

Antonio Salmeri

# EMIGRATION IM ITALIENISCHEN KINO

Entzauberungs- und Imaginationsarbeiten



**[transcript]** Film

Antonio Salmeri  
Emigration im italienischen Kino

Film



**Antonio Salmeri** (Dr. phil.), geb. 1989, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Romanistik an der Universität Innsbruck. Seiner Dissertation wurde der Nachwuchspreis des Deutschen Italianistikverbandes (2024) und der Dissertationspreis der Universität Innsbruck (2024) verliehen.

Antonio Salmeri

# **Emigration im italienischen Kino**

Entzauberungs- und Imaginationsarbeiten

**[transcript]**

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): 10.55776/PUB1166 und der Südtiroler Sparkasse.

**FWF** Österreichischer  
Wissenschaftsfonds



### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

**2026 © Antonio Salmeri**

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | [live@transcript-verlag.de](mailto:live@transcript-verlag.de)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt

Umschlagabbildung: Antonio Salmeri

Korrektorat: Katrin Herbon

Druck: Druckhaus Bechstein GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839408513>

Print-ISBN: 978-3-8376-7775-1 | PDF-ISBN: 978-3-8394-0851-3

Buchreihen-ISSN: 2702-9247 | Buchreihen-eISSN: 2703-0466

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

# Inhalt

---

|                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Dank</b> .....                                                                | 7   |
| <b>Vorwort. Dov'è quest'America?</b> .....                                       | 9   |
| <b>Erinnerungslandschaft der Emigration und der Ort des Kinos</b> .....          | 15  |
| <b>1 Das Imaginäre des italienischen Emigrationskinos</b> .....                  | 27  |
| <b>2 Abschiednehmen. Stummfilme und ihre produktive Imaginationsarbeit</b> ..... | 37  |
| 2.1 Emigration als prekäre Wiederkehr .....                                      | 43  |
| 2.2 Emigration als romantische Leerstelle .....                                  | 51  |
| 2.3 Subjektiver Realismus .....                                                  | 61  |
| <b>3 Ankommen. Identitätssuche im Außen</b> .....                                | 67  |
| 3.1 Suche in der Fremde .....                                                    | 70  |
| 3.2 Hoffnung und das filmische Außen .....                                       | 77  |
| 3.3 Moderne Entzauberungsarbeiten .....                                          | 90  |
| Migration und Identität .....                                                    | 92  |
| Hybride Filmgenres .....                                                         | 93  |
| Narrativer Rhythmus .....                                                        | 94  |
| Vermittlungsarbeit .....                                                         | 95  |
| Das Imaginäre .....                                                              | 96  |
| <b>4 Bewegung. Transkulturelle Matrix der <i>riscrittura</i></b> .....           | 101 |
| 4.1 Wirtschaftsboom und Theatralität .....                                       | 110 |
| 4.2 Kulturelle und mediale Fremdheit .....                                       | 117 |
| 4.3 Komik und Stereotyp .....                                                    | 141 |
| 4.4 Starkult und Konsumismus .....                                               | 155 |

|                                                      |     |
|------------------------------------------------------|-----|
| Sophia Loren und der <i>transatlantic gaze</i> ..... | 160 |
| Demystifizierung der Traumfabrik .....               | 163 |
| 4.5 Zwischenfazit .....                              | 170 |
| Stereotype und Imaginäres .....                      | 173 |
| <b>5 Exkurs. Fülle und Leere</b> .....               | 181 |
| 5.1 Das Glatte und das Gekerbte .....                | 186 |
| <b>6 Erinnern. Revisionen</b> .....                  | 197 |
| 6.1 Die Außenseite der Erinnerung .....              | 203 |
| 6.2 <i>Prosthetic memory</i> bei den Tavianis .....  | 206 |
| 6.3 <i>Prosthetic trauma</i> bei Amelio .....        | 221 |
| Identität und generationale Traumata .....           | 225 |
| Mediatisierte Realitäten .....                       | 226 |
| 6.4 Bildspannungen bei Crialese .....                | 232 |
| Kadrierungsverfahren .....                           | 240 |
| Dekadrierungsverfahren .....                         | 247 |
| 6.5 Enthebungsfiguren der Erinnerung .....           | 251 |
| Referenzsysteme .....                                | 252 |
| Wahrnehmen und Erinnern .....                        | 253 |
| Ergänzendes Sehen .....                              | 254 |
| <b>Schluss. È qui, ma non si vede</b> .....          | 259 |
| <b>Bibliografie</b> .....                            | 265 |
| <b>Filmographie</b> .....                            | 287 |
| <b>Register</b> .....                                | 291 |
| <b>Abbildungsverzeichnis</b> .....                   | 301 |

## Dank

---

Desidero ringraziare innanzitutto Univ. Prof. Dr. Sabine Schrader, che mi ha sostenuto, stimolato, incoraggiato e fatto da mentore in tutti questi anni. Un grande ringraziamento va a mia madre per il suo sostegno in ogni aspetto e occasione; alla mia ragazza, per le stimolanti conversazioni, l'affettuoso incoraggiamento e le correzioni del mio lavoro; a mio padre, Salvatore Salmeri, a cui devo l'interesse e l'amore per il cinema italiano ed a cui è dedicato il capitolo sulla Commedia ed il suo amato Sordi, che rimarranno sempre a mio fianco.

Ein herzlicher Dank gilt den finanziellen Fördergeber:innen: dem Vizerektorat für Forschung der Universität Innsbruck, dem österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF), der österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) und der Stiftung Fondazione Sparkasse.



## Vorwort. Dov'è quest'America?

---

»Ma unn'è sta America?«, fragt Salvatore [Vincenzo Amato] in sizilianischem Dialekt, als er nach tagelanger müßiger Überfahrt endlich an Deck des Schiffes angekommen ist, das ihn und seine Familie in das titelgebende NUOVOMONDO (Criaiese, 2006) bringen soll. »È qui«, antwortet Lucy [Charlotte Gainsbourg] und zeigt dabei mit dem Finger auf einen Ort außerhalb des Bildkaders (siehe Abb. 1). Auf diese deiktische Geste folgt keine Rekadrierung. Amerika, das ersehnte Ziel der Emigrant:innen, bleibt unsichtbar und tritt doch als Abwesendes in Erscheinung. Die neue Welt oder das goldene Tor, wie es im englischsprachigen Titel heißt, ist der zentrale Antrieb dieses vielprämiierten Emigrationsfilms, der sich konsequent jeglicher visuellen Referenz und Konkretion verweigert. Der Regisseur Emanuele Criaiese inszeniert die gleichsam »imaginäre« und »reale« Dimension der italienischen Auswanderungserfahrung als komplexes Spiel von An- und Abwesenheiten. Damit verselbstständigt sich der Film »von der objektiven Wirklichkeit« (Adachi-Rabe, 2005: 7) und fordert zu einer subjektiven und ergänzenden Rezeptions- und Wahrnehmungsweise heraus, die dem Traum von Amerika und auch dem Kino selbst ihren Zauber nehmen.

Abb. 1 & 2: Amerika bleibt »unsichtbar«



Quelle: NUOVOMONDO (Criaiese, 2006)



Gleichzeitig referiert Crialese auf die geschichtliche Dimension der *grande emigrazione*, der großen italienischen transozeanischen Emigrationsbewegung zur Jahrhundertwende, und spielt über die Verzahnung mit neorealistischen Elementen auch ästhetisch mit diesem historischen Wirklichkeitsversprechen. Die Schlusssequenz zeigt die Gruppe in einem weißen Milchbad schwimmend und fängt darüber die doppelte, paradoxe Bewegung abschließend noch einmal ein: Äußerlich ist das Geschehen auf ein reales Amerika gerichtet, aber die innere Bewegung führt zurück und will in die magische, imaginäre Vorstellungswelt eindringen (siehe Abb. 2).

Das italienische Kino der Emigration entwirft über mannigfaltige Erzähloberflächen eine imaginäre Topografie, die einem Druckgefälle von manifestem Mangel hin zur ersehnten Fülle folgt. Es bebildert eine onirische Landschaft des Unbewussten, die tief im kollektiven italienischen Gedächtnis verankert ist, als mythisches *paese della chimera*, als Schlaraffenland der *cuccagna* oder gar als biblischen Ort der Erlösung, wo Milch und Honig fließen. Derlei Kodierungen filmischer Bilder als »Doubles« (Morin, 1958: 28f.) reflektieren die italienische Emigrationserfahrung in ihrer imaginären Dimension und werfen so epistemologische Fragen nach den epochenspezifisch dominierenden und sinnstiftenden (Wahrnehmungs-)Dispositiven auf.

»Man kann es [das geistige Bild] nicht trennen von der Gegenwärtigkeit der Welt im Menschen, von der Gegenwärtigkeit des Menschen in der Welt. Es ist die gegenseitige Durchdringung beider. Doch gleichzeitig ist das Bild nur ein Double, eine Scheingestalt, ein Widerschein, also Abwesenheit« (Morin, 1958: 28).

Crialeses Film ist in vielerlei Hinsicht paradigmatisch für diese Epistemologie des Zeigens und Verbergens, die vor allem für jüngere und engagierte italienische Filmproduktionen charakteristisch scheint. Gleichzeitig ist aus der Vision dieses Films die Idee geboren, das Korpus des italienischen Emigrationsfilms über eine Lektüre der Entzauberung zu sondieren, die methodisch an eben jene Unbestimmtheiten und Leerstellen im filmischen Sinnbildungsprozess ansetzt, die zur Imaginationstätigkeit anregen.

Der Kunsthistoriker Philippe Durand (1993) bezeichnet den Film bekanntlich als eine Kunst der Ellipse, in der das Zeigen, ohne zu zeigen, eine der aufregendsten Herausforderungen sei. Schließlich selektiert der Film fortwährend Ausschnitte aus der Welt. Über die Montage erfahren sie eine raumzeitliche Anordnung, wie bereits die russischen Formalisten in den 1920er Jahren beton-

ten.<sup>1</sup> Dieser fragmentarische Blick wird in der klassischen Kontinuitätsmontage verschleiert. Als Zuschauende verlassen wir uns darauf, dass das Wesentliche gezeigt wird. Umgekehrt ist der Hinweis bzw. die Bewusstmachung von Blickbegrenzungen *im* Bild und *zwischen* den Bildern ästhetische Erzählstrategie und reflexive Geste zugleich. Sie kann nach den imaginären Zurichtungen der Wahrnehmung im Medium selbst fragen. Kurzum, der Film produziert fortwährend Felder des Sichtbaren und Abwesenden. Daraus, so der Filmkritiker der *Cahiers du Cinéma* Jean-Pierre Oudart in seinen Ausführungen zur *suture* (1969), resultiere seine »schwingende« Eigenschaft, die den Zuschauenden abverlangt, sich in diese filmischen Nahtstellen hineinzufantasieren, sich imaginär »einzuweben«. Implikationen der Abwesenheit bürden aus filmsemiotischer Perspektive immer das Potenzial, die imaginären Eigenschaften des Mediums selbst offenzulegen. Dieser prekäre und gleichsam konfliktreiche Status, die Wechselwirkung des Sicht- und Unsichtbaren, ist ein wiederkehrender Bezugsrahmen für diese Studie. Denn die »projektive Imagination des Betrachters« (Huber, 2008: 55) wird über die Auslassungen angeregt und verweist auf den filmischen Sinnbildungsprozess in seiner Gesamtheit und Partikularität gleichermaßen. Dieses vielgestaltig zur Leinwand gebrachte Imaginäre, so die These, entfaltet ein grundlegendes Funktionspotenzial in der Entzauberung des vielleicht wirkmächtigsten konsensualen Glücks- und Freiheitsversprechens der jüngeren italienischen Zeitgeschichte: die italienische Emigration in ihren vielfältigen raumzeitlichen Ausprägungen, Zielen, (T)Räumen und Wegen.

Abzulesen ist das Widerständige, so die Prämisse, in den Erscheinungsformen (*re-)produktiver* filmischer *Imaginationsarbeit*, weswegen der Streifzug durch das italienische Emigrationskino von interdisziplinären Fragestellungen flankiert wird, die an der »Schnittstelle Imagination« (Huber, 2008: 5; Simonis & Rohde, 2015: 1ff.) produktiv gemacht werden: Wie wird ein Imaginäres filmtheoretisch reproduziert oder durch Abwesenheiten, Auslassungen,

---

1 Auslassungen zwischen den Bildern, im Schnitt respektive der Montage sind geradezu ein ontologisches Merkmal des Films, wie die sowjetische Filmtheorie rund um Dziga Vertov, Lew Kuleshow, Wsewolod Pudovkin und Sergei Eisenstein schon früh betont. Die konstruktivistische Montagetheorie bzw. die »intellektuelle« Montage (Sergei Eisenstein) im Speziellen beschreibt, wie durch die Aneinanderreihung von Bildern Denkprozesse in der Rezeption generiert werden, etwa durch Analogien und Bildassoziationen.

Leerstellen und den Verweis auf ein Außen in Gestalt gezogen? Welche kulturwissenschaftlichen Schlüsse lassen sich daraus generieren? Welche Variationen imaginierter Fülle entwirft das Emigrationskino als Antrieb einer umfassenden Bewegung, etwa epochenspezifische Synekdochen des Begehrens? In welcher Relation stehen sie zu den kulturhistorischen Dynamisierungsprozessen der italienischen Moderne, der Staatswerdung und der identitären Selbstbehauptung der *italianità*? Erlaubt die Auseinandersetzung mit filmisch generierten Wunschbildern und Vorstellungswelten, einen konkreten Zusammenhang herzustellen zwischen einer imaginären Konzeption der Welt und den historisch-gesellschaftlichen Bedingungen, die den Wahrnehmungshorizont derselben strukturieren? Und schließlich, was bedeutet es, wenn die imaginäre Entität im Raum des Sozialen über eine filmische Beobachtung zweiter Ordnung reflektiert wird?

Um die theoretische Rahmung der vorliegenden Studie kultur- und filmwissenschaftlich zu fundieren und im zeitgenössischen Forschungs panorama zu situieren, soll zunächst aber ein einführender Blick auf die italienische Erinnerungslandschaft zur Emigration und zum Ort des Kinos geworfen werden. Im Anschluss an Pierre Nora (1989) versteht eine traditionsreiche Achse in der Perspektivierung von Film und Geschichte das Kino als Ort des kollektiven Erinnerns, wobei dieser diachrone Blick im gegenständlichen Kontext häufig ein bewahrender ist, der die Genealogie und Funktion gesellschaftlicher Selbstdefinitionen, die oft zitierte *italianità*, zentral setzt. Insbesondere zeitgenössische Studien, die auf den Diskurslinien des kulturellen Imaginären aufbauen, plädieren immer stärker für den produktiven und dynamischen Umgang mit Vergangenheit und Erinnerung (cf. Simonis & Rohde, 2015: 4), der kulturell-identitäre Festschreibungen und damit auch die *favola bella* der *Italia felix* ins Wanken bringt (cf. Marazzi, 2022: 125f.).

Über eine mimetische Perspektivierung der Memoria hinausgehend thematisiert das italienische Kino seit Anbeginn gerade über die Implikationen des Unsag- oder Unsichtbaren eine *Conditio* des Migrierens. Diese Kulturtechnik ist als epochenspezifisch veränderbares Koordinatensystem kultureller Selbstverständigung zu verstehen, das im *cinema d'autore* von Regisseur:innen wie Emanuele Crialese, Gianni Amelio oder den Brüdern Taviani auch in seiner kulturellen Funktion und historischen Prägung als Gedächtnisort zur Disposition gestellt wird. In der Rekonstruktion dieser Filmgeschichte muss dementsprechend aufmerksam nach den Suggestionen der Geschichtlichkeit gefragt werden, die dazu verleiten, das Kino als nationalen Gedächtnisapparat und damit als Versprechen des Abfotografierens,

Dokumentierens und Konservierens zu lesen (cf. Heidenreich, 2015: 10ff.). In diesem Erinnerungsparanoma müssen auch Kanonisierungsprozesse Berücksichtigung finden und Fragen nach den Kriterien des Bewahrenswerten gestellt werden. Gängige Archivpolitiken bedingen strukturelle Absenz, die ihrerseits zu einer »Privilegierung des Faktischen gegenüber den Ambiguitäten widerstreitender Diskurse verführt« (Öhner, 2005: 84). Eine relationale Perspektivierung von Geschichte schärft also den Blick für das Präsente, für die »Imperative der Gegenwart« im Prozess des Erinnerns.

»Die Theoretiker, die die Vorstellung vom Gedächtnis als einem Speicher durch die These vom rekonstruktiven Charakter von Erinnerungen ersetzen, betonten, daß das Gedächtnis stets den Imperativen der Gegenwart unterstellt ist. Aktuelle Affekte, Motivationen, Intentionen sind die Wächter über Erinnern und Vergessen« (Assmann, 1999: 265).

Insbesondere auf institutioneller Ebene wird im italienischen Kontext ein monochromatisches Geschichtsbild zementiert, an dessen Festigkeit sich rezente Produktionen über onirische Gegenbilder und Projektionen abarbeiten. Die Offenlegung der Auswanderungserfahrung als Mythos, Traum oder schlichtweg medial vermitteltes Glücksversprechen ist auch als Idiosynkrasie der Gegenwart zu lesen, die gegen hegemoniale Ikonografien und Diskurslinien in Stellung gebracht wird.

Schließlich unterliegt die Erinnerung in nationalen Kontexten einer stark diskursiven Einhegung, insbesondere bei wirtschaftspolitischen Fragen. Häufig wird darüber eine restriktive Migrations- und Flüchtlingspolitik der Gegenwart legitimiert. Dem italienischen Auswanderer, schon im Jahr 1914 vom Physiologen Angelo Mosso als »nobilster aller Proletarier« (23) bezeichnet, wird jährlich mit dem Tag des *sacrificio del lavoro* seiner wertschöpfenden Leistungen gedacht. Der fundamentale Paradigmenwechsel Italiens, das seit den siebziger Jahren erstmals mehr Ein- als Auswander:innen zählt, hat paradoxerweise zu einem neuen Bewusstsein der Differenz geführt. So hat dieselbe Regierung, die den Gedenktag zur Emigration eingeführt und damit einhergehend ein Gesetz verabschiedet hat, das den im Ausland lebenden Italiener:innen das Wahlrecht einräumt, im Jahr 2002 auch das Bossi-Fini-Gesetz verabschiedet, das inzwischen zum Synonym einer anti-humanitären Migrationsagenda geworden ist. Mit der Erinnerung allein, wie es Todorov (1996) in seinem bezeichnenden Werk *Gli abusi della memoria* formuliert, ist also noch nichts über deren Verwendung gesagt.



## Erinnerungslandschaft der Emigration und der Ort des Kinos

---

Jede italienische Familie, so lautet ein vielerzähltes Klischee, kann spannende und rokamboleske Geschichten von Angehörigen erzählen, die die Halbinsel verlassen und ihr Glück in der Ferne gesucht haben. Tatsächlich leben heute etwa 60 Millionen Menschen italienischer Abstammung außerhalb Italiens, ein Großteil davon in Südamerika, sodass dieses *altra Italia* (das ›andere Italien‹) rein quantitativ die in Italien lebende Bevölkerung übertrifft.<sup>1</sup> Auch in Hinblick auf ein kollektives Selbstverständnis resoniert die historische Erfahrung in die Gegenwart und findet starken Widerhall in einem bunten Fundus (populär-)kultureller Praktiken. Film, Fernsehen, Musik und Literatur erzählen von der Utopie der Moderne, der Suche nach Glück, Freiheit und Selbstbestimmung, aber auch von Not, Misere und Armut, die zur Auswanderung führten und kollektive Vorstellungs- und Erinnerungswelten prägen.

LAMERICA (Amelio, 1994) ist einer der bekanntesten italienischen Migrationsfilme. Ähnlich gefeiert wird auch NUOVOMONDO von Crialese, der u.a. mit dem *Silbernen Löwen* (2006) und dem *David di Donatello* (2007) ausgezeichnet wurde. Beide Titel gehören zu einem jüngeren Kino der Emigration und greifen eine historische Vergangenheit als Imaginäres auf: Schon seit Mitte des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts treibt die wirtschaftliche Not viele Italiener:innen entweder in die Städte Norditaliens und Westeuropas oder nach Amerika. Fast ein Drittel der italienischen Bevölkerung ist um die Jahrhundertwende auf der Suche nach einer neuen Heimat. In der Hauptphase der *grande emigrazione*, in der Zeit zwischen 1880 und 1915, wandern rund vier Millionen Italiener:innen nach Amerika aus. Sie kommen mehrheitlich aus dem agrarischen Süden des Landes. Die historischen Emigrationserfahrungen sind im kollektiven Bewusstsein verankert und mit wirtschaftlichen, politischen

---

1 Im Jahr 1996 leben 58.509.526 Italiener:innen im Ausland (Sanfilippo, 2009: 77).

und nicht zuletzt mit Fragen rund um Identität und Geschichte verzahnt. Sie sind veritable *lieux de mémoire* (Nora, 1989), die sich in (populär-)kulturellen, historischen und sozialpolitischen Kontexten reflektieren und auf vielfache Art und Weise manifestieren – als geografischer Ort, mythische Figuration, kulturelles Artefakt, als historisches Ereignis oder Institution. Diese Orte setzen über ihre symbolische Bedeutung identitätsstiftende Prozesse in Gang. Sie werden über Praktiken des Erinnerns als bedeutungstragend funktionalisiert, beziehen sich auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und unterlaufen raumzeitliche Verortbarkeiten, indem sie sich zu Landschaften der Erinnerung weiten, die sich aus dem Zusammenspiel von physischer Materialität auf der einen und symbolischer Zuschreibung auf der anderen Seite, also aus individuellen wie kollektiven Erfahrungs-, Erinnerungs- und Imaginationshorizonten zusammensetzen. Aus kulturhistorischer Perspektive ist die Auswanderungserfahrung eng mit dem Prozess des *nation building*, der Staatswerdung, und damit auch mit zeithistorischen Gemengelagen verwoben. Die Zahlungen italienischer Emigrant:innen an die Zurückgebliebenen (*rimesse*) waren ein wesentlicher wirtschaftlicher Katalysator der Modernisierung und Industrialisierung des Landes. Die Flucht ins Exil war konstitutiv, sowohl für den Erfolg des Risorgimento, jener politischen Bewegung, die zur nationalen Einheit führte, wie auch für die *resistenza*, den Widerstand gegen das faschistische Regime (cf. Maida, 2015: 4ff.).<sup>2</sup>

Wenn nach der Rolle der Kinematografie innerhalb dieser polyzentrischen und vielgestaltigen Erinnerungslandschaft gefragt wird, eröffnen sich zahlreiche Perspektiven. Dem Denken Pierre Noras folgend ist neben der Demokratisierung, die zur Ausweitung lokaler Erinnerungsinitiativen führt, die »Beschleunigung der Geschichte« (2002: 23) zu nennen, die als zentraler Treiber eine weltweite Gedächtniskonjunktur bewirkt. Alexandre Escudier (2011) meint, dieses »zeitgenössische[n] Schlagwort« verweise nicht nur auf die »objektive Seite der dynamischen Gesellschaftsstrukturen«, sondern auch auf die »subjektive Seite der sozialen Zeiterfahrung« (1f.). Insofern bedeute die Beschleunigung der Geschichte nichts weniger als den Wandel der Moderne, der einen technischen, kulturellen, sozialen und auch symbolischen Wandel miteinschließt.

Das Kino in seiner kulturwissenschaftlichen Dimension ist prädestiniert, als Epitom dieser Beschleunigung gelesen zu werden. Es ist selbst als *lieu de*

2 Zu denken ist beispielsweise an Giuseppe Mazzinis Flucht nach England und die Ausreise zahlreicher Oppositioneller während der faschistischen Diktatur.

*mémoire* der italienischen Emigration zu begreifen. Als kulturelle Praktik ist es in verschiedene Rituale des Erinnerns eingebettet und reflektiert sie zugleich – ob in Form von Filmfestivals,<sup>3</sup> Retrospektiven, Filmausstellungen oder ganz allgemein in seiner wahrnehmungsästhetischen Mittlerrolle zwischen Ästhetik und Gesellschaft. Schließlich reichen »fiktionale, dramatische und ikonografische Praktiken über die Künste hinaus« und umfassen immer auch die »Narrationen, Alltagsmythen und Bildsequenzen [...], die in einer Kultur existieren« (Reckwitz, 2019: 18). Das Kino ist ein integraler Bestandteil der Erinnerungs- und Imaginationsarbeit moderner Kulturen und signifiziert diese gleichzeitig schon seit seiner Geburtsstunde, auch im »modernisierungsträgen« Italien (Schrader, 2007: 88). Im Sinne des vielzitierten Performative Turn in den Kultur- und Sozialwissenschaften (cf. Bachmann-Medick, 2009: 104–143; Fischer-Lichte, 2004; Volbers, 2014) ist es als kulturelle Praktik Teil des fortwährenden Prozesses der (Neu-)Definition sozialer Realitäten, während in der italienischen Filmwissenschaft ein bewahrender Bezugsrahmen der Rekonstruktion überwiegt, der das Kino als »privilegierten Zeugen der Erinnerung« (Brunetta, 2009: 496) erforscht.

Dieser konservierende Blick auf den italienischen Emigrationsfilm speist sich aus einer bemerkenswerten historischen Koinzidenz. Schließlich fällt die Erfindung der Kinematografie der Brüder Lumière im Jahr 1895 mit den Hochphasen der italienischen Auswanderung zusammen. Nur gut zwanzig Jahre später sind es Febo Mari mit *L'EMIGRANTE* (1915) und Gino Zaccaria mit *GLI EMIGRANTI* (1915), die die Gesichter italienischer Emigrant:innen erstmals auf die große Leinwand bringen und damit den Anfang eines sehr umfassenden Traditionsstrangs an Filmen markieren, die sich dem Thema über Jahrzehnte hinweg annehmen werden. D.W. Griffith bezeichnet die neue (moderne) Kunst der bewegten Bilder als Esperanto des Auges, in dem die zentrale historische Erfahrung der Suche und des Verlusts, von hoffnungsvollen Aufbrüchen und oft desillusionierten Ankünften erzählbar gemacht wird. Die große Anzahl an italienischen Spielfilmen, die sich im Zeitraum von 1915 bis 2017 dem Thema widmen, mittlerweile sind es knapp 200 Werke

---

3 In Bologna und Turin nehmen die renommierten Kinofestivals *Il Cinema Ritrovato* (seit 1986) und die *Giornate del Cinema Muto* (seit 1982) jüngst verstärkt Bezug zum Emigrationsthema, bringen jährlich verlorengegläubte Filme und echte Klassiker auf die Leinwand und feiern damit Publikumserfolge. Besonders nennenswert ist die Edition aus dem Jahr 2010 in Bologna »Italia e il cinema dell'emigrazione«.



italienischer Regisseur:innen,<sup>4</sup> ist auch als Aus- oder Abdruck der Nora'schen Konjunktur und Beschleunigung der Geschichte zu lesen. Damit einhergehend erfährt in der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung die Frage nach der medialen Vermittlungsarbeit von Gedächtnisbeständen jüngst einen veritablen Boom.<sup>5</sup>

In der Forschungslandschaft des italienischen Emigrationsfilms dominiert eine transatlantische Achse zwischen Italien und den USA. Vor allem US-amerikanische Produktionen werden unter Berücksichtigung eines zeitlichen oder genrespezifischen Horizonts fokussiert, etwa italienisch konnotierte Stereotype im frühen US-amerikanischen Kino (cf. Brunetta, 2009; Bertellini, 1999) und der US-Mafiafilm von italo-amerikanischen Filmschaffenden der zweiten und dritten Generation wie Francis Ford Coppola oder Martin Scorsese (cf. Muscio & Spagnoletti, 2007; cf. Cavallero, 2011). Für italienische Produktionen hingegen liegt der Fokus seit den 1990er Jahren auf Immigration (cf. Schrader & Winkler, 2013; O'Healy, 2019), während die italienische Emigrationserfahrung jüngst verstärkt in literarischen Werken erforscht wird (cf. Marazzi, 2022). Das Hauptaugenmerk liegt auf der Bestimmung eines ›italienischen‹ Amerikabildes (cf. Morsi, 2001) oder auf der transmedialen kulturwissenschaftlichen Analyse einer kollektiven *imago* der italienischen Auswanderungserfahrung in Filmen, Literatur und Zeitschriften, wiederum mit Fokus auf den USA (cf. Serra, 2009). In den Film- und Medienwissenschaften dominieren Einzelfilmanalysen aus anglofonen Regionen (cf. Hope, D'Arcangeli, Serra, 2013; Schrader & Winkler, 2013; Duncan, 2007; 2008), während die italienische Forschung stärker eine diachrone und

---

4 Siehe hierzu die »Filmografia commentata del cinema di migrazione« (Casale et al., 2020).

5 Pierre Nora beschreibt mediale Dispositive auch als Agenten des sozialen Wandels und Erinnerns, um die Funktion eines »gelebten Gedächtnisses« zu kompensieren (cf. 1989; 2002). Das Kino ist damit zugleich Symptom und Spiegel fundamentaler gesellschaftlicher Dynamisierungsprozesse, die gemeinhin unter den Prämissen eines epochalen Umbruchs zur modernen Gesellschaftsform nachgezeichnet werden. Allen voran Alison Landsbergs Konzept des *prosthetic memory* (cf. 2003; 2004) hat offenbar eine methodische Lücke geschlossen, um diese Konjunktur der Geschichte in (populär-)kulturellen Werken funktional zu bestimmen. Das Mediengedächtnis, wie es Landsbergs Begriff der Prothese nahelegt, vollzieht eine kompensatorisch-bewahrende Funktion, auch in Hinblick auf die von Pierre Nora skizzierten identitäts- und sinnstiftenden Momente.

deskriptive Ausrichtung verfolgt.<sup>6</sup> Wie Marazzi (2022) zum Forschungspanorama der italienischen Migration Studies ernüchtert resümiert, mangle es an kulturwissenschaftlichen Ansätzen, die im Sinne einer »double changing culture« die *favola bella* des italo-typischen Kulturzentrismus und die Mär einer *italia felix* konterkarieren könnten. Es gehe darum, »a culture in the process of changing« (2022: 125) in den Blick zu nehmen. Generell wird das Emigrationskino jedoch nur randläufig behandelt und weitgehend negativ rezipiert.

»Se invece guardiamo al cinema italiano e alla sua capacità di rappresentare gli emigrati, e in particolare gli emigrati verso gli Stati Uniti, ci si accorge che il rapporto di forze non è paritetico, né sul piano quantitativo né qualitativo e che, nel corso del tempo, le prospettive e i modi di rappresentazione sono molto variati, senza peraltro che in nessun film si riesca mai a cogliere, da nessun punto di vista, la dimensione e la drammaticità del fenomeno« (Brunetta, 2009: 496f.).

Nachfolgend wird das Forschungsdesiderat der Entzauberungs- und Imaginationsarbeit im italienischen Kino der Emigration ohne Anspruch auf Vollständigkeit aufgegriffen. Zu diesem Zweck werden die Inszenierungsverfahren eines kulturellen Imaginären vor einer kultur- und filmwissenschaftlichen Folie besprochen und korreliert. Methoden der Film-, Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaften werden miteinander verwoben, um zu einer präziseren Konturierung des Emigrationskinos beizutragen und es als eigenständiges Sujet anzuerkennen. Ziel ist es, das Emigrationskino über ein originäres Potenzial der Entzauberung zu valorisieren, zumal eine entsprechende Verortung bis dato noch aussteht (cf. Brunetta, 2009: 497).

»Per quanto riguarda il cinema italiano si tratta, in ogni caso, di studiare il problema da più punti di vista e da diverse prospettive per avere un quadro complessivo che dia conto della varietà dei percorsi, e degli sforzi iniziali di valorizzare l'esportazione dell'Italia virtuale e delle glorie passate piuttosto che dell'Italia reale di cui l'emigrazione è prova della miseria del presente« (Brunetta, 2009: 497).

---

6 Zu nennen ist hier Corrado & Mariottinis (2013) Referenzwerk *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni*.

Das italienische Kino der Emigration ist ein vielschichtiger *lieu de mémoire*, dessen Sedimente kontext- und situationsbedingt aktualisiert werden müssen, weswegen ein interdisziplinärer Forschungszugriff gewählt wird. Durch die fortwährende Verschränkung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft scheint das kulturelle Imaginäre besonders indiziert zu sein, um den gegenständlichen Fokus der Entzauberungsarbeit scharf zu stellen. Laut Annette Simonis und Carsten Rohde (2015) sei das kulturelle Imaginäre unlängst zu einem »Schlüsselbegriff in der interdisziplinären Forschungsdiskussion avanciert« (1). Die ausgewählten Filme verleihen einer »imago migrationis« (Serra, 2009: 13) eine originäre Filmsprache, indem sie Verfahren des Zeigens und Verbergens, der An- und Abwesenheit anwenden. Medientheoretisch gesprochen handelt es sich dabei um (re-)produktive Imaginationsarbeit. Ausgangspunkt der hier vorgestellten Studie sind folglich Abwesenheiten und Leerstellen innerhalb des (isolierten) filmischen Bildes sowie einzelne Sequenz- und Szenenanalysen, die einzubetten sind in zeitgenössische film- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Schließlich erscheint das filmische Bild

»als Möglichkeit, einen konkreten Zusammenhang zwischen diesen fragmentierten Weltwahrnehmungen herzustellen und die gesellschaftlichen, historischen und medialen Bedingungen, die den Raum alltäglicher Wahrnehmung und damit die sinnliche Erfahrbarkeit der Welt festlegen, selbst noch sinnlich greifbar, anschaulich, evident zu machen« (Kappelhoff, 2008: 11).

Begriffe wie *cache* (cf. Bazin, 1977), *suture* (cf. Oudart, 1969), Außen (cf. Deleuze, 1997), *décafrage* (cf. Bonitzer, 1978), Enunziation (cf. Metz, 1997), Double (cf. Morin, 1958), bezeichnen verschieden gelagerte Felder filmischer Abwesenheit, die insbesondere innerhalb der französischen Theorietradition in Verbindung zu den imaginären Eigenschaften und Potenzialen des Filmischen gebracht werden. So findet der Raum außerhalb des Bildkaders vor allem in der französischen Theorietradition große Beachtung. Neben Pascal Bonitzer systematisiert Noël Burch (1969) das filmische Off in sechs Bereiche des *hors-champ*. André Bazin schließlich betont die Valenz des *cache*, des Verstecks, gegenüber der des *cadre*, eines in sich abgeschlossenen filmischen Rahmens (cf. 1977: 63). Daran anknüpfend setzt Gilles Deleuze diese Wechselbewegungen ins Verhältnis zu einem filmischen »Außen« und zum »Zeitbild« (cf. 1991: 34ff.), dessen Massierungen das moderne italienische Kino charakterisieren, aber

sich bereits in Pietro Germis Nachkriegsfilm *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* (1950) manifestieren.

Das kulturwissenschaftliche Interesse, dem Emigrationsfilm mit einer solchen Lektüre zu begegnen, besteht nun darin, diese spezifischen Bildjustierungen als Türöffner zu den apriorischen und epochenspezifischen Bedingungen sinnlicher Wahrnehmungs- und Erfahrungshorizonte zu deuten, die einer Bewegung von einer manifesten Oberfläche des Bildlichen hin zu den unsichtbaren gesellschaftlichen Tiefendimensionen folgen. Filmische Darstellungsmodi sind schließlich stets als Abdruck eines epochenspezifischen kulturellen Imaginären zu lesen, zu dessen Eigenheit es gehört, »zunächst gewissermaßen unsichtbar und heimlich am Werk zu sein« (Simonis & Rohde, 2015: 5). Das kulturelle Imaginäre wird »zumeist erst nachträglich in den Ergebnissen und Produkten seines Wirkens fassbar. Es konkretisiert sich allererst und immer wieder aufs Neue in den künstlerischen Ausdrucksformen und materiellen Ausprägungen einer Epoche« (ebd.).

Die ausgewählten Filme sind zudem transnational ausgerichtet. Sie greifen globale Themen auf und beziehen hybride Genreverfahren mit ein. Mit den ausgehenden 1950er Jahren verzahnt sich das stark lokal verankerte Sujet der Emigration verstärkt mit globalen Prozessen wie dem sich ausbreitenden Konsumismus, einer umfassenden (sozialen) Mobilität und nicht zuletzt mit den neuen Stars, die internationale Leinwände erobern. In dieser globalen Ausdifferenzierung bleibt das italienische Kino auch regionalen und lokalen Traditionen treu. Auf der einen Seite bleibt etwa der Neorealismus ein wichtiger ästhetischer und thematischer Bezugspunkt, nicht nur im Genre der *Commedia all'Italiana*, sondern auch für zahlreiche jüngere italienische Filmemacher:innen wie Costanza Quatriglio oder Emanuele Crialese. Auf der anderen Seite ist Hollywood weitgehend präsent – als Wunsch- und Sehnsuchtsbild, als trügerische Phantasmagorie, idealisierte Traumwelt oder Trope des *American Way of Life*. Die Traumfabrik selbst konstituiert ein wiederkehrendes Imaginäres, das im italienischen Kino der Emigration zwischen Faszination und Nachahmung auf der einen, und Abgrenzung als Synonym von Kommerzialisierung auf der anderen Seite changiert. In einer Welt, in der sich die Zirkulation von Bildern, Geschichten und Phantasmen zunehmend beschleunigt und globale Dimensionen annimmt, ist auch das kulturelle Imaginäre selbst zwangsläufig transnational. Es scheint schier unmöglich, hypothetische italienische Vorstellungswelten durch das Kino und seine Repräsentationsgeschichte einzuhegen. Vielmehr kann über ein transnationales Imaginäres nachgedacht werden, das in einen italienischen Kontext fällt und

dessen Spuren, dem Forschungsdesiderat der transnationalen Filmstudien folgend, hinsichtlich »der Dynamik von Austauschprozessen zwischen Ländern, Kinematographien, Personen und Institutionen« (Fuhrmann; Kuhn; Köhler, 2019: 7) zu betrachten sind, zumal diese nicht adäquat durch nationale (Denk-)Kategorien erfasst werden können.

Für den Stummfilm sind vor allem die Produktions- und Distributionskontexte sowie die Rezeptionsgeschichte der frühen Filme von Interesse. Roberto Robertis *NAPOLI CHE CANTA* (1926) beispielsweise bietet sich im Kontext der italienischen Zensur über seine Leerstellen als Medium der synästhetischen Erinnerung für italienische Emigrant:innen an. Der Film- und Theaterregisseur Febo Mari sucht in *L'EMIGRANTE* (1915) die Kontaktstellen zu anderen Medien, allen voran zur Literatur, deren subjektivierende und imaginative Potenziale sich im frühen italienischen Mediendiskurs vor der filmtheoretischen Folie Hugo Münsterbergs (1916) und Béla Balázs' (1924; 1930) profilieren. Diese Filmhistorie des Imaginären wird mit der Diskursgeschichte von Mediendispositiven verzahnt und gefragt, wie dieses Imaginäre zwischen formalistischen und realistischen Paradigmen einerseits und zwischen Medienkonkurrenz und -konvergenz andererseits auf die Leinwand gelangt. Schon diese ersten Auswanderungserzählungen laden zum Nachdenken über eine Epistemologie des Unsichtbaren im frühen Film ein und entwerfen gleichsam Bildjustierungen, die sich fortan in die Repräsentationsgeschichte einnisten, wenngleich in den Folgejahren Emigration aufgrund faschistischer Repressionen zunächst gänzlich von den Leinwänden verschwindet. Erst zum Ende des Zweiten Weltkrieges nehmen Carlo Borghesio (1949) und Aldo Fabrizi (1948) in der Tradition der Theaterkomödie das Thema wieder auf und wenden sich Maris als Blaupause dienendem *L'EMIGRANTE* intertextuell zu. Mit der Etablierung einer italo-französischen Achse in den ausgehenden 1940er Jahren geht eine fundamentale Dynamisierung des Sujets einher, die am Beispiel von Germis *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* (1950) unter den Vorzeichen eines neuen, modernen Paradigmas besprochen wird.

Das Genre der *Commedia all'Italiana* schließlich zeichnet sich durch seine Dienstbarmachung für ein US-amerikanisches Publikum aus und spielt mit ausstellenden Verfahren, auch um diese transkulturellen Identifikationsangebote und den neuen Glanz der Stars zu ironisieren. Dafür kommen vor allem Stereotype zum Einsatz, die eine ebenso bissige wie humorige Entzauberungsarbeit leisten. Engagierte Produktionen der ausgehenden 1980er Jahre werden als neues Emigrationskino vorgeschlagen, das sich dadurch auszeichnet, »eingebaute Wahrnehmungsformationen sichtbar zu machen,

die das Kino selbst erst hervorgebracht hat« (Gradinari & Pause, 2018: 14). Die Filme von Emanuele Crialese, den Tavianis und Gianni Amelio erzählen von einer fortwährenden Bewegung hin zu Vorstellungsbildern und gehen dabei äußerst produktiv mit der filmischen Kategorie des (Un-)Sichtbaren um. Vor dem Hintergrund kürzlich wiedererstarkter italo-italienischer Erinnerungspraktiken<sup>7</sup> profilieren sie sich als Gegendarstellungen,<sup>8</sup> die nach der Herkunft und Gestaltwerdung kollektiver Erinnerungsbilder fragen, vor

---

7 Symptomatisch für den rapiden Aufschwung seit den 2000er Jahren ist die stark gestiegene Anzahl von physischen Erinnerungsorten, in Gestalt von Denkmälern, Museen, Festakten und öffentlichen Gedenkfeiern. Das quantitativ bedeutendste Phänomen sind kleine Denkmäler, die vorwiegend in Städten im Nordosten des Landes (in den Provinzen Treviso und Belluno) in den letzten 20 Jahren errichtet wurden und einen lokalen spezifischen Erinnerungsscharakter befördern. Meist handelt es sich um lebensgroße Marmor- oder Bronzestatuen, die einen Auswanderer – typischerweise männlich und mit einem Koffer in der Hand – darstellen (cf. Fonzo, 2017: 129ff.). Im Jahr 2001 wurde die *Giornata del sacrificio del lavoro italiano nel mondo* als nationaler Gedenktag eingeführt. Datiert ist er auf den 8. August. An diesem Tag wird im nationalen Rahmen exemplarisch der Marcinelle-Tragödie gedacht. Im Jahr 1956 kamen 136 italienische Minenarbeiter:innen bei einer Explosion in Belgien ums Leben. Auch Museen, vor allem im Nordosten der Halbinsel, haben immer stärker an Bedeutung gewonnen und kuratieren das Thema vorwiegend über einen regionalen bzw. lokalen Themenschwerpunkt. Auf Initiative der Regierung wird 2009 das Museo dell'Emigrazione in Rom gegründet, aber nur sieben Jahre später (2016) wieder geschlossen. Ausschließlich das 2011 gegründete Museo del Mare in Genua thematisiert italienische (E-)Migration aus transnationaler und diachroner Perspektive als Dauerausstellung und wird im Jahr 2022 zum Museo Nazionale der italienischen Emigration gekürt. Dass das institutionelle Zentrum der Auswanderungserinnerung jenseits der Hauptstadt liegt, ist durchaus symptomatisch für eine polyzentrische italienische Erinnerungslandschaft. Rom, selbsternannte *Città della Memoria* (cf. Stanziani & Giusti, 2005), beherbergt hingegen Forschungsinstitutionen wie das Centro Studi Emigrazione Roma und das Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, die an der Schnittstelle von Wissenschaft und Öffentlichkeitsarbeit angesiedelt sind.

8 Auf Repräsentationsebene konkurrieren im institutionellen Erinnern das Gedenken historischer Opfer auf der einen mit einem wahren Heldenduktus italienischer Emigrant:innen auf der anderen Seite. Letzteres hat wesentlich zur historisch-wirtschaftlichen Entwicklung des Nationalstaates beigetragen. Beide Interpretationen werden jüngst angesichts aktueller Migrationsregime aktualisiert und die eigene Auswanderungserfahrung damit zum umkämpften diskursiven Schauplatz zeitgenössischer migrationspolitischer Fragen. Das *siamo stati emigranti pure noi* wird zwar zum Schlagwort für eine offenere und humanitäre Grenzpolitik, erfährt jedoch in politischen Kontexten eine fundamentale Umdeutung.

allem über die Herstellung inter-/intramedialer Bezüge. Diese ästhetischen Verfahren versuchen epistemologische Erkenntnisleistungen und Wahrnehmungserfahrungen zu fördern, die eine italienische *Conditio* des Migrierens wiederaurollen, um ein neues Bewusstsein für die Gegenwart zu schärfen. Wer nun davon ausgeht, das filmische Denken habe im Laufe der Filmgeschichte an Komplexität gewonnen, muss feststellen, dass diese Filme am Ende eines visuellen Archivs stehen und dementsprechend eingelassen sind in ein regelrechtes Palimpsest von (Film-)Geschichte und Allusionen, auf deren Spuren sich die vorliegende Arbeit begibt.

Dem Kino als eher unbeweglichen und manifesten Erinnerungsort steht selbiges als Landschaft der Selbstartikulation von Erinnerung und Geschichte(n) gegenüber, dessen (un-)sichtbare Spuren zum Kino als Ort des kulturellen Imaginären führen. Filme können nicht nur Normen vermitteln, sondern ob ihres Möglichkeitssinns auch kulturelle Ordnungen performativ verändern (cf. Nuy, 2018: 33–35). Bilder- und Erzählwelten und die Variation derselben, Verschiebungen und Transformationen von Verfestigungen im intertextuellen Gefüge (etwa Genrelogiken und Sehkonventionen), modellieren dank ihrer potenziellen Offen- und Veränderbarkeit die Strukturen gesellschaftlicher Imagination. Die epochenspezifischen Ausdrucksmöglichkeiten sind aber, gerade aufgrund der politisch-ideologischen Implikation des Stoffes, keineswegs frei und beliebig. Vielmehr werden sie von einer *inneren Achse*, den jeweiligen filmischen Konventionen und formalästhetischen Möglichkeiten einer Epoche, und einer *äußeren Achse*, den Rezeptionserwartungen und institutionellen Regelmechanismen, konturiert. Letztere schneiden besonders deutlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts über den staatlichen Zensurapparat ein, reichen aber in Form von Fördermechanismen, Kanonisierungsprozessen oder Festivalpraktiken bis in die Gegenwart.

Die jeweiligen filmischen Repräsentationen der Emigration sind deshalb im Lichte der »historischen Apriori« (cf. Foucault, 1969: 183–190),<sup>9</sup> den Realitätsbedingungen des Aussagbaren zu aspektieren, auch deswegen, weil das kulturelle Imaginäre über Implikationen der Abwesenheit oder des Unsichtbaren an Kontur gewinnt. Eine dynamisch-relationale Perspektivierung des Erinnerns scheint insbesondere in Hinblick auf das Sujet der Emigration fruchtbar zu sein, das nicht zuletzt aufgrund seiner vielfältigen politischen

---

9 Als historisches Apriori definiert Michel Foucault in *Archäologie des Wissens* (1969) die »Realitätsbedingungen für Aussagen« sowie die »Bedingungen des Auftauchens von Aussagen« (184).

und soziokulturellen Implikationen über Beobachtungen zweiter Ordnung erzählt wird (cf. Luhmann, 1995: 168) – aus einer zensurbedingten Notwendigkeit heraus und/oder um die raumzeitliche Beweglichkeit diskursiver Formationen ins Bewusstsein zu heben. Es gilt immer auch, das »geistige Bild« zu berücksichtigen, denn »man kann es nicht trennen von der Gegenwärtigkeit der Welt im Menschen, von der Gegenwärtigkeit des Menschen in der Welt« (Morin, 1958: 28).

Der folgende Streifzug durch das italienische Kino umfasst gut 100 Jahre Filmgeschichte und widmet sich populärkulturellen ebenso wie Produktionen eines engagierten Autor:innenkino, deren Unterscheidung zumindest graduell geworden ist (cf. Gradinari & Pause, 2018: 13). Als überlagernde bzw. interferierende Wissensordnung folgt das Kino redundanten Tiefenstrukturen und bunten Erzähloberflächen, die sich im gesellschaftlichen Bewusstsein sedimentieren, Gedächtnisbestände und kollektive Vorstellungswelten modellieren. Der italienische Emigrationsfilm, so das Desiderat der gewonnenen Erkenntnisse, muss nun ebenfalls in seiner Korrelation mit Prozessen filmischer Imagination bestimmt werden, um somit den Blick nach innen zu schärfen, der bis dato nur randläufig oder als das ›Andere‹ der Geschichte behandelt wurde. Die filmischen Inszenierungen eines kulturellen Imaginären – Traumlandschaften und Möglichkeitsräume – werden häufig als künstlerischer Anteil sozialer Wirklichkeit verkannt und finden nur bedingt Einzug in die (nationalen) Galerien des kollektiven Erinnerns. Dabei sei der Film, wie Edgar Morin schon 1958 notiert, als anthropologischer Spiegel zu betrachten: »Das Kino spiegelt uns das Spiegelbild nicht mehr nur der äußeren Welt, sondern auch des menschlichen Geistes« (225).

Von diesem bewegten Spiel mit den (Un-)Sichtbarkeiten aus soll das Kino epistemologisch gedacht werden. Das ist keineswegs neu, sondern zeugt im Gegenteil von einem neu entfachten Interesse der Film- und Medienforschung<sup>10</sup> und geht mit der Renaissance von theoretischen Konzeptualisierungen des Films einher, die zwischen den großen realistischen und formalistischen Paradigmen stehen, etwa Münsterbergs *The Photoplay*, Edgar Morins *L'homme Imaginaire* oder Christian Metz' *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* (1997), deren Denken diesen Streifzug begleiten. Ganz im

---

10 Siehe beispielsweise Oliver Fahle (2002); Adachi-Rabe (2005); Sulgi Lie (2012); im spezifisch italienischen Kontext Uta Felten (2011), die in *Träumer und Nomaden* die Deleuz'sche Kategorie des Außen über die Modernisierungsbewegungen der Filmgeschichte nachzeichnet.



Sinne der Janusköpfigkeit des Imaginären, seines repräsentationslogischen Changierens zwischen An- und Abwesenheit, ist es notwendig, Film weder ausschließlich im Sinne der Geschichte als Objekt noch als soziologische Spur zu untersuchen, sondern eine systematische Lektüre des Möglichen anzulegen. Dem Film haftet ein epistemologischer Status zwischen »Objekt und Spur« an, weshalb es laut dem Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser (1997) notwendig sei, die »alternativen und anderen Geschichten, die im Filmbild vorhanden sind« (572), zu berücksichtigen. »Damit könnte Filmgeschichte eine Geschichte der *Imaginaires* sein« (ebd.: 570).

# 1 Das Imaginäre des italienischen Emigrationskinos

---

Der Rekurs auf das sogenannte Imaginäre, das jüngst auch in der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung (cf. Simonis & Rohde, 2015) oder in der Filmwissenschaft (cf. Hanich & Wulff, 2012) eine Renaissance erlebt, scheint in diesem einführend skizzierten Spannungsfeld unumgänglich. Das Imaginäre ist mit Wolfgang Iser (1991) zunächst als

»vergleichsweise neutrale und daher von traditionellen Vorstellungen noch weitgehend unbesetzte Bezeichnung« zu verstehen, mit der geläufige Begriffe wie »Imagination, Traum, Phantasie, das Unbewußte oder auch das Begehren selbst als Formen einer bestimmten definitorischen und damit pragmatischen Zurichtung des Imaginären kenntlich« (ebd.: 21) gemacht werden.

Im Folgenden wird das Imaginäre als Sammelbegriff für verschiedenste Manifestationsformen<sup>1</sup> verwendet, die innerfilmisch *nicht* als Fiktives oder Reales markiert werden. Denn

»das Oppositionsverhältnis von Fiktion und Wirklichkeit würde die Diskussion des Fiktiven im Text um seine entscheidende Dimension verkürzen; denn offensichtlich gibt es im fiktionalen Text sehr viel Realität, die nicht nur eine solche identifizierbarer sozialer Wirklichkeit sein muß, sondern ebenso eine solche der Gefühle und Empfindungen sein kann« (Iser, 1991: 19).

Der Begriff leitet sich etymologisch vom lateinischen Wort für Bild (*imago*) sowie von Einbildungskraft (*imaginarius*) ab. Die Janusköpfigkeit der Be-

---

1 Mit den Begriffen der Imagination bzw. Imaginationsarbeit sind hingegen konkrete film- und bildtheoretische Verfahren gemeint, über die das Kino dieses Imaginäre inszeniert.

griffsgeschichte führt zu unterschiedlichen semantischen Deklinationen je nach Sprachkultur. Bis heute definiert sich das Imaginäre im deutschen Sprachraum überwiegend über eine Negation der Wirklichkeit. Trugbild, Phantasmagorie, Halluzination oder Hirngespinnst sind gängige begriffliche Konnotationen, die es von ›realer‹ Existenz entkoppeln. Das italienische Wort *immaginario* hingegen meint (auch) die Erzeugung mentaler Bilder, die eine konkrete Darstellung finden können. Auch in Frankreich ist das Imaginäre keinesfalls ausschließlich negativ konnotiert und wird genealogisch stärker an *imago* geknüpft, aus dem sich wie im Italienischen die gängigen Begriffe für Bild (*l'immagine* und *l'image*) ableiten. Das Imaginäre (fr. *l'imaginaire*) erwächst zum Schlüsselbegriff einer langen französischen Forschungstradition, die sich produktiv mit dem Widerstreit von Wirklichkeitsspuren und mentalen Konstruktionsprozessen auseinandersetzt. Merleau-Ponty [1942] entwirft den *corps virtuel* als imaginative Dimension einer verkörperten Existenz, über die alternative Handlungsräume und Erfahrungswelten in der Fantasie ausprobiert werden. Die Imagination, so heißt es bei Jean-Paul Sartre, sei der fundamentale Schlüssel zur Freiheit:

»Damit ein Bewußtsein vorstellen kann, muß es sich der Welt durch sein Wesen selbst entziehen, von sich aus einen Abstand zur Welt einnehmen können. In einem Wort, es muß frei sein« (Sartre, [1940] 1971: 286).

Neben phänomenologischen Ansätzen wird auch Isters literaturwissenschaftliche Studie *Das Fiktive und das Imaginäre* (1991) filmwissenschaftlich anschlussfähig und flankiert fortan rezeptionsästhetisch die psychoanalytisch inspirierte Filmtheorie zum Imaginären – sowohl im Anschluss an Jacques Lacan als auch jüngst in Bezug auf Münsterbergs *The Photoplay* [1916] und Edgar Morins *L'homme imaginaire* [1956].<sup>2</sup> Das kulturelle Imaginäre ist strenger als interdisziplinäres Konzept zu verstehen, das zahlreiche Überschneidungen mit der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung aufweist. Es eröffnet ein Spannungsfeld von transformierenden und dynamischen Prozessen einerseits, und der intertextuell fundierten Herausbildung von Konventionen und Schemata andererseits.

---

2 Siehe Dreher (2016) zu Edgar Morin oder die Ausgabe von montage AV zu Hugo Münsterberg (2018).

»Was den Gegenstandsbereich des Imaginären angeht, so haben wir es wiederum mit einer charakteristischen Doppelung zu tun, denn er umfasst sowohl Vorstellungsbilder und mentale Projektionen als auch diesen korrespondierende konkrete kulturelle Materialisierungen (kulturelle Artefakte), ohne welche eine soziale Wirksamkeit des Imaginären nicht denkbar wäre« (Simonis & Rohde, 2015: 5).

Das Imaginäre adressiert gleichzeitig das Vermögen individueller Vorstellungen in einem konstruierten Horizont des Vorstellbaren, der als epistemische Tiefendimension in den Fokus rückt. Zu den bildlich manifesten »ikonischen Formen der Imagination« zählen in erster Linie Erinnerungs- und Traumbilder (cf. Wulf, 2014: 51–67). Zwischen Bild und Traum, notiert Aleida Assmann, gebe es aber eine flüssige Grenze, »wobei das Bild zur Vision gesteigert und mit einem Eigenleben ausgestattet wird« (1999: 228).

Ebenso verschwommen sind laut Paul Ricoeur die Konturen zwischen »Gedächtnis und Einbildung, Erinnerung und Fiktion« (2002: 5). Grund dafür ist die immanente Präsenz einer *imago* im Prozess des kollektiven Erinnerns. So lassen sich mit Ricoeur drei Merkmale der Erinnerung festhalten, die diese Überlagerungen deutlich machen: Anwesenheit, Abwesenheit und Vorzeitigkeit. Anwesenheit ist dabei »jene des Bildes selbst, aber eines Bildes, das sich als Spur, Abdruck oder Zeichen der abwesenden Sache gibt« (ebd.). Am italienischen Fallbeispiel ließe sich dies an der großen Zahl öffentlich-institutionalisierter Formen des Gedenkens ablesen. Die Abwesenheit wiederum »kann die einer Fiktion, einer Phantasie, einer Halluzination oder eines realen Ereignisses sein«. Mit der Vorzeitigkeit finden bei Ricoeur diese beiden Ebenen nun phänomenologisch zueinander, denn die »Vergangenheit im Bild [ist] als Zeichen des Abwesenden anwesend« (ebd.). Der Modus der Abwesenheit ist damit für zumindest dreierlei Betrachtungsebenen von zentraler Bedeutung: *Film- auswahl*, weil auch jene Filme in den Blick geraten, die abseits einer nationalen Gedächtniskultur zu verorten sind; *methodisch*, da das Abwesende in und zwischen den filmischen Bildern zu den zentralen Verfahren filmischer Imaginationsarbeit gehört; *kulturwissenschaftlich*, um das Abwesende, Verdrängte und Verschobene als imaginären Abdruck widerstreitender Diskurse und Ambiguitäten kultureller Gemengelagen zu begreifen.

Die italienische Erinnerungslandschaft ist durch manifeste Inhalte ebenso charakterisiert wie durch eine imaginäre Überprägung, deren Interferenzen über die Triade des Realen, Fiktiven und Imaginären hermeneutisch zugänglich werden (cf. Iser, 1991: 19–23). Die systematische Verbreitung des Kinos

im Zeichen einer für die Moderne charakteristischen Beschleunigung der Geschichte transformiert nunmehr auch die historischen Bedingungen der Intersubjektivität und verleiht der Existenz eines kulturellen Imaginären wortwörtlich neue Sichtbarkeit. Es betont nicht zuletzt die Relevanz fiktionaler Welten innerhalb des sozialen Horizonts und verweist auf die (Re-)Produktion von Bildern, die ein bestehendes Imaginäres nicht nur ergänzen, sondern in einem Prozess des Umdeutens und Reaktualisierens permanent verändern. In Anlehnung an Wolfgang Isters Triade erlaubt die (filmische) Fiktion eine Intelligibilität des Imaginären – im »Akt des Fingierens« (1991: 22) wird das Reale durch die Gewährung des Imaginären neu definiert. Für die Historikerin Luisa Passerini hätten sich etwa die Lebensgeschichten italienischer Emigrant:innen »in dieser Form und in dieser Dauer« nicht ohne diese imaginäre Ebene der Emigration ereignet. Wichtiger noch: Vor allem wären sie heute »nicht ohne Berücksichtigung der Beziehung zwischen *immaginario* und Realität zu verstehen« (zit. n. Serra, 2009: 13). Auch die Narratologie betont, das Erzählen erschließe Welten und Wissen gleichermaßen und erfülle daher eine »kognitive und epistemische Funktion«, die auch imaginäre Wissensordnungen inkludiert (cf. Koschorke, 2017: 103).

In seiner berühmten Studie *Der Mensch und das Kino* (1958)<sup>3</sup> bekräftigt Edgar Morin mit großer Entschlossenheit die strukturelle Verbindung zwischen dem Kino und dem Imaginären. Seine Schrift dient als fundamentaler (wiederkehrender) Bezugs- und Referenzpunkt, vor dessen Hintergrund sowohl epistemologische Bezüge wie auch spezifische Darstellungsmodi und Inszenierungsweisen im Film an Kontur erhalten. Denn Morin stellt nicht nur eine halb-imaginäre Realität des Menschen fest, sondern beschreibt das Kino als einen komplexen Mechanismus, der tiefe Strukturen und Prozesse der menschlichen Psyche reaktiviert und enge Beziehungen dazu herstellt. Das Kino sei »magisch«, es besitze strukturelle Analogien zum Traum (ebd.: 170ff.) und damit auch zum »Erinnerungsbild« (ebd.: 143ff.). Im Prozess des Erinnerns

»betrachten wir uns, und wir betrachten dabei mit scheinbar verdoppelten Augen, in Wahrheit aufgrund von Komplementärbildern der Imagination und der psychologischen Rationalisierungen« (143).

Im Betrachten von Filmfiguren werden demnach die gleichen mentalen Prozesse aktiviert wie beim mentalen Vergegenwärtigen des Vergangenen. In der

---

3     Originaltitel: *Le cinéma, ou l'homme imaginaire* (1956).

Erinnerung blicken wir von außen auf uns selbst, »das Erinnerungsbild [geht] über den Gesichtswinkel unseres Auges hinaus und umfaßt oft auch unsere eigene Person« (ebd.). Morins Schrift erscheint 1956 in Paris, zu einer Zeit, die filmhistorisch als eine des Übergangs zwischen Klassik und Moderne beschrieben wird.

»Filmgeschichtlich gelangt der klassische (insbesondere in Hollywood praktizierte) Filmstil der großen Studios in der Mitte des 20. Jahrhunderts in eine ästhetische und ökonomische Krise, während sich die als modern verstandenen neuen Wellen von Europa ausgehend formieren und in den 1960er und 70er Jahren ihre Blütezeit erleben« (Dreher, 2016: 10).

Filmtheoretisch und epistemologisch umso aufschlussreicher ist in diesem Zusammenhang die Argumentation des Filmphilosophen, der in dieser Transitionsphase für die Wiederentdeckung eines kinematografischen Synkretismus appelliert, für das untrennbare Erlebnis magischer Vision und empirischer Wahrnehmung, die dem Kino inhärent sei, in den USA ebenso wie in Europa. Das sei notwendig, weil es eine Trennung zweier Ordnungen gegeben habe:

»Die historische Entwicklung hat allmählich die beiden Ordnungen abgeklärt und geschieden, sie hat den Traum, die Halluzination, das Schauspiel, das Bild in feste Grenzen verwiesen, hat sie als solche erkennen gelehrt, die Magie im Bereich der Religion lokalisiert, die Sache der Wahrnehmung sauber herausgearbeitet« (Morin, 1958: 173).

In diesen Ausführungen klingt Max Webers berühmte Formel der Entzauberung der Welt an, mit welcher er auf den großen Siegeszug des Rationalismus im 20. Jahrhundert verweist, der auch das Bild in feste Grenzen verwiesen habe, sodass es nun so scheine, als gebe »es prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte [mehr]« (Weber, [1919] 2002: 448). Der von Max Weber geprägte Begriff der Entzauberung wird laut Iván Szelényi (2015) zunehmend als Kulturkritik der Moderne verstanden: »Webers ambiguity begins to offer a cultural critique of modernity« (9). Insbesondere aus kulturwissenschaftlicher Perspektive eröffnet das italienische Kino ein sehr reiches Repertoire an Motiven und Verfahren der Entzauberung, die es zunächst epochenspezifisch als kulturelles Imaginäres zu verorten und in weiterer Folge auch medien- und filmtheoretisch als (re-)produktive Imaginationsarbeit zu kon-

zeptualisieren gilt. Damit soll ein Beitrag zur Schließung einer Forschungslücke geleistet werden, denn das sinnliche Imaginieren fristete in der filmwissenschaftlichen Forschung bis dato regelrecht ein Schattendasein:

»Auch wenn es im Laufe der Filmtheoriegeschichte immer wieder Autoren gegeben hat, die das sinnliche Imaginieren von Abwesendem hervorgehoben haben (man denke an Hugo Münsterberg oder Edgar Morin), kommt eine systematische Auseinandersetzung mit der ästhetisch-sinnlichen Ergänzungstätigkeit des Zuschauers und ihrer phänomenologischen Erfahrungskomponente bisher zu kurz« (Hanich, 2012: 21).

Wie anhand der surrealistisch anmutenden Schlusssequenzen des Films *NUOVOMONDO* im Vorwort gezeigt werden kann, adressieren die Relationierungen zwischen visuellen An- und Abwesenheiten Denkbewegungen, die auf der Ebene der filmischen Ästhetik zu bestimmen sind. In den Worten von Edgar Morin (1958) ist »die Ästhetik das Band, welches Traum und Wirklichkeit verbindet, aber auch die Wand, die den Film ebenso vom Traum wie von der Wirklichkeit scheidet« (176). Nun unterliegen Inszenierungsverfahren des Imaginären aber einer grundlegenden Aporie, denn die Fiktion überführt dieses Imaginäre »aus diffuser Gegebenheit in eine bestimmte Gestalt« und verleiht ihm damit »eine Bestimmtheit, die ihm als solchen nicht zukommt« (Iser, 1991: 22).

Eine erste Annäherung kann über den Umweg der Bildtheorie unternommen werden, im Sinne einer Blickverschiebung von der *Mise en Scène* zur *Mise en Images* (cf. Prümm, 2006: 15ff.) bzw. zur Rhetorik des Bildes (cf. Joost, 2008: 10).<sup>4</sup> Christoph Wulf (2014) unterscheidet die produktive von der reproduktiven Imagination:

»Bringen Bilder etwas zur Erscheinung oder sind sie Verkörperungen der Außenwelt in der menschlichen Innenwelt? Sind sie eher das Ergebnis reproduktiver oder produktiver Imagination?« (23)

Wird diese »Logik der bildlichen Differenz« (Huber, 2008: 54) bzw. die »paradoxe Struktur der Imagination« (Wulf, 2014: 51) auf die formalästhetische Ebene des Kinos übertragen, folgen kinematografische Inszenierungen des

---

4 Der Band *Bildtheorie und Film* (2006) plädiert für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und Filmanalyse von der *Mise en Scène* hin zu der konkreten Bildhaftigkeit des filmischen Ausdrucks, der »*Mise en Images*« (cf. Koebner & Meder, 2006).

Imaginären entweder einer Bewegung nach innen oder nach außen. Bewegungen nach innen binden an eine träumend imaginierende Figur an, um damit ein Imaginäres zu reproduzieren. Hier liefern die hinlänglich erforschten Markierungsweisen des Traumhaften im Film ein vorgegebenes Analyse- und Beschreibungsmodell, allen voran Matthias Brütsch's Studie *Traumbühne Kino* (2011). Oder aber sie sind produktiv, indem sie Vorstellungsakte des Publikums initiieren und damit das Vermögen der Zuschauer:innen adressieren, sich Abwesendes zu vergegenwärtigen. Zwar sind Wahrnehmung und Imagination in der Filmerfahrung immer ineinander verflochten, doch

»in Momenten des Auslassens, Andeutens und Auffüllens wird der Anteil des sinnlichen Imaginierens größer, seine Auffälligkeit prägnanter, seine Bedeutung gewichtiger als in Szenen, die zur bestmöglichen Sicht- und Hörbarkeit neigen« (Hanich, 2012: 9).

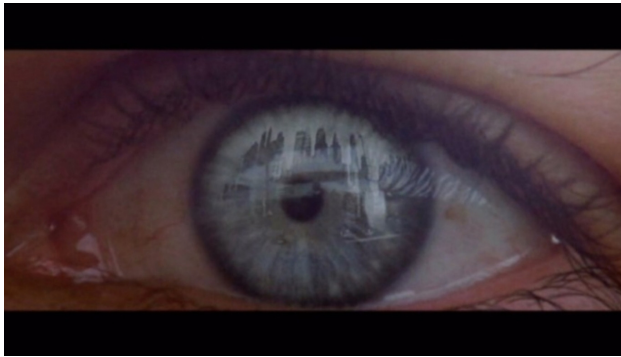
Anknüpfend an Julian Hanich (2012) sollen diese beiden Verfahren im Folgenden als (re-)produktive Imaginationsarbeiten bezeichnet werden. Einen weiteren Beitrag zur Systematisierung des Abwesenden innerhalb des filmischen Sinnbildungsprozesses liefert Kayo Adachi-Rabes Unterscheidung eines relativen und absoluten Off, entwickelt in Anschluss an Deleuze (cf. 2005: 99ff.): Der relative Aspekt des Off definiert sich durch seine Funktion, »dem Raum weiteren Raum hinzuzufügen« (ebd.: 99). Der absolute Aspekt des Off wirkt hingegen so, dass das geschlossene System durch ihn »auf eine dem ganzen Universum immanente Dauer hin öffnet, die kein Ensemble mehr ist und nicht zum Bereich des Sichtbaren gehört« (ebd.). Während das relative Off »die Geschlossenheit eines Systems der filmischen Welt erzeugt, weist das absolute Off auf seine Offenheit hin« (ebd.). In anderen Worten bezeichnet das relative Off stets ein zumindest potenziell Sichtbares, während das absolute Off eine dem filmischen Bild eminente Dimension meint. Diese von Gilles Deleuze als »Außen« (cf. 1997: 231) bezeichnete Kategorie kann nur über Umwege als Verweis auf den Entstehungs- und Herkunftsort der Bilder angesprochen werden, beispielsweise durch den Blick in die Kamera. Auslassungen im Bereich des relativen Off siedeln sich hingegen auf der Ebene des filmischen Bildes an: Etwas liegt außerhalb des Bildes oder bleibt im Bild über einen Modus der Unschärfe opak. Ersteres Phänomen adressiert den *cadre* bzw. den *cache* des Filmbildes als (un-)bewussten Ausschnitt, der gerade bei bewegten Bildern an Kontur gewinnt:



»Da Bildgegenstände im Film nicht nur ausgeschnitten werden können, sondern sich über die Grenzen des Rahmens hinwegbewegen, kommt der Ausschnitts-Charakter stärker zum Tragen als in der Malerei« (Liptay, 2006: 112).

Auch die Großaufnahme kann als Blickbegrenzung inszeniert werden, die eine solche Limitierung des Blickes bewusstmacht. Sie kann fragmentierend bzw. als Synekdoche wirken, indem sie den Teilaspekt eines Ganzen symbolisiert, das im Rezeptionsprozess zu vervollständigen ist (siehe Abb. 1.1). Crialese inszeniert bereits in seinem Regiedebut *ONCE WE WERE STRANGERS* (1997) den ikonischen Referenten der Freiheitsstatue über eine *décadrage* (cf. Bonitzer, 1978) und verweist so auf ein Imaginäres der USA – die Aufmerksamkeit wird auf ein dem filmischen *cadre* außerhalb Liegendes gelenkt, das über imaginative Ergänzungstätigkeiten im Rezeptionsprozess anwesend gemacht wird.<sup>5</sup>

Abb. 1.1: Blick- und Bildbegrenzungen



Quelle: LA LEGGENDA DEL PIANISTA SULL'OCEANO (Tornatore, 1998)

Die fortwährende Bewegung ist also zentraler Bezugspunkt, nicht nur auf narrativer, sondern auch, in Korrelation, auf filmästhetischer Ebene, da die Bewegungen zwischen Sicht- und Unsichtbarem, Zeigen und Verbergen, abso-lutem und relativem Off, zwischen Kadrierung und Dekadrierung, als Konstel-lationen auftreten, die spezifische Erkenntnisleistungen befördern. Die pro-

5 Siehe Abb. 6.46 Dekadrierungen der Freiheitsstatue in Kapitel 6.

duktive Imaginationsarbeit wird über Brüche, Auslassungen und Abwesenheiten in der filmischen Naht angeregt (cf. Oudart, 1969). Filme verlangen eine Kombinationsnotwendigkeit, die durch Auslassungen im Bild oder Schnitt initiiert wird.

Um den Blick für Auslassungen und Abwesenheiten konzeptionell scharf zu stellen, wird in den folgenden beiden Stummfilmlektüren – *L'EMIGRANTE* (1915) und *NAPOLI CHE CANTA* (1926) – das von Wolfgang Iser in *Der Akt des Lesens* (1976) entworfene Konzept der (literarischen) Leerstellen vorgestellt und auf den Film übertragen. Zentrales Moment dieser Filme ist eine Form der Bewegung im Sinne einer »Grenzüberschreitung« (ebd.: 22), die eine Filmsprache hervorbringt, die sich abzuheben versucht von der *erzählten* und (zu jener Zeit) *erzählbaren* Welt. Denn zunächst dominiert im Kontext des italienischen Stummfilms ein Realitätsparadigma, das Film als Nachahmung (historischer) Wirklichkeit versteht. Die Leitdifferenz zwischen dem realistischen und dem formgebenden Potenzial des Films ist bekanntlich so alt wie das Kino selbst. Bemerkenswerterweise akzentuiert nun der frühe italienische Mediendiskurs eine Position, die zwischen diesen großen Paradigmen der Filmtheorie anzusiedeln ist. So meint der italienische Autor Enrico Thovez bereits im Jahr 1908, der Film sei »reale nella falsità e falso nella realtà« (3). Im ausgehenden 20. Jahrhundert wird das neue Medium immer stärker als »Hilfe für die Einbildungskraft des Menschen« (Schrader, 2007: 86) verstanden, bevor sich die »mime-tische Funktion« (ebd.: 87) in den folgenden Jahren als dominante Perspektive auf den Film durchsetzen wird. Das suggestive und imaginative Vermögen des neuen Lichtspiels, wie es insbesondere durch die gleichnamige Schrift Hugo Münsterbergs [1916] betont und theoretisch fundiert wird, charakterisiert auch Febo Maris Idee zum (ersten) italienischen Emigrationsfilm.



## 2 Abschiednehmen. Stummfilme und ihre produktive Imaginationsarbeit

---

»So kommt es, daß in der imaginären Welt immer neue Schichten aufgetürmt werden, daß jede Epoche ihr eine Schicht hinzufügt, wobei jedoch, da das Imaginäre eine assimilierende, lebende Kraft ist, jede Schicht von den darunterliegenden Schichten permanent umgestaltet, affektiv durchdrungen wird. Da jede Epoche im Imaginären ihre Spuren hinterläßt, kann es eine Archäologie des Imaginären geben.«  
*Elisabeth Lenk (1983): Die unbewußte Gesellschaft, 82f.*

Gut 20 Jahre nach der technischen Erfindung des Kinematografen und der ersten öffentlichen Projektion der Brüder Lumière in Paris bringt Febo Mari mit *L'EMIGRANTE* [23:36] das Thema Auswanderung erstmals auf die Leinwand. Erzählt wird die Geschichte von Antonio [Ermete Zacconi]. Er bricht nach Südamerika auf, um dort Arbeit zu finden und seine Familie finanziell zu unterstützen. Nachdem er seine letzten Habseligkeiten verkauft hat, um die Überfahrt zu finanzieren, beginnt die Reise in die neue Welt. Ein Zug fährt ab; ein Dampfschiff sticht in See (siehe Abb. 2.1). In Südamerika angekommen gestaltet sich sein Vorhaben schwieriger als erwartet. Trotz seines fortgeschrittenen Alters findet er im Baugewerbe Anstellung. Er muss also harte Arbeit für geringen Lohn leisten, und wird schließlich unter einem herunterstürzenden Balken begraben. Später wird im Krankenhaus zwar seine Arbeitsunfähigkeit anerkannt; von einem Agenten des Sozialdienstes fatal getäuscht, unterschreibt er jedoch unwissentlich eine Verzichtserklärung auf finanzielle Entschädigung.

gen. Antonio kehrt geschlagen nach Italien zurück und findet [dort] »sein verlorenes Glück wieder« (siehe Abb. 2.2).

Abb. 2.1 & 2.2: Abschied (l) und Heimkehr (r)



Quelle: L'EMIGRANTE (Mari, 1915)

Die erste kinematografische Überfahrt in die neue Welt – in das *paese della chimera*, wie es im Film heißt – wird über eine zyklische Struktur erzählt. Am Ende steht mit der Heimkehr kein Neuanfang, sondern im Gegenteil eine Rückkehr zur alten Misere. Maris Film ist unter historischen Gesichtspunkten als Stiftungsurkunde des italienischen Emigrationsfilms zu bezeichnen. Seine Wiederentdeckung verdankt sich jenen Kulturpraktiken, die das nationale kulturelle Gedächtnis zur Emigration im Sinne Assmanns formen (cf. 1988: 13ff.)<sup>1</sup> und im italienischen Kontext insbesondere seit den 2000er Jahren eine Hochkonjunktur erleben (cf. Fonzo, 2017: 129ff.). Der Streifen wird im Jahr 2015 von der *Cineteca di Bologna* restauriert und digitalisiert und anlässlich des Festivals *Il Cinema Ritrovato* im selben Jahr vor großem Publikum aufgeführt. Zwei Jahre später wird er bei den *Giornate del Cinema Muto* in Pordenone ebenfalls auf die Leinwand gebracht. Dank des *Museo Nazionale del Cinema di Torino* ist er frei digital abrufbar und seitdem auch auf diversen Videoplattformen zu sehen (etwa YouTube oder Vimeo). Als historisches Zeitdokument gelesen, stabilisiert und vermittelt der Film ein Selbstbild, das sich auf einem »Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt« und im Sinne einer »Identitätskonkretheit« den »Wissensvorrat einer Gruppe« (Assmann, 1988: 13) bewahrt. Der Film bewahrt

<sup>1</sup> Die Formung des kulturellen Gedächtnisses verfährt bidirektional, oder wie Assmann (1988) es nennt »rekonstruktiv« (13). Es bezieht sich auf ein Archiv des Vergangenen durch einen zeitgenössischen Bezugsrahmen der Rekonstruktion sowie im »Modus der Aktualität, als de[m] von einer jeweiligen Gegenwart aus aktualisierte[n] und perspektivierte[n] Bestand an objektiviertem Sinn« (ebd.).

das Bewusstsein um eine (historische) italienische Auswanderungserfahrung, die eng an einen romantisierten Heimatentwurf geknüpft ist. Letzten Endes kehrt sich die Verheißung des Schlaraffenlandes um und das Glücksversprechen (»ritrova la perduta felicità«) fällt, ironisch gewendet, in den italienischen Schoß zurück.

Zum Zwecke einer archäologischen Spurensuche soll dieser filmische Gedächtnisort des Imaginären wiederbetreten werden (cf. Lenk, 1983: 83). Schließlich gilt der Film als frühes Beispiel einer Entzauberungsarbeit, abseits der hegemonialen (Kino-)Perspektive der ausgehenden Zehnerjahre des 20. Jahrhunderts. Der Film transgrediert durchaus den Mediendiskurs seiner Zeit, (auch) über das Aufsuchen medialer Kontaktstellen, die imaginativ-suggestive Potenziale entfalten, gerät dann aber im Kontext des Ersten Weltkrieges aufgrund seiner kritischen Verve zur brandaktuellen Auswanderungsfrage in die Fänge staatlicher Zensur. Im parallel veröffentlichten Filmkatalog zum Festival *Il Cinema Ritrovato* ist zu lesen, dass es sich bei der öffentlich zirkulierenden Version um eine 486 m lange Filmrolle auf 35 mm handle – ein montiertes Fragment des 1.182 m langen Originals, das verloren ging. Nur rund ein Drittel des Films ist also noch erhalten.<sup>2</sup> Aus der Analyse von Fotografien des Filmsets und insbesondere des Programmhefts des *Cine-matografo Letizia* aus dem Jahr 1916 geht hervor, dass der gesamte dritte Teil der Heimkehr der Zensur zum Opfer gefallen ist, ebenso wie all jene Erzählpassagen, die das Schicksal der zu Hause gebliebenen Mutter und Tochter begleitet.<sup>3</sup>

---

2 Die Enzyklopädie des Kinos in Piemont verweist auf eine Zensururkunde aus dem Jahr 1915. Eine Untersuchung der Quellen (darunter Zensurzertifikate, Nitratfragmente, Aufzeichnungen der Produktionsfirma Itala Film und Fotografien des Filmsets) zeigt, dass die Kopie eine Synthese darstellt, die nach der Erstveröffentlichung montiert wurde. Diese Version fokalisiert nun ausschließlich das Schicksal des Emigranten, dessen gradueller Niedergang mit der konsolatorischen Plattitüde der Heimkehr endet. Nur liefert der Film für dieses neue Paar, das in der abschließenden Didaskalie erwähnt wird (siehe Abb. 2.2: »accanto alla coppia felice ritrova la perduta felicità«), keinerlei bildliche Referenz. Hier setzt die Spurensuche an, die die verlorengegangenen Fragmente des Films zu rekonstruieren versucht.

3 Die Ursprungsfassung dürfte dem Leben im Dorf weit mehr Platz eingeräumt haben, insbesondere folgender Intrige: Die verlobte Tochter beginnt eine Liebesaffäre mit einem Grafen, um die Behandlungskosten ihrer schwer erkrankten Mutter bezahlen zu können. Die Figuren des Verlobten und des Grafen tauchen in keiner Szene des Films auf. Fotografien des Filmsets dokumentieren allerdings die Metamorphose der Tochter zu einer *piccola mondana*. Über die ursprüngliche narrative Ausgestaltung kann nur

Im Jahr 1877 werden im *Primo Volume delle Statistiche dell'Emigrazione* die ersten Daten zur italienischen Emigration publiziert (cf. Marucco, 2009: 64). Federführend ist Luigi Bodio, Vorsitzender des nationalen Statistikamtes, der bereits diese erste Herausgabe nur unter Vorbehalt als »offizielle« Erhebung etikettiert: »Questo genere di statistica sarà ufficiale bensì per la forma, non per il fondo; la sorgente di essa non è ufficiale« (Bodio, 1877). Offiziell anerkannt werden also die Form, die wissenschaftliche Methodik dieser Studie, nicht aber die Ursachen der Auswanderung, die umfassende Armut und die prekären Lebensrealitäten. Parallel dazu formiert sich der staatliche Zensurapparat, dessen Ursprünge auf das Jahr 1913 zurückgehen, als das Innenministerium unter Ministerpräsident Giovanni Giolitti (1903–1914) ermächtigt wird, Filme zu verbieten oder zu kürzen, die gegen die Moral verstoßen, sich der Nation, der öffentlichen Ordnung, den Institutionen und den öffentlichen Autoritäten widersetzen und schließlich auch den wirtschaftlichen und politischen Interessen des Staates zuwiderlaufen.<sup>4</sup> Maris Film bespielt nun diese erste Phase der Massenauswanderung, die unter Historiker:innen als wirtschaftliche Arbeitsmarktstrategie (*impresa da lavoro*) des italienischen Staates beschrieben wird (cf. Bevilacqua, 2009: 109). Getrieben durch externe Faktoren (insbesondere den demografischen Wandel und eine umfassende Krise der Textil- und Agrarwirtschaft in den ausgehenden 1880er Jahren), erreicht die Emigration mit 750.000 Auswander:innen auf den südamerikanischen Kontinent zwischen 1880 und 1889 einen ersten Höhepunkt. Bereits zwei Millionen Italiener:innen zählt das *Bolletino dell'Emigrazione* im Jahr 1901. Großteils aus den nördlichen und ruralen Regionen des Landes stammend, folgen sie den Verlockungen von billigem Land und stellen sich als willige Arbeitskräfte einem aufstrebenden landwirtschaftlichen Sektor zur Verfügung (cf. Golino & Amato, 2009: 45–60). Auf Maris Emigranten wartet in Übersee nicht nur harte Arbeit, sondern er unterliegt dort einer fatalen Täuschung. Mehrmals rückt Mari die *Agenzie dell'emigrante* ins Bild, die der

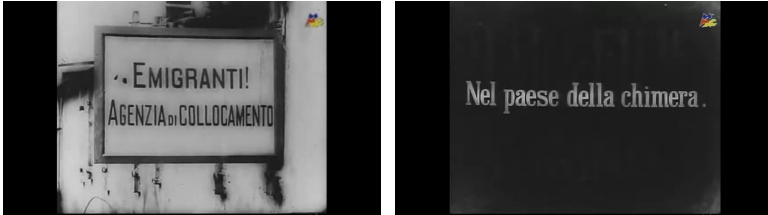
---

spekuliert werden, und doch liefern die verlorenen Erzählpassagen Hinweise auf eine kompromittierende Haltung, die der nationalen Idee der Auswanderung zuwiderläuft.

- 4 Am 25. Juni 1913, unter der Regierung von Giovanni Giolitti, wird das Gesetz Nr. 785 verabschiedet, das die Einführung der Zensur ermöglicht. Am 31. Mai 1914 wird die Durchführungsverordnung erlassen. Damit wird die Regierung ermächtigt, die gesamte Filmproduktion auf nationaler Ebene zu überwachen. »[V]on Juni 1913 bis April 1914 unterzog der Staat beispielsweise 3.978 Filme einer Prüfung, davon wurden 46 ganz verboten, 128 durften nach Kürzungen und Veränderungen gezeigt werden« (Schrader, 2007: 22).

italienische Staat vor allem in Brasilien und Argentinien für ankommende Auswander:innen instauriert (siehe Abb. 2.3).

Abb. 2.3 & 2.4: *Agenzie dell'emigrante (l) und das Paese della chimera (r)*



Quelle: *L'EMIGRANTE* (Mari, 1915)

Der Regisseur referiert damit ganz explizit auf die gelenkte und offizielle Form der Arbeitsmigration, die mit der umfassenden Crispi-Verordnung (Nr. 5866) aus dem Jahr 1888 ihren Ausgang nimmt. Mit diesem Gesetz (Art. I) wurde die Auswanderung zu Arbeitszwecken dezidiert erlaubt und die Figur der Auswanderungsagent:in eingeführt (Art. II), die fortan mit staatlicher Bewilligung operiert. Diesen transozeanischen Vermittler:innen kommt die Aufgabe zu, den Kontinent im Westen als Schlaraffenland anzupreisen, mit prächtigen Anekdoten auszustaffieren und fabelhaft zu überzeichnen. Nicht selten arbeiten sie auf Grundlage von Provisionszahlungen großer Reedereien (cf. Martinielli, 2009: 293ff.).

Die Ambiguität der Ankunft zeigt sich in der Textzeile »nel paese della chimera« (siehe Abb. 2.4). Die Chimäre [lat. chimaera, gr. χίμαιρα] bezeichnet in der griechischen Mythologie ein feuerspuckendes Mischwesen aus Löwenkörper, Ziegenkopf und einem Schlangenschwanz und insinuiert eine mythologische Weite des südamerikanischen Kontinents, den es mit Arbeit und Wohlstand zu »füllen« gelte. Die Wendung der *chimera* bezeichnet im italienischen Sprachgebrauch jedoch ebenso eine Träumerei ohne Grundlage und führt gleichsam den illusorischen Charakter dieser Erfüllungserzählung mit. Tatsächlich ist der argentinische Staat um eine Besiedlung seiner ungenutzten Agrarflächen bemüht. Ein Grundpfeiler dieser Besiedlungspolitik nach US-amerikanischem Vorbild wird mit der Verabschiedung eines weiteren Gesetzes gelegt. Es soll einen niederschweligen Zugang zu landwirtschaftlicher Produktion ermöglichen:



»Dem Landwirt [wird] neben der Wohnung das Recht [verliehen], bis zur ersten Ernte Vieh, Werkzeuge und Saatgut aufzuziehen und zu züchten, und [er] ist zehn Jahre lang von allen Steuern und Abgaben befreit« (Bevilacqua, 2009: 108).<sup>5</sup>

Vor diesem Hintergrund wird insbesondere der argentinische Arbeitsmarkt zum potenziellen Absatzmarkt für die italienische Bevölkerung und die zwischenstaatlichen Beziehungen werden forciert.<sup>6</sup> Die italienische Auswanderung wird zunehmend institutionalisiert. Bereits in der Amtszeit Francesco Crispis (1887–1896) ist sie Teil der wirtschaftspolitischen Agenda, dient als Regulationsventil demografischen Überdrucks und lukratives Unterfangen zugleich. Der monetäre Zufluss aus dem Ausland, genannt *rimesse*, also das Geld, das die Auswander:innen an ihre Familien in Italien schicken, beträgt im ersten Quartal des 20. Jahrhunderts bereits gut 25 Prozent der staatlichen Zahlungsbilanz (cf. Maida, 2015: 11).

Dem umfassenden Strukturwandel und dem daran gekoppelten Migrationsdruck tritt der italienische Staat als gestaltende Kraft gegenüber. In den Worten von Gilles Deleuze und Felix Guattari ist der Staatsapparat seit Beginn der Moderne damit beschäftigt, »Bewegung aufzulösen, zu transformieren und die nomadische Geschwindigkeit zu regulieren« (1997: 532). Zur Jahrhundertwende manifestieren sich beispielhaft moderne kulturalanthropologische Demarkationslinien, die erzählerisch über die Konstellation voller und leerer Bezirke ausmodelliert werden. Diese grundlegende Erzähldisposition ist bereits in *L'EMIGRANTE* angelegt: Vor allem im ersten Drittel der Narration inszeniert Mari eine häusliche Misere als Prolegomena des Aufbruchs.<sup>7</sup> Eine auf wirtschaftspolitischen Prämissen aufbauende Emigrationspolitik steht

---

5 Original: »[S]i concedono al colono, oltre all'abitazione, animali da lavoro e da razza, utensili e sementi fino al primo raccolto, e per dieci anni l'esonero da ogni imposta o contribuzioni« (zit. n. Bevilacqua, 2009: 108).

6 Rückblickend wird Argentinien als Erfolgsgeschichte der Integration beschrieben, während Brasilien, nicht zuletzt aufgrund widriger Lebens- und Arbeitsbedingungen, auch von der italienischen Regierung stigmatisiert wurde (cf. Maida, 2015: 11f.).

7 Wie die Fotografien des Filmsets vermuten lassen, kommt die strukturelle Schwäche der italienischen Peripherie in den zensierten Erzählpässagen noch stärker zum Ausdruck. Die finanziellen Nöte von Mutter und Tochter gehen schließlich so weit, dass sich die Tochter zur Prostitution gezwungen sieht. Damit wird eine Allegorie des Körpers als handelbare Ware zwischen alter und neuer Welt instauriert und miteinander in Beziehung gesetzt.

im Fokus des Films, der wohl gerade aufgrund dieser institutionellen Implikationen in die Fänge der staatlichen Zensur gerät, die sich mit Italiens Eintritt in den Ersten Weltkrieg 1915 formiert. Die erste große Auswanderungsbewegung wird als eine materielle Ausnutzung von Körpern und damit als Biopolitik<sup>8</sup> figuriert, wobei die Ubiquität menschlicher Ausbeutung im Zentrum dieser Erzählung steht. Sie will zur sozialpolitischen Auseinandersetzung anstoßen. Diese Denkbewegung des Films soll nun auch über die formalästhetische Gestaltung erschlossen werden.

## 2.1 Emigration als prekäre Wiederkehr

Mari inszeniert eine Subjektivierung der Dingwelt. Der Protagonist Antonio ist auf seiner Reise von Briefen seiner Familie, Fotografien und diversen Erinnerungsgegenständen umgeben. Die Inszenierungsweise dieses Materiellen wird durch eine vorsichtige Bewegung hin zur Innenwelt der Filmfigur begleitet. Es handelt sich um eine reproduktive Imaginationsarbeit, die anknüpfend an die frühen Filmtheorien Hugo Münsterbergs [1916] und Béla Balázs [1924] suggestives Potenzial birgt. Febo Maris pionierhafte Zuwendung zur Fantasia der Spielfiguren erhält vor dem Hintergrund des italienischen Mediendiskurses zum Stummfilm an Kontur, zumal das Phänomen mentaler Bewusstseinsvorgänge im Film nur randläufig behandelt wird. Sein Stummfilm vermag diese italienische Spezifik produktiv zu wenden, etwa durch kluge Analogiesetzungen zwischen den Medien, die in *L'EMIGRANTE* subjektivierende Eigenschaften übernehmen. Im Jahr 1915, als Febo Mari *L'EMIGRANTE* auf die Leinwand bringt, war schließlich die Meinung verbreitet, das Kino sei grobschlächtige Unterhaltung und eine schlechte Kopie des Theaters. Auch vonseiten der Malerei zielte der Vorwurf auf die mechanische Reproduzierung von Wirklichkeit ab, die dem Medium Film inhärent sei und damit jedwedes künstlerische Vermögen untergrabe.<sup>9</sup> Die Erfindung des mechanischen Apparates, des Kinematografen, fällt in Italien also auf keinen sehr furchtbaren Boden.

---

8 Mit Foucault (1977) lässt sich zur Jahrhundertwende eine biopolitische Wende markieren: »Zum ersten Mal in der Geschichte reflektiert sich das Biologische im Politischen« (170).

9 Die ersten filmtheoretischen Ansätze befragen das Kino dementsprechend nach seinen ästhetischen Möglichkeiten und Gestaltungsmitteln, die es von den visuellen Medien der Fotografie, der Malerei, aber auch vom Theater unterscheiden. Zu den prominentesten Apologeten des Kinos zählt Rudolf Arnheim, der sich in seiner Schrift mit

Die Anfänge des italienischen Films sind von einem starken Kulturpessimismus geprägt, der dem neuen Medium zunächst den Status als eigenständige Kunstform abspricht (cf. Schrader, 2007: 17ff.). Die frühe Debatte rund um den Film wird komparatistisch geführt, vor allem über das Theater. Die Studien Hugo Münsterbergs zum »Lichtspiel« erleben nicht zuletzt deshalb jüngst eine regelrechte Renaissance, weil er als progressiver Geist das weitverbreitete klassische Denkmotiv der Filmtheoriegeschichte in seinen Grundzügen revidiert. Ganz im Gegenteil spricht er dem Film jedwede Möglichkeit objektiver Weltwiedergabe ab und beobachtet gerade in der Überwindung der Wirklichkeit den Kunstcharakter des Filmischen. Matthias Brütsch (2011) notiert hierzu: »Er [Münsterberg] geht jedoch von einer Kunstauffassung aus, die dem mimetischen Standpunkt, wonach die Hauptaufgabe der Kunst in der Nachahmung der Natur liege, diametral widerspricht« (94). Rudolf Arnheim [1981], kommentiert Münsterbergs Studie *The Photoplay* fasziniert als »subjektivierte Weltschau«:

»Von seinen Bemerkungen zum Künstlerischen scheint mir am Verblüffendsten die Feststellung, daß der Film, im Gegensatz zum Theater, die Weltschau subjektiviert, d.h. die Darstellung einer objektiv-physischen Welt durch die eines seelischen Erlebnisses ersetzt – einer Erscheinungsweise, in der die ›Formen der Außenwelt, nämlich Raum, Zeit und Kausalität, sich den Formen der Innenwelt, nämlich Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Einbildungskraft und Gefühl anpassen« (ebd.: 2000: 57).

Münsterbergs Überlegungen stellen mentale Prozesse in der filmischen Rezeption scharf und liefern zahlreiche Anknüpfungspunkte für eine filmische Rezeptionsästhetik. Jörg Schweinitz bezeichnet den US-amerikanischen Psychologen und Filmtheoretiker daher als Vertreter eines mentalen Konstruktivismus (cf. 2018: 27). So verfüge der Film, im Gegensatz zum Theater, über verschiedene Mittel, um dargestellte Ereignisse in ähnlicher Weise zu strukturieren. Dies gleiche dem menschlichen Vorgang, innere und äußere Sinneseindrücke durch Aufmerksamkeitsverlagerung zu verarbeiten, Erinnerungsinhalte zu aktivieren, Annahmen zu bilden und emotionale Wahrnehmungen einzubeziehen. Hierin findet Münsterberg schließlich auch

---

dem bezeichnenden Titel *Film als Kunst* (1932) in einer »systematischen Widerlegung« versucht (176).

den Brückenschlag von der Rezeptionsseite hin zur subjektivierenden Identifikationsleistung mit den Filmfiguren (cf. Brütsch, 2011: 95). Die Leinwand erlangt eine »noch reichere Bedeutung«, wenn das projiziert wird, was »im Bewusstsein der Spielfiguren vorgeht« (Münsterberg, [1916] 1996: 59f.). Das Kino sei vor allem aufgrund seiner Bildlichkeit und Visualität besonders gut dazu geeignet, die »Phantasie der Spielfiguren« (60) zur Erscheinung zu bringen. In Hinblick auf die Situation der Medienkonkurrenz bemerkt Brütsch (2018) hierzu:

»Auch hier drängt sich für Münsterberg der Vergleich zum Theater auf. Er weist darauf hin, dass auf der Bühne Träume und Erinnerungen lediglich im Dialog oder Monolog angedeutet werden können, während der Film sie direkt zeige. Dabei geht er implizit von der Auffassung aus, dass Erinnerungen, Träume oder Vorahnungen ausschließlich bildhaften Charakter haben. Der Stummfilm als rein visuelles Medium könne – im Gegensatz zum Theater, das hauptsächlich mit Sprache operiert – innere Vorstellungen »dem Auge anbieten« und somit wirklich lebendig werden« (95).

Die Möglichkeiten sind nicht ausschließlich auf den körperlichen Ausdruck der Darsteller:innen beschränkt, sondern strömen als »emotionale Gestimmtheit [...] in die Umgebung hinaus« (ebd.: 68). Vor allem in den formalen Aspekten der Darstellung, etwa der Kamera- und Montagearbeit, sieht Münsterberg noch großes Potenzial und antizipiert damit Béla Balázs' filmtheoretische Überlegungen, der »Mienenspiel«, »Physiognomie« und vor allem die »Großaufnahme« als zentrale Begriffe seelischer Identifizierung konzeptualisiert (cf. Balázs, [1924, 1930] 1972: 52; 78ff.). Bemerkenswert an Balázs' Studien ist, dass er als vielleicht größter Apologet des Visuellen und Sichtbaren der klassischen Filmtheorie mit seinen Überlegungen zur Großaufnahme gleichzeitig eine Form der Blickbegrenzung im Filmbild beschreibt, die im Sinne Münsterbergs über mentale Imaginationsarbeiten zu ergänzen ist. Der zweite Teil der Studie Münsterbergs rückt ästhetische Überlegungen in den Vordergrund, um den Kunstcharakter des Filmischen an sich zu bestimmen. Jörg Schweinitz (2018) beschreibt in seinen Ausführungen die »Aufhebung« als Schlüsselbegriff seines Denkens. Laut Münsterberg sei die »Wirklichkeit« in der »Unwirklichkeit des Kunstwerks« aufgehoben. Tatsächlich handle es sich in hegelscher Tradition um einen »spannungsvollen Dreiklang«, im Sinne einer Negation, einer Aufbewahrung und einer »Erhöhung« über die filmästhetische Form (cf. Schweinitz, 2018: 23).

Italien nimmt im europäischen Kontext eine gewisse Sonderrolle ein: In Deutschland und Frankreich formiert sich schon früh eine Schule der Filmkritik und Filmphilosophie, die sich darin versucht, den Film als Kunstform zu legitimieren und sich dem imaginativen Vermögen filmischer Darstellungen anzunähern. Auf der Halbinsel hingegen dominiert eine skeptische Rezeptionshaltung zum Medienumbruch. Bezeichnenderweise wird erst einige Jahre später damit begonnen, an die Kunst und Magie des Kinos zu glauben, insbesondere durch die Rezeption Charlie Chaplins (cf. Schrader, 2007: 267ff.). Die Beziehungen von Literatur und Film (und Theater) lassen sich zur Zeit des italienischen Stummfilms aber nicht nur als Zäsur, sondern zumindest ebenso in den ästhetischen Verschränkungen und Rezeptionshaltungen fassen. Denn während

»die Literatur kaum auf den Film rekurrierte, eroberte sich das neue Medium zum einen Darstellungsweisen der Literatur, und zum anderen, dank der Literaturverfilmungen, einen unerschöpflichen Fundus an Stoffen« (Schrader, 2007: 16).

Wie Sabine Schrader in ihrer umfassenden Diskursanalyse zu Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens bemerkt, sind die Beziehungen zwischen den Medien durch »fehlende Kontaktstellen« charakterisiert, die über die »kulturell und sozial-historisch motivierten Leerstellen« zu analysieren sind (cf. Schrader, 2007: 9). Speziell für den italienischen Kontext und im Hinblick auf die Genese des Emigrationsfilms ist diese Situation allmählicher Medienkonvergenz zentral. Lange Zeit hielten Intellektuelle am Primat der Literatur fest. Brunetta (2009) beobachtet für die anfängliche Repräsentation der italienischen Emigration im Kino eine starke Prägung durch die Literatur. Er spricht von einem »sguardo deamicisiano« (495). Schließlich liefert De Amicis *Dagli Appennini alle Ande* (1886) die literarische Vorlage für zahlreiche Verfilmungen, angefangen von DAGLI APPENNINI ALLE ANDE (1916) von Umberto Paradisi bis hin zu einer italo-argentinischen Miniserie von Pino Passalacqua in den 1990er Jahren (cf. Colucci & Sanfilippo, 2010: 95). So habe der *immaginario* der Emigrant:innen erst langsam den Medienwechsel zum Kino hin vollzogen, das schließlich zum »testimone privilegiato« (Brunetta, 2009: 496) der italienischen Emigrationserfahrung avancieren sollte.

Auch für L'EMIGRANTE, den ersten Emigrationsfilm italienischer Kinosgeschichte, ist die Verzahnung von Theater, Literatur und Kino nicht von der Hand zu weisen. Der sizilianische Autor, Theaterregisseur und Schauspieler

Febo Mari engagiert für die Hauptrolle Ermete Zacconi, einen veritablen Star des Theaterschauspiels seiner Zeit. Vielleicht sogar eine bewusste Besetzung, denn um 1910 werden in Italien auch Stimmen laut, die eine Adaption von theaterhaften Methoden (etwa im Bereich des Schauspiels; aufgrund einer exaltierten Mimik und Pantomime) produktiv gegen die Stummheit des Films wenden möchten (cf. Schrader, 2007: 52).<sup>10</sup> Angefangen bei der Disposition bis hin zur ästhetischen Umsetzung sucht Febo Mari die Kontaktstellen zwischen den Medien und ist gleichsam großer Apologet filmischer Visualität. Für *L'EMIGRANTE* plant er etwa zunächst, auf Schrifttafeln zu verzichten. Er ist überzeugt, dass sich »die Stummen« allein dank der Kraft und Eloquenz der Bilder auch in ihrer Innerlichkeit verständlich machen können: »Anche i muti si fanno intendere. Lo sguardo ed il gesto hanno parole che sanno commuovere al riso e al pianto.«<sup>11</sup> Nach einigen Monaten zwingen ihn Probleme mit dem Vertrieb, die Zwischentitel wie üblich hinzuzufügen und den Film erneut herauszubringen (cf. Gianetto, 2017). Die (obstruierte) Verwendung der Schrift kommt metatextuell ins Spiel: Der Zwischentitel des *paese della chimera* und der des wiedererlangten Glücks entlarven sich als ironisch-demaskierender Kommentar zu einem südamerikanischen Schlaraffenland auf der einen und der italienischen Heimat auf der anderen Seite.

Zu Maris Instrumentarium gehört auch der gezielte Umgang mit der Großaufnahme. In Balázs' *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924] ist von der »Kunst der Betonung« die Rede, in der das »dargestellte Leben

---

10 Die Debatte, ob Film denn nun Kunst sei, charakterisiert die frühe italienische Rezeptionshaltung gegenüber dem neuen Medium. Als wesentliche Orte der Diskursivierung treten Kultur- und später auch Filmzeitschriften hervor (cf. Schrader, 2007). Während die Diskursivierung des Films bis 1915 in erster Linie komparatistisch geführt wird, etabliert sich eine systematische Rede über den Film erst in den ausgehenden 1920er Jahren – angestoßen durch die Rezeption US-amerikanischer Filme. Béla Balázs beschreibt in seiner Kunstphilosophie des Films (1938), wie die Kinokamera von Europa nach Amerika gekommen sei. Die Geburtsstunde einer neuen Kunstform verortet der ungarische Filmhistoriker und Philosoph gut 20 Jahre nach der Erfindung des Kinetographen, und zwar in Amerika, genauer gesagt in Person von D.W. Griffith (2001): »Diese Kinematographie (noch nicht Filmkunst!) verhält sich zum Theater wie Handwerk und Manufaktur zur maschinellen Industrie. Mehr als zehn Jahre lang gab es in Europa schon eine solche Kinematographie, aber eine Filmkunst gab es noch nicht« (202).

11 Zit. n.: *Archivio del cinema muto*. Ausgabe November, 2010, online.

zugleich interpretiert wird« (49).<sup>12</sup> Zunächst fällt auf, dass Febo Mari auf Großaufnahmen des Gesichts gänzlich verzichtet, obwohl dies laut Balázs eine seelische Identifizierung ermögliche. Stattdessen geraten sekundäre Zeichenträger wortwörtlich in den Fokus, indem sie bildfüllend und teilweise über mehrere Sekunden eingeblendet werden. Dazu zählen etwa Schriftstücke eines Briefwechsels mit Antonios Tochter, Familienbilder und diverse Hinweisschilder (siehe Abb. 2.5-2.7).

Abb. 2.5-2.7: Subjektivierungen der Dingwelt



Quelle: L'EMIGRANTE (Mari, 1915)

Die zitierten Beispiele übernehmen je nach ihrer Visualität bzw. Schriftlichkeit eine überwiegend referenzielle oder eine poetische Funktion. Während die Hinweisschilder vorrangig der Schriftlichkeit verhaftet bleiben und an der syntagmatischen Struktur der Erzählung teilnehmen, tragen der Brief und freilich stärker noch die Fotografie eine poetische Bedeutungsebene bei. Balázs versteht diese Einstellungen als Betonung, ihnen kommt eine herausgestellte Funktion zu: Es sind die einzigen Momente, in denen die Fantasie der Spielfiguren zur Erscheinung gelangt. In seiner berühmten Wendung spricht Béla Balázs vom »Gesicht der Dinge« ([1924] 2001: 9):

»Gewiß hat der Film eine neue Welt entdeckt, die vor unseren Augen bislang verdeckt gewesen ist. So die sichtbare Umwelt des Menschen und seine Beziehung zu ihr. Raum und Landschaft, das Gesicht der Dinge, den Rhythmus der Massen und den heimlichen Ausdruck des schweigenden Daseins« (ebd.).

12 Im virtuellen Umgang mit der Großaufnahme liegt für Balázs der vielleicht wichtigste Aspekt der Filmkunst. In ihr verbirgt sich das Leben und seine Anschauung: »Zwei Filme mit der gleichen Handlung, demselben Spiel und denselben Totalen, die aber verschiedene Großaufnahmen haben, werden zwei verschiedene Lebensanschauungen ausdrücken« (Balázs, 2001: 49f.).

Durch die Großaufnahme stehen der Brief und die Fotografie für sich, entwickeln ein Eigenleben und sind »Ausdruck des schweigenden Daseins« (ebd.). Die Subjektivierung dieser Dingwelt erfolgt an der Kontaktstelle zu den inszenierten Medien, die eine schmerzliche Verlusterfahrung ob der zurückgebliebenen Familie ausdrücken.<sup>13</sup>

Ebenso bemerkenswert ist, dass das Motiv des Aufbruchs bzw. der Reise bereits in *L'EMIGRANTE* eine Form findet, die dank langjähriger Rezeption im intertextuellen Raum aus heutiger Sicht nur allzu vertraut ist. Der langsam abfahrende Zug und der vorbeiziehende Ozeanriese können als kulturelle Chiffren der Migration bezeichnet werden. Auch hier spielt die formale Gestaltung des Großen, Kleinen und Bewegten eine zentrale Rolle, denn sie ist laut Balázs dazu im Stande, eine »konkrete Gegenständlichkeit des Motivs in eine subjektive Vision« ([1924] 2001: 134) zu verwandeln.

Abb. 2.8 & 2.9: Ein Dampfschiff sticht in See



Quelle: *L'EMIGRANTE* (Mari, 1915)

Die Episode der transozeanischen Überfahrt wird mit einer Totalen eröffnet: Langsam bewegt sich das Dampfschiff, statisch gefilmt, vom rechten zum linken Bildrand (siehe Abb. 2.8, 2.9). Auch Landschaft ist Physiognomie, heißt

13 Man könnte noch weiter gehen und in diesen transmedialen Spielformen einen Metakommentar Maris' zur italienischen Debatte um Medienkonkurrenz entdecken: Als Beispiel dafür, wie etwa ein Brief im Film die defizitäre Mittelbarkeit der Schrift überwindet und produktiv zu wenden vermag. Erst ein Jahr zuvor fanden Film und Schrift im italienischen Kontext sehr öffentlichkeitswirksam zueinander, als Gabriele D'Annunzio die Zwischentitel für Pastrones monumentalen Historienfilm *CABIRIA* (1914) verfasste. Die filmwissenschaftliche Forschung sieht darin einen Paradigmenwechsel, da sich fortan der »Zwischentitel von einer rein informativen Funktion [...] löst« und von einer »poetischen Funktion überlagert« wird (Schrader, 2007: 76).



es bei Balázs, und so können Aufnahmen des Großen mit den Detaileffekten der Großaufnahme zusammenwirken. Die Weite der Einstellungen führt gleichzeitig heran an eine Innerlichkeit der Trennung, die diesem vielgenutzten Motiv innewohnt. Als Betrachtende neigen wir dazu, das Beobachtete zu anthropomorphisieren. Daher besitzt auch Gegenständliches das Potenzial, sich an die Gefühlswelt der Figuren anzupassen und diese widerzuspiegeln. Insofern gibt die Großaufnahme einen Teil für das Ganze frei und »überlässt die Ergänzung der Phantasie des Zuschauers« (Balázs, [1924] 2001: 97).<sup>14</sup>

Die Ikonografie des Aufbruchs und der Überfahrt entsprechen dem typischen visuellen Vokabular des (E-)Migrationskinsos. Aus diesem Motivschatz hat das italienische Kino bis heute eine Vielzahl an Spielformen entwickelt. In seiner Gesamtheit finden Form und Inhalt in Maris Film in vielfältigen Analogien zueinander.<sup>15</sup> *L'EMIGRANTE* folgt zwar formal den Gesetzen der Außenwelt, spielt jedoch mit Elementen der »Suggestibilität [...] [die] Vorstellungen und Gedanken anregen« (Münsterberg, [1916] 1996: 51). Über die produktive Kombination medialer Kontaktstellen gelingt eine subjektivierende Erzählweise, die eine nationale italienische Superiorität infrage stellt. Dabei nehmen nicht seine Bilder, sondern vielmehr kluge Analogiesetzungen zwischen einzelnen Medien eine kritische Haltung ein, die die Zeit überdauern.

---

14 Mit einer weiteren synekdochischen Einstellungsfolge wird Antonio als Vertreter einer sozialen Gruppe vorgestellt: Auf eine Totale, die das rege Treiben am Marktplatz zeigt, folgt eine Halbtotale. Diese Abfolge (die zum Ende der Szene exakt wiederholt wird) greift den Emigranten bildsprachlich aus der Menschenmasse heraus. Über diese Schnittfolge wird das gesamtgesellschaftliche mit dem singulären Schicksal ästhetisch in Beziehung gesetzt.

15 Wenngleich darüber nur spekuliert werden kann, dürfte sich Mari auch des dezidiert filmischen Verfahrens der Parallelmontage bemächtigt haben. Das Verfahren der Montage wird erst Mitte der 1920er Jahre populär. Nur so lässt sich erklären, warum das überdauernde Filmfragment in seiner Form und narrativen Abfolge den Anschein von Kohärenz und Geschlossenheit erweckt. Insbesondere die zensierten Erzählstränge, die das Schicksal der in der Heimat Zurückgebliebenen aufgreifen, dürften die Gesamtnarration als antagonistische Erzählelemente strukturell komplexer gestaltet haben. Sie sprechen für die Experimentierfreudigkeit des Regisseurs.

## 2.2 Emigration als romantische Leerstelle

»Das Lichtspiel kann [...] nicht nur im  
Dienste der Erinnerungen  
rückschneiden, es kann auch im  
Dienste der Suggestion abschneiden.«  
*Hugo Münsterberg ([1916] 1996): Das  
Lichtspiel, 63*

Im Jahr 1926 dreht Roberto Roberti den bemerkenswerten Film *NAPOLI CHE CANTA* [33:17], in dem er Emigration über Leerstellen erzählt, die ihrerseits im Dienste der Suggestion stehen. Der Film erscheint zu einer Zeit, in der das Thema Auswanderung noch stärker als zu Maris Zeit der staatlichen Zensur unterliegt. Die regionalen Filmproduktionen Neapels nehmen eine besondere Stellung ein. Nicht nur avanciert Neapel nach dem Ersten Weltkrieg zu einer der wichtigsten Produktionsstätten, die Filmproduktionen wehren sich auch gegen Bemühungen, Produktionen auf die Hauptstadt Rom zu konzentrieren (cf. Schrader, 2007: 227). Im Zeitraum von 1915 bis 1917 werden vier weitere italienische Filme zum Thema gedreht, bevor die Emigrant:innen mit der faschistischen Umdeutung als *italiani all'estero* in den ausgehenden 1920er Jahren allmählich von der Bildfläche verschwinden: *L'EMIGRANTE* (Mari, 1915), *GLI EMIGRANTI* (Zaccaria, 1915), *DAGLI APPENNINI ALLE ANDE* (Paradisi, 1916) und *LA FLOTTA DEGLI EMIGRANTI* (Carlucci, 1917).<sup>16</sup>

Der kinematografische Blick gehört zur gesellschaftlichen Regulierungs- und Normierungsinstanz und das Sehen ist damit im Foucault'schen Sinne

---

16 In den Jahren 1929 bis 1943 wird die Figur des Emigranten zum *italiano all'estero* umgedeutet und mit Pathosformeln der Heimat, der Rückkehr und teils als ›Ruf zu den Waffen‹ verzahnt oder aber als Expansion italienischer Größe in der Welt inszeniert. Guido Brugnones *PASSAPORTO ROSSO* (1935) ist für dieses faschistische Kino der Emigration paradigmatisch. Staat und Film streben sich in den ausgehenden 1920er Jahren zunehmend und das neue Medium wird dezidiert politisch instrumentalisiert. Die Maßnahmen der Ära Giolitti werden zunächst 1923 verschärft und erreichen in den Jahren 1925/26 ihren Höhepunkt mit der Gründung des Instituto Luce, das auf Drängen Mussolinis als offizielles Medium staatlicher Erziehung, Bildung und Propaganda implementiert wird. So werden ab 1926 die Vorführungen von Wochenschauen in allen italienischen Kinosälen obligatorisch (siehe dazu auch Zagarrío, 2004: *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*. Venedig: Marsilia).

endgültig mit der Umschichtung von Wissen verwoben.<sup>17</sup> Die endlich auch im italienischen Kontext jubilierend empfangene Unmittelbarkeit des kinematografischen Bildes wird dem Medium plötzlich zum Verhängnis, denn anders als in der Literatur operiert das Kino zwangsläufig expliziter auf dem Feld des Sichtbaren, das immer umfassender vom italienischen Staat reguliert wird. Vor diesem Hintergrund gewinnt Georg Lukács' berühmte Wendung an Bedeutung, wonach

»die gesellschaftliche Entwicklung die besondere Gestalt des Ästhetischen herausarbeitet. Es handelt sich also um einen langwierigen Prozeß mit einigen Knotenpunkten, ja Sprüngen, bis aus der Wirklichkeit des Rhythmus im Arbeitsprozeß ein wichtiges, abstrakt-formales Element der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit wird« (1963: 280).

Doch welche Möglichkeiten bleiben dem Kino unter den Bedingungen umfassender Kontrolle? Robertis Film setzt der neuen Evidenz des Bildlichen eine Poetik der Auslassung entgegen, in deren Vermessung das Thema der Emigration *aufgehoben* ist (cf. Münsterberg [1916]). Dadurch entgeht er jedoch nicht der faschistischen Zensur. Der Film kommt auf den Index und gilt lange Zeit als verloren. Erst im Frühjahr 2000 taucht er unerwartet aus einem Privatfundus auf. Das *George Eastman House* erhält eine Kopie als Schenkung, die unter der Leitung des Filmhistorikers und Kurators Paolo Cherchi Usai restauriert wird. Anlässlich des jährlichen *Pordenone Silent Film Festival* wird der Film im Jahr 2003 vorgeführt und die neapolitanischen Musikstücke von der Sopranistin Giuni Russo intoniert. Der Film dokumentiert vordergründig das alltägliche Leben der Neapolitaner:innen. Scheinbar zufällig werden charakteristische Schauplätze montiert, die mit der musikalischen Untermalung eine folkloristische Vorstellung Neapels vermitteln (siehe Abb. 2.10). Laut Pasquale Iacchio (2010) sei der Film unter Musikbegleitung für Emigrant:innen im Ausland vorgeführt worden (cf. Fuchs, 2021: 54). Er emaniert eine stark nostalgische Aura und gleicht einer Hymne an die parthenopäische Stadt und ihre anthropologische und musikalische Tradition. Daniel Illger (2009) bezeichnet Robertis Film als die »einzige italienische Großstadtsymphonie« (57). Vor dem Klanghintergrund neapolitanischer Volkslieder entfaltet der Film keine Geschichte,

---

17 Besonders prominent entwickelt Foucault den Zusammenhang von Seh- und Machtdispositiven am Beispiel des Panoptikums in *Überwachen und Strafen* (2010).

sondern vielmehr eine melancholisch-romantische Idee der Stadt, die zum filmischen Imaginieren und Tradieren einlädt und Neapel damit einmal mehr als nostalgischen Sehnsuchtsort ausweist.

*Abb. 2.10 & 2.11: Charakteristische Ansichten Neapels (l) und Rückenansicht einer Frau am Meer (r)*



Quelle: NAPOLI CHE CANTA (Roberti, 1926)

Dem Film ist aber auch eine Poetik der Abwesenheit und des Abschiednehmens eingeschrieben, die wohl auch dazu beigetragen hat, ihn in die Fänge der faschistischen Zensur zu treiben. Die filmischen Bilder zeigen allzu oft Vorderseiten, die nicht ohne ihre unsichtbaren Rückseiten gedacht werden können. Die Rückenansicht einer Frau ist dafür emblematisch (siehe Abb. 2.11). Da Roberti vorwiegend Standbilder nutzt und die statischen Einstellungen teilweise sekundenlang gehalten werden, kann aus (bild-)phänomenologischer Perspektive von einer Appräsentation der Emigrationserfahrung gesprochen werden.

»In bewußtseinsphilosophischer Einstellung meint Appräsentation erst einmal, daß ich im perspektivischen Wahrnehmen von etwas die abgeschattete Seite ergänze, weil sie bereits in der Vorderseite enthalten ist, dort mitgegenwärtig gemacht wird, ohne selbst da zu sein bzw. aktuell ein »Selbst-da« werden zu können« (Bongaerts & Ziemann, 2000: 294).

Die Implikation Robertis kreist im Großen um das Thema sich vollziehender Trennungen, wenngleich er den Blick erst im Modus des Vergangenen preisgibt: Der Emigrant ist bereits aufgebrochen; die Familie ist bereits entzweit. Die »sichtbare Vorderseite von Etwas, die eine unsichtbare Rückseite impliziert« (Husserl zit. n. Hüppauf & Wulff, 2006: 257), ist durch den Fortgang

der Zeit getrennt. Die materiellen Bilder der Leere und Einsamkeit drängen zur Auffüllung, das wortwörtlich nun Abwesende gelangt mental zur Anschauung. Über diesen appräsentierenden Modus öffnen sich die Bilder der Vorstellungskraft und überschreiten so die Grenzen ihres Materials. In den Worten von Hüppauf und Wulff (2006) wird ein Zugang eröffnet zu jener »Potentialität des Bildes, durch die der Mangel an Bestimmtheit in einen Überschuss an Sinn umschlägt« (248). Die filmischen Bilder sind ob ihrer poetischen Auslassungen unvollständig und

»als Imitation nicht zu verstehen, sondern erfordern, in einer anderen Weise als das scharfe Bild, eine Wahrnehmung, die diese Beziehung zu einem Dreiecksverhältnis, das die Imagination des Betrachters notwendig in das Verhältnis zwischen Bild und Abgebildetem einbezieht, erweitert« (ebd.: 257).

Über dieses Verfahren der Abwesenheit lädt der Film nicht nur zum synästhetischen Erinnern und melancholischen Schwelgen ein, sondern bietet sich für eine Lektüre im Lichte des historischen Apriori an, um ihn abseits einer kanonisierten Gedächtniskultur zu verorten. Ähnlich wie Febo Maris *L'EMIGRANTE* positioniert sich Robertis Film thematisch und ästhetisch quer zur nationalen und hegemonialen Filmproduktion. Indem Roberti das alltägliche Leben der Neapolitaner:innen dokumentiert, gehorcht er dem neuen Ideal mimetischen Filmschaffens und camoufliert es gar als »optische[n] Beitrag zum Herrschaftsinstrumentarium« (Hüppauf & Wulff, 2006: 271). Mit der Wahl seiner Stadtbilder und dem poetischen Arrangement derselben etabliert er zugleich jedoch einen porösen Spielraum und formuliert die Melancholie und den Trennungsschmerz der Emigration über seine Leerstellen (cf. Iser, 1976: 284ff.).

Bildliche Darstellungen generieren ihren Sinn über das Spiel mit (Un-)Sichtbarkeiten. Das Zeigen, die Deixis, beruht auf der Negation. Beides sind prominente Themen der Bild- und Kunstwissenschaften (cf. Boehm, 2008: 67). Appräsentierende Rückenansichten wie jene der Frau am Meeresstrand sind ein prominentes Motiv der bildenden Künste und gelten spätestens seit Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) als Sujet des Affekts und der emotionalen Involvierung. Im Film können Auslassungen zwischen den Bildern und Szenen entstehen. Schnitt, Montage und Komposition eröffnen Leerstellen, die einer produktiven Imaginationsleistung bedürfen. Laut Durand (1993) ist das Kino »un art de l'ellipse«, eine Kunstform also, deren Besonderheit anhand der Ellipsen zwischen den Bildern zu bestimmen ist.

Diese Einsicht geht bis in die sowjetische Montagetheorie der ausgehenden 1920er Jahre zurück.

Die künstlerischen Verfahren, mit denen der Akt der produktiven Imagination initiiert wird, die an unsere Vorstellung appellieren, finden allerdings erstmals in der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsforschung systematische Beachtung. In *Das literarische Kunstwerk* [1931] prägt Roman Ingarden den Begriff der »Unbestimmtheitsstellen«. Die Selektivität des Erzählens bedingt unweigerlich Auslassungen und Unbestimmtheiten, die vom Lesenden im Akt der Rezeption zu rekonstruieren sind. Literarische Texte sind demnach prinzipiell unabgeschlossen und vieldeutig. Diesen phänomenologisch inspirierten Gedanken greift Wolfgang Iser in *Der Akt des Lesens* auf (cf. Iser, 1976: 284ff.). Seine Perspektive auf Leerstellen wird zunehmend auch in der Filmwissenschaft als wertvolles Konzept rezipiert.<sup>18</sup> Leerstellen bezeichnen laut Iser »weniger eine Bestimmungslücke des intentionalen Gegenstandes [...] als vielmehr die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers« (ebd.: 284). Damit zeigen sie »statt einer Komplettierungsnotwendigkeit [...] eine Kombinationsnotwendigkeit an« (ebd.). Anders als von Ingarden [1931] konzipiert, vollzieht sich die Ergänzungsaktivität nicht beliebig in der Fantasie der Rezipierenden, sondern wird durch spezifische Strukturen des Textes bzw. Films geleitet und initiiert.

Abb. 2.12 & 2.13: Dampfschiff (l) und Rückenansicht (r)



Quelle: NAPOLI CHE CANTA (Roberti, 1926)

In abwechselnder Montage fährt ein Schiff aufs Meer hinaus (siehe Abb. 2.12), während die kanonischen Orte (der Küstenstreifen, der Hügel des Vomero) aus der imaginierten Perspektive eines Emigranten gezeigt werden.

18 Siehe Hanich (2012: 32f.) und Liptay (2006: 108–134).

Wenig später wird die Rückenansicht einer am Meeresstrand sitzenden Frau mit Kindern gezeigt, die dem Schiff wehmütig nachzusehen scheint (siehe Abb. 2.13). Die Aneinanderreihung dieser Bilder erfolgt nicht unmittelbar. Die Montage erzählt keine verbindende Geschichte zwischen diesen Menschen. Vielmehr steht jedes Bild für sich, für das singuläre Schicksal. Und doch kommunizieren diese Fragmente als kollektives Bewusstseinsbild über ein »Netz von Beziehbarkeiten« (Iser, 1976: 303).

Obwohl dem Thema der Auswanderung in *NAPOLI CHE CANTA* kein Gesicht verliehen wird – Roberti verzichtet gänzlich auf eine figurengetragene Handlung –, gelangt es über die Kombinationsnotwendigkeit seiner Leerstellen zur Anschauung. Der kleine Abschied spiegelt den großen, so wie sich die einzelnen Fragmente von Orten, Szenerien und Charakteren als mannigfaltige Denkbilder der Emigration bezeichnen lassen, die erst im Augenblick ihrer Bezogenheit an Konkretion gewinnen. Damit eröffnen Auslassungen dem Publikum Besetzbarkeiten, die den Schmerz sich vollziehender Trennungen als gemeinsamen Fluchtpunkt zeichnen. Da der Film dazu auffordert, sich ein konkretes Abwesendes zu vergegenwärtigen, scheint sich dessen ästhetische Wirkung weniger durch ein diffus Unbestimmtes als vielmehr durch eine gelenkte Kombinationsnotwendigkeit zu entfalten (cf. Iser, 1976: 284).

Im Anschluss an die Abschiedsszene zeigt der Film einen Mann hinter Gittern, der wehmütig aus dem Fenster blickt (siehe Abb. 2.14). Im Gegenchnitt sehen die Zuschauenden eine trauernde Frau am Meeresstrand (siehe Abb. 2.15). Das Arrangement der Bilder lässt den Eindruck entstehen, dass sich ihre Blicke treffen. Kurz darauf sind Bilder eines Liebespaares zu sehen, das schließlich auseinandergeht (siehe Abb. 2.16). Dieses mannigfaltige Abschiednehmen wird mit Zwischenschnitten montiert, die wiederholt die Küstenlinie der Stadt und ein Panorama des Meeres zeigen (siehe Abb. 2.17, 2.18). Das Motiv des Meeres spiegelt die immanente Direktionalität der Bilder wider und wiederholt sie. Laufend ist die Appräsentation des Gegenbildes gefragt. Mal blicken die Zuschauenden auf eine raue, stürmische und bedrohliche See, mal sehen sie in der glatten Meeresoberfläche die Spiegelung der Sonne, die die Küstenstadt im »Glanz ihrer Herrlichkeit« umhüllt (siehe Abb. 2.19).

Der Rhythmus des Meeres determiniert in nuce den Rhythmus des Films, arrangiert die Momente des Glücks und der Trauer wellenförmig und verweist als (un-)gerichtetes Heilsversprechen auf ein Vergangenes, das es (zurück) zu gewinnen gilt. In den Worten von Daniel Illger (2009) liegt über der Stadt ein »Schatten, der das Glück zunichthemacht, im Licht und am Meer geboren zu sein« (60). Jegliches Moment des Glücks ist gefährdet durch den Schmerz des

Verlustes und der Trennung. Es ist eine »Rhythmisierung der Einsamkeit, die sich gleichsam in einer Wellenbewegung vollzieht, die sogar den Wechsel der Einstellungsgrößen erfasst« (ebd.). So befindet sich auch das Distanz-Nähe-Verhältnis der Einstellungen in einem fortwährenden Widerstreit: Die dominierenden Totalen entreißen die Zuschauenden unvermittelt aus den Großaufnahmen glücklicher Gesichter und singender Menschen.

Abb. 2.14-2.16: Mann hinter Gittern (l); Frau (m); Liebespaar (r)



Quelle: NAPOLI CHE CANTA (Roberti, 1926)

Abb. 2.17-2.19: Panorama des Meeres und Zwischentitel



Quelle: NAPOLI CHE CANTA (Roberti, 1926)

Die Einstellung und Kadrierung des Filmbildes beruhen ebenso wie die Montage auf den Prinzipien der Selektion und der Auslassung (cf. Liptay, 2006: 110). Es ist ein Arrangement des Zeigens und Verbergens, ein Rhythmisieren von Fülle und Leere, das den Film erfasst wie Wellen, die an die Küstenlinie der Stadt branden. Die fortwährenden An- und Abwesenheiten werden zu visuellen Metaphern menschlicher Trauer und Freude und das Abschiednehmen als eigene Dimension des Dargestellten impliziert. Kino und Migration finden hier über die rhythmische Bewegung in eine poetisch-ontologische Analogie.

Die filmische Leerstelle, in all ihren ästhetischen Variationen, erschließt sich unmittelbar. Sie entfaltet sich weniger kognitiv als emotional (cf. Liptay, 2006: 122). In einem fortwährenden Frage-Antwort-Spiel liefert der Film spezifizierbare Vorderseiten, die auf den wetterleuchtenden Horizont kollektiver



Emigrationserfahrung verweisen. In dieser (strukturellen) Bezogenheit von Thema und Horizont verortet Iser (1976) eine ästhetische Transformation des Gegenstands:

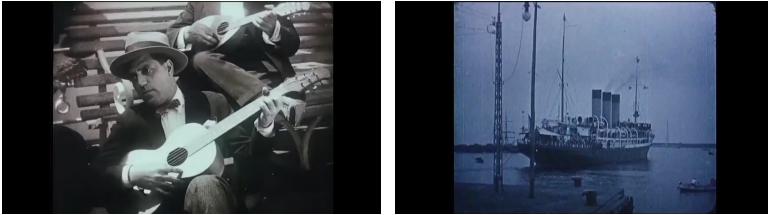
»Die Erfassung eines Themas ist durch die notwendige Besetzung eines vorgegebenen Horizonts gesteuert [...]. Durch die Struktur von Thema und Horizont erscheinen die Segmente nicht nur in wechselseitiger Bezogenheit voneinander; diese Struktur bildet auch die Voraussetzung dafür, daß sie transformiert werden. Erst die Transformation der Segmente läßt den ästhetischen Gegenstand entstehen, und das folgt allein schon daraus, daß weder die einzelne Darstellungsperspektive, geschweige denn ihre jeweiligen Segmente diesen Gegenstand je für sich repräsentieren können« (Iser, 1976: 307).

Auch Bild und Text sind wechselseitig aufeinander bezogen. Wie schon bei Febo Mari stehen beide Ebenen in fragender Diskrepanz zueinander: Was ist es, das die Zwischentitel versprechen, und was antworten die Bilder darauf? »Durchflutet von Luft und Licht tanzt und singt die Stadt im Glanz ihrer Herrlichkeit«, so ist im ersten Zwischentitel zu lesen. Gezeigt werden anschließend Totalen des Hafens, des Parks und von Plätzen, die allesamt ein Bild der Leere und Einsamkeit vermitteln. Das Bildliche überschreitet somit als horizonthafte Verweisung das unmittelbar Präsenze der Zwischentitel. Ein Großteil der folgenden Schrifttafeln zitiert schließlich Lieder, die zur auditiven Imagination anregen.<sup>19</sup> Was folgt, ist eine musikalische Kadrierung der Bilder. Mit der berühmten neapolitanischen Canzone *Santa Lucia Luntana* (Mario, 1919) wird das Abschiednehmen explizit auf den thematischen Horizont der Emigration bezogen. »Partono i bastimenti per terre assai lontane« (Roberti, 1926: 29:26), heißt es im Zwischentitel. Auch bildlich werden nun diese Liedzeilen über einen singenden Emigranten auf einem Schiff referenziert, der die Szene wie ein Voiceover kommentiert (siehe Abb. 2.20, 2.21): »Santa Lucia! / Lontano da

19 Die Verflechtungen von Gesang und Film sind im neapolitanischen Kino des frühen 20. Jahrhunderts besonders eng – die Medienkonvergenz verstärkt die Aura des Films und trägt eine poetische Bedeutungsebene bei. »Für den Stummfilm ist die Musik nicht nur ein zusätzliches Mittel, um die Stimmung (mood) auszudrücken«, notiert Balázs, »sondern eine dritte Dimension des Bildschirms«, eine Dimension, die über ihre Suggestivität auch realitätsstiftende Potenziale entfaltet: »Die Musik läßt das Bild auf der Leinwand als wirkliches Abbild einer lebendigen Wirklichkeit empfinden« (zit. n. Morin, 1958: 149).

te / quanta malinconia! / Si gira il mondo intero / si va a cercar fortuna... / ma,  
quando spunta la luna / lontano da Napoli / non si può stare!«

Abb. 2.20 & 2.21: *Singender Emigrant (l) und Dampfschiff (r)*



Quelle: NAPOLI CHE CANTA (Roberti, 1926)

Während das Dampfschiff ablegt, erscheint im Gegenschnitt die Silhouette einer Frau mit ihrem Kind, die auf das mondscheinerhellte Meer hinausblickt. Robertis Film entwickelt mosaikhafte Konstellationen assoziativer Bild- und Tonfragmente, die sich dem Definitiven verweigern. Ihre thematische Struktur ist damit nicht linear, sondern vielmehr umherschweifend. Damit ist dieser Film gleichsam ein wunderbares Beispiel für Münsterbergs wahrnehmungspsychologische Erkenntnis, der Film verfüge über Methoden und Mittel, das Dargestellte analog zur menschlichen Sinneswahrnehmung zu gestalten. Bildhafte Eindrücke der Stadt, per se unzusammenhängend, sammeln sich collagenartig rund um thematische Gravitationszentren und kommunizieren als Bewusstseinsbilder.

»Wir müssen das Gesehene mit einem Strom von Ideen begleiten. Sie müssen für uns Bedeutung erlangen, sie müssen durch unsere eigene Phantasie angereichert werden, sie müssen Spuren früherer Erlebnisse wecken, sie müssen unsere Gefühle und Emotionen erregen, sie müssen mit unserer Suggestibilität spielen, sie müssen Vorstellungen und Gedanken anregen, sie müssen von unserem Bewusstsein mit der kontinuierlichen Kette des Spiels verbunden werden, und sie müssen unsere Aufmerksamkeit ständig auf die wichtigen und wesentlichen Elemente der Handlung lenken. Eine Fülle solch innerer Vorgänge muss mit der Welt der Eindrücke zusammenreffen« (Münsterberg, 1996: 51).

Erstmalig verankert Münsterberg damit den Gedanken einer latenten Ergänzungsaktivität, die der filmischen Rezeption innewohnt. Die »Begleitung, Anreicherung, Erregung und Verbindung, Verkettung eines Stromes von Gedanken, Erinnerungen und Vorstellungen« werden in einen Überschuss an Sinn zurückverwandelt. Bei den Zusehenden wird »ein Akt des visuellen oder auditiven Imaginierens in Gang gebracht, der anreichert oder sogar vervollständigt, was Filmbilder und/oder Tonspur gleichzeitig verbergen *und* suggerieren« (Hanich, 2012: 9).

Dabei steht vordergründig das Alltägliche im Zentrum von Robertis Aufmerksamkeit. Er zeigt die physischen Orte der Stadt und ihrer Umgebung, die berühmten Ansichten Neapels, die Gebäude, Straßen, Plätze und Brunnen; die folkloristische oder anthropologische Realität, die Tarantella und die überfüllten Märkte, er zeigt die emsigen Geschäfte der Hausierer und die in den Straßen verstreuten Kioske.

»Erst die ästhetische Transformation der äußeren Wirklichkeit hebt an den alltäglichen Erscheinungsformen eine spezifische Phantasmatik, eine unvermutete Bildlichkeit hervor. Sie lässt ein Bild entstehen, das auf etwas zurückweist, was ohnehin bereits da ist. Vielmehr rückt dieses Bild die sinnlich-physische Realität ins Sichtbare [...]« (Kappelhoff, 2008: 63).<sup>20</sup>

Mit Wolfgang Isters (1976) Verfahren der Leerstelle kann diese wechselseitige Bezogenheit von Realem und Imaginärem funktional bestimmt werden. Über die Leerstelle entsteht ein (neuer) ästhetischer Gegenstand. Ähnlich äußert sich Schweinitz zu Münsterberg [1916], wenn er sagt, dass im Film Geschehnisse des Alltags aufgegriffen, in die Sphäre der Kunst übertragen und in diesem neuen Kontext »durch die neue ästhetische Form in ihrer Erlebnisqualität verwandelt [werden]« (2018: 24). Dass nun filmische Bilder, auf einer ästhetischen Transformation beruhend, nicht nur Ähnlichkeitsbeziehungen zu mentalen Prozessen aufweisen, sondern diese schließlich auch in Gang bringen können, ist eine für das ausgehende 20. Jahrhundert zentrale filmtheoretische Erkenntnis. Die Potenziale des bewegten Bildes waren in Italien

---

20 In Kappelhoffs Ausführungen zur Phantasmatik des Alltäglichen klingt jene ästhetische Transformation an, die Münsterberg als Hebung definiert: Als filmische Erfahrung, »welche die Alltagssphäre gleichsam negiert und dennoch Geschehnisse des Alltags aufgreift, diese aber in die Sphäre der Kunst überträgt und hier im neuen Kontext und durch die neue ästhetische Form in ihrer Erlebnisqualität verwandelt« (Schweinitz, 2018: 24).

zur Zeit von Roberti Gegenstand intensiver theoretischer Auseinandersetzungen. Das Kino suchte nach seinen Möglichkeiten, wenngleich mit neuen Akzenten: So beginnen sich nun jene formalistischen und realistischen Paradigmen zu formieren, die die filmische Theoriegeschichte so nachhaltigen prägen sollten.

### 2.3 Subjektiver Realismus

Zunächst behält die mimetische Funktion des Films in Italien die Oberhand und wird im Zuge des Faschismus stärker noch als Medium des Faktischen und Realistischen verhandelt. Im Gegensatz zum deutschsprachigen Raum, wo sich die traumhaften Potenziale des neuen Mediums an der ambivalent gefärbten »Faszination über die neuartige Erfahrung mit einer fremden Welt« (Brütsch, 2011: 31) entzündeten, ist die Annäherung an das metaphysische Vermögen des Films im Kontext der italienischen Medienkonkurrenz wesentlich verhaltener. Nicht die Beschaffenheit des filmischen Erlebens als Traum oder Magie, sondern die Möglichkeit, einer außerfilmischen Realität mentale Bewusstseinsbilder (*inverosimile*) abzurufen, stehen etwa im Zentrum der Überlegungen des italienischen Intellektuellen und Kulturkritikers Alberto Savinio (1891–1952). Er spricht in einem Beitrag zur *Rivista del Cinematografo* [1924] von

»azioni che si svolgono indipendentemente dalla nostra volontà e dal nostro desiderio, avvolte nello stesso silenzio, bagnate in una luce altrettanto sottile che penetra uomini e cose fino a renderli trasparenti, denuda a tal segno la realtà da farla inverosimile« (zit. n. Schrader, 2001: 116f.).

Savinio unterstreicht die Unwahrscheinlichkeit des Kinos, das Vermögen, an der außerfilmischen Realität etwas zu verändern, verschleiern, transparent oder kenntlich zu machen. Auch die apparative Organisation findet bereits Erwähnung, doch wird sie nicht weiter ausgeführt. Kino wird nicht analog zum Traum gesetzt, wie es zeitgleich in Frankreich durch die Surrealist:innen betrieben wird.<sup>21</sup> Die Schriften Savinios [1924] lassen eine bemerkenswerte Zwischenposition erkennen: Die Absage an eine mimetische Wiedergabe

---

21 Die Film-Traum-Analogie nimmt in Frankreich in den 1920er Jahren im Zuge der surrealistischen Schule klare Konturen an (siehe dazu Brütsch, 2011: 32ff.). Savinio spricht von einem »carettiere e una sua atmosfera peculiari« (zit. n. Schrader, 2001: 116).

der Welt wird nicht durch das Traumhafte, sondern durch eine subjektive Erfahrungsdimension im filmischen Erleben gesetzt. Damit rückt sein Filmverständnis in die Nähe der Studien Münsterbergs [1916], in denen Film weder als Abbildmechanismus noch als traumhaftes Erlebnis verstanden wird, sondern als ein Medium der Imagination, das Außen- und Innenwelt miteinander in Beziehung setzt.

Eine bewusste Auseinandersetzung Savinios mit den Schriften Münsterbergs ist aus heutiger Sicht sehr unwahrscheinlich, zum einen aufgrund der schwachen zeitgeschichtlichen Rezeption von *The Photoplay* (cf. Schweinitz, 2018: 18f.) und zum anderen aufgrund seiner ausgeprägten anti-amerikanischen Haltung (cf. Schrader, 2007: 115f.). In seinen Filmkritiken setzt sich Savinio überwiegend mit dem deutschen und französischen Kino des Surrealismus auseinander und gilt damit vielmehr als Vermittler dezidiert europäischer Filmkulturen (ebd.: 289). Hugo Münsterberg hingegen bezieht sich auf US-amerikanische Filme. Dennoch heben beide, aus der Perspektive zweier unterschiedlicher Filmkulturen heraus, überschneidende Positionen zum imaginativen Potenzial des Films hervor. Münsterberg [1916] beschreibt das Filmerlebnis als oszillierende Gleichzeitigkeit und Ambivalenz, zum einen von Tiefensuggestion, die die Immersion in die Filmwelt bezweckt, und zum anderen von Flüchtigkeit, die die Filmwelt wieder in Distanz bringe:

»Wir sehen zweifellos die Tiefe, können sie aber nicht akzeptieren. Zu viel gibt es, was die Überzeugung hemmt und die Interpretation der Menschen und der Landschaft vor uns als wirklich plastische Phänomene stört. Sie sind gewiß nicht einfach Bilder. [...] Es ist ein einzigartiges inneres Erlebnis, das die Wahrnehmung der Lichtspiele charakterisiert. Wir haben die Realität mit all ihren wirklichen Dimensionen; und doch bleibt die flüchtige vergängliche Oberflächenandeutung ohne wirkliche Tiefe und Fülle, so verschieden von einem bloßen Bild« (Münsterberg, 1996: 45).

Alberto Savinio skizziert das Kino nicht als direkten Spiegel der Realität, als »specchio diretto della realtà«, sondern als entferntes Erinnern an dieselbe, »come riflesso lontano e mnemonico di quella« (zit. n. Schrader, 2001: 116). Münsterberg [1916] versteht das Kino hingegen als Spiegel des Geistes, der in der Lage ist, eine »subjektivierte Weltschau« (Arnheim, 2000: 56) hervorzu-  
bringen.<sup>22</sup>

22 Aufbauend auf den Studien Jacques Lacans spricht Christian Metz in *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [1977] vom Kino als »seltsamen Spiegel«, in dem

Savinios und Münsterbergs Unternehmungen, das Kino über wahrnehmungsästhetische Theorien in den Olymp der Künste zu heben, darf aus heutiger Sicht als Zugang *avant la lettre* bezeichnet werden (cf. Schweinitz, 2018: 22). Indem sie das grundlegende Oppositionsverhältnis von Realität und Fiktion zu überwinden trachten, nehmen sie zugleich eine fundamentale Position zur Rolle und Funktion imaginativer Vorgänge in der fiktionalen Rezeption ein. Aus dem Dilemma dieses Oppositionsverhältnisses leitet der Rezeptionsästhetiker Wolfgang Iser (1991) die »heuristische Rechtfertigung« ab, den Dualismus von Fiktion und Wirklichkeit über die dritte Kategorie des Imaginären zu ergänzen.

»Denn offensichtlich gibt es im fiktionalen Text sehr viel Realität, die nicht nur eine solche identifizierbarer sozialer Wirklichkeit sein muß, sondern ebenso eine solche der Gefühle und Empfindungen sein kann« (ebd.: 19).

Wolfgang Iser folgend sind die Projektionen der eigenen Fantasie im Rezeptionsprozess als Imaginäres zu bezeichnen. Sie werden über das Fiktive in Gestalt gezogen. Münsterbergs Studie *The Photoplay* [1916] findet in dieser Triade ihr literaturtheoretisches Äquivalent: Die ästhetische Transformation ist eine »Grenzüberschreitung«, mit der sich »lebensweltliche Realität zum Zeichen für anderes« manifestiert (Iser, 1991: 22).

»Nun wird aber das Imaginäre durch seine im Akt des Fingierens gewonnene Bestimmtheit gewiß nicht zu einem Realen, wenngleich es durch die ihm gegebene Form den Anschein des Realen gewinnt, um in einer je vorhandenen Welt wirksam zu werden« (ebd.).

L'EMIGRANTE als Stiftungsurkunde des italienischen Emigrationsfilms ist – abhängig von den jeweiligen Rezeptionskontexten – vorrangig von historischem und populärkulturellem Interesse. Der Bezugsrahmen, über den sich die Rekonstruktion (cf. Assmann, 1988: 13) dieses Wissensvorrats ereignet, fokussiert überwiegend einen Raum des Sichtbaren und Eindeutigen und birgt, so ließe sich hinzufügen, ein trügerisches historisches Versprechen. Schließlich bietet der Film als radikal gekürztes – gar amputiertes (?) – Zeitbild dem Publikum ein Identifikationsangebot heimatlicher Romantisierung an.

---

die Platzierungen der eigenen An- und Abwesenheit spürbar werden (cf. Metz, 2000: 44–56).

Wenngleich die Rekonstruktion der Erzählung in ihren (narrativen) Einzelheiten nicht gelingt, scheint es doch naheliegend, dass über die Parallelführung von prekären Lebensrealitäten im In- und Ausland die Schlussplattitüde des wiedergefundenen Glückes radikal infrage gestellt wird. Nicht affirmatorisch, sondern mit einem ironischen Fragezeichen versehen, intendiert Febo Mari wohl den abschließenden Fingerzeig heimatlicher Glücksfindung. Diesem trügerischen Zauber der Heimat ist gewissermaßen in statu nascendi eine Entzauberung der Emigrationserfahrung eingeschrieben.

Roberto Roberti hingegen verschreibt sich mit seiner Großstadtsymphonie vordergründig den mimetischen Verpflichtungen seiner Zeit. Insofern umhüllt auch diesen Film eine stark romantisierende Aura des Vergangenen. Er lässt sich aber ebenso als Denkbild lesen, das in seiner Unschärfe ein Insigne der Emigration bewahrt. Die städtischen Ansichten der Leere und Abwesenheit erzählen Trennungsgeschichten, über denen ein melancholisches Imaginäres der Emigration schwelt, da eine unbequeme physische Realität im blinden Fleck des Bildlichen bzw. in mentalen Transferprozessen aufgehoben ist. Anhand der beiden Filmbeispiele lässt sich zeigen, wie das Publikum ein Kaum- oder Nicht-Sichtbares ergänzend verorten muss. Diese Leerstellen verkörpern die »Gelenke des Textes«, denn sie geben die »Beziehbarkeit der bezeichneten Positionen für die Vorstellungsakte des Lesers frei« (Iser, 1976: 284).

Die Poetik des Auslassens und Andeutens scheint im nationalgeschichtlichen Kontext Italiens ein filmisches Instrument darzustellen, um politischen Restriktionen und der Zensur zu entgehen. Die Filmemacher korrelieren das Imaginäre in ihren Filmen mit (frühen) Mediendiskursen und versuchen so, das Vorstellungsobjekt »anschaulich-abwesend« (Sartre, 1971: 57) zu inszenieren. In dieser Ergänzungstätigkeit wird das Publikum geleitet, in *NAPOLI CHE CANTA* etwa durch die rhythmisierende Montage und die musikalische Kadrierung der Bilder, in *L'EMIGRANTE* durch eine Subjektivierung der Dingwelt (Balázs, 2001: 9) als reproduktive Inszenierung der figürlichen Innenwelt. Im filmischen Vermögen, mentale Bewusstseinszustände zu inszenieren, im Vermögen der Vergegenwärtigung eines materiell Abwesenden lassen sich auch die Verbindungslinien zu einer frühen filmischen Entzauberungsarbeit ziehen, die im italienischen Kontext quer zu den dominanten medientheoretischen Diskursen verläuft, diese zugleich aufgreift und dem Gebot folgt, dass das »bisogno fatale« (Mosso, 1914: 22), die humanitäre Not, die der italienischen Auswanderung Vorschub leistet, nicht Gegenstand visueller Eindeutigkeit und Materialität sein darf. Wenngleich die Stummfilmzeit

die Unmittelbarkeit des Bildes feiert, rekurren beide Filmemacher auf visuelle Auslassungen, die ästhetische Strategie und politische Notwendigkeit zugleich sind. Das politische Potenzial der Filme aber entfaltet sich in der Verschränkung von Ab- und Anwesenheit, wobei das Abschneiden (»cut off«) ganz im Sinne Münsterbergs im Dienste der Suggestion steht (cf. 1996: 63). Die Entzauberung beginnt bei den Auslassungen *in* und *zwischen* den Bildern und vollzieht sich in mentalen Prozessen des Auffüllens eines hegemonial(en) Unsagbaren und Unsichtbaren. Diese ersten Auslassungen und Leerstellen sind damit historisch-kulturell motiviert, verselbstständigen sich jedoch gleichsam zu einem formalästhetischen Prinzip des Widerstands, das den (T)Räumen und Wegen des Emigrationskinos eingeschrieben bleibt. »Am Anfang des Nachdenkens über Bilder steht ihr Verbot«, notiert Gottfried Boehm (2008: 54), und so scheint gerade aufgrund der historisch-institutionellen Repressionen ein *Movens* geboren zu werden, das dem italienischen Emigrationskino als spezifische Bildjustierung der Entzauberung erhalten bleibt.





### 3 Ankommen. Identitätssuche im Außen

---

»Die permanente Quelle des Imaginären ist die Partizipation. Was als das Irrealste erscheinen kann, entsteht aus dem Realsten.«

*Edgar Morin (1958): Der Mensch und das Kino, 231*

Das Ende des Zweiten Weltkrieges leitet für die italienische Halbinsel eine Phase tiefgreifender sozialer und wirtschaftlicher Transformation ein, die geprägt ist von einem kollektiven wie auch individuellen Streben der Restauration. Gleichzeitig führt die Wiederöffnung der Grenzen nach dem Fall des faschistischen Regimes zu einer raschen und massiven Wiederaufnahme der Migrationsströme, die sich allerdings grundlegend von der Phase der *grande emigrazione* zur Jahrhundertwende unterscheiden. Der Zustrom zu (inter-)nationalen Arbeitsmärkten wird überwiegend aus meridionalen Regionen gespeist. Im mittleren Norden vor allem aus der Region Venetien, wobei in absoluten Zahlen (für den Zeitraum 1946–1950) deutlich weniger Auswander:innen erfasst werden. Zurückzuführen sei dies in erster Linie auf den Mangel emigrationswilliger Arbeitskräfte, da diese fortan auch einem internen Migrationsdruck hin zu industrialisierten Regionen des Nordens, dem sich formierenden *triangolo industriale*, folgen. Die transozeanische Auswanderung verzeichnet zu Lasten einer wachsenden innereuropäischen Mobilität einen signifikanten Rückgang, und doch übt das traditionelle Ziel Argentinien nach wie vor eine starke Anziehungskraft aus (cf. Bertagna, 2009: 353–366; Martellini, 2009: 369–383).

Für die ersten fünf Jahre nach dem Krieg zählt das *Bollettino dell'Emigrazione* 400.000 Ausreisen nach Südamerika, wobei über 300.000 allein auf Argentinien entfallen. Die Erfolgsgeschichte argentinischer Arbeitsmigration schreibt sich fort und wird durch die liberalistische Politik der ersten republikanischen

Regierung, den Abbau von bürokratischen Hürden und die Implementierung weiterer Auswanderungsabkommen begünstigt. Die umfassendste und historisch bedeutsamste Bewegung ist jedoch jene zwischen den Wirtschaftssektoren Landwirtschaft, Industrie und Dienstleistungswirtschaft, die in der Ära De Gasperi (1945–1953) als innereuropäische Arbeitsmigration (*migrazione operaia*) in die Geschichtsschreibung eingehen sollte. »Es ist nicht möglich, die Lösung unserer Probleme im nationalen Rahmen zu finden«, die Italiener:innen seien daher aufgerufen, wieder »die Straßen der Welt zu betreten«, wird De Gasperi in einer Rede am Parteitag 1951 der *Democrazia Cristiana* zitiert (zit. n. Romero, 2009: 402). In diesem Sinne unterscheidet sich diese Phase von früheren Perioden durch eine beispiellose Ausweitung des Handlungsspielraumes des Nationalstaates, der seine diplomatischen Beziehungen auf eine Inzentivierung der grenzüberschreitenden Arbeitskräftemobilität ausrichtet. Diese wird beinahe ausschließlich durch die Nachfrage im Ausland diktiert und hat dementsprechend einen stark zyklischen und temporären Charakter. Dem gegenüber versuchen Menschen sich den staatlichen Kontrollmechanismen durch illegale Auswanderung zu entziehen. Der Abfluss italienischer Arbeitskräfte in den Norden Europas ist getrieben von der Komplementarität einer massiven Arbeitslosigkeit auf der einen und der (begrenzten) Nachfrage im Ausland auf der anderen Seite.

Drei Filmlektüren sollen nun die graduelle Öffnung hin zu neuen Räumen und (epistemologischen) Perspektiven des Emigrationskinos begleiten, die in dieser Filmphase bemerkenswerte Figurationen eines identitären Selbstverständnisses (*italianità*) liefern. Die in der unmittelbaren Nachkriegszeit entstandenen Komödien *EMIGRANTES* (Fabrizi, 1948) und *COME SCOPERSI L'AMERICA* (Borghesio, 1949) wenden sich der argentinischen Auswanderung zu und dialogieren mit Maris *L'EMIGRANTE* als Intertext und erzählerisches Modell: Die Auswanderungserfahrung wird über eine zyklische Struktur erzählt, an deren Ende kein neuer Anfang steht. Maris Film folgt in seiner narrativen Organisation einem syllogistischen Dreischritt. Sein erzählerischer Strukturrahmen wird von den beiden Komödien akkommodiert: Als These wird das prekäre Lebensumfeld der Protagonist:innen in der Heimat ins Bild gesetzt, das den folgenden Aufbruch erzählerisch motivieren soll. Die Antithese verhandelt die ebenso problematischen (Arbeits-)Bedingungen in der Ferne, die mit einem spezifischen Konflikt ihren Höhepunkt erreichen. Die Synthese legt schließlich die Rückkehr zum *status quo ante* nahe und ist die synkritische Antwort auf kulturelle und sozialpolitische Konflikte in der Ferne. Sie entzaubert schließlich über eine Macht des Faktischen den Mythos des *paese della chimera*. Es sind

also die spezifischen gesellschaftlichen Gemengelagen, die die Auswander:innen innerhalb eines erzählerischen Druckgefälles zur (symbolischen) Heimkehr bewegen.

Wie für diese Filmphase charakteristisch, situieren sich die Produktionen im Kontext eines historischen Realismus und nehmen sich des Themas über die Vermessung kontrastierender Lebensrealitäten und Gesellschaftsentwürfe an. Insbesondere die argentinische Auswanderung nach dem Zweiten Weltkrieg wird über eine »Typologie des Fremden« (Klapdor, 2021: 11) verhandelt. Dabei ist den Figuren weniger eine räumliche und kulturelle Mobilität als vielmehr eine inkommensurable Distanz eingeschrieben, die Fremdheit als universelles Phänomen ausloten möchte und damit ein homogenes italo-italienisches Selbstverständnis befördert. Gerahmt durch diesen *qualunquismo* (cf. Giannini, 1944)<sup>1</sup> behandeln die beiden Streifen den Stoff über Verfahren des Othing, dessen Spannungslinien komödiantische Effekte evozieren. *EMIGRANTES* und *COME SCOPERSI L'AMERICA* bringen die erste Phase zyklischer Erzählmodelle zu einem vorläufigen Ende.

Der Film *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* (Germi, 1950) inszeniert Emigration als klandestine Passage über die französischen Alpen und markiert eine grundlegende Wende des modernen Emigrationsfilms. Inhaltlich am Ende des Jahrzehnts angesiedelt, zeigt er eine durch Krieg, das Ende des Faschismus und die produktivste Schaffensphase des Neorealismus geprägte Gesellschaft. Er bietet eine Momentaufnahme der Nachkriegszeit und reflektiert zugleich das italienische *nation building*. Dabei hinterfragt Germi die neue italienische Identität ebenso wie die Rolle des neuen großen Filmgenres des Neorealismus. Es werden nun nicht nur wortwörtlich neue (innereuropäische) Räume erschlossen, sondern der paradoxe Zauber der »objektiven« Bilder (cf. Morin, 1958: 18f.) führt zu einer grundlegenden Transformation der filmischen Erzählung. Das narrative Druckgefälle mündet keineswegs in eine konkret zu verortende *image*, sondern öffnet sich zu einer *imago*, sinnbildlich die *speranza*, wie schon der Titel des Films verheißt. Pietro Germi inszeniert die italienische Auswanderung als mühsame Bewegung hin zu einer brüchigen Hoffnung. Stabil ist nur die Vorstellung. Mit dieser Gestaltwerdung eines Imaginären markiert er eine (film-)epistemologische Wende, die vor der filmtheore-

---

1 Diese politische Bewegung wurde vom Dramatiker und Publizisten Guglielmo Giannini mit der 1944 gegründeten Zeitung *L'Uomo qualunque* und dem Buch *La folla* (1946) vorangetrieben. Gekennzeichnet ist der *qualunquismo* durch ein polemisches Misstrauen gegenüber staatlichen Institutionen und politischen Parteien.

tischen Folie Morins [1956] besprochen wird. Diese neue imaginäre Topografie darf, so die These, als moderne Formel filmischer Entzauberungsarbeit verstanden werden, denn die graduelle Öffnung von geschlossenen hin zu offenen (Vorstellungs-)Räumen adressiert eine Deleuz'sche Kategorie des Außen, die über das filmische Bild hinausweist.

### 3.1 Suche in der Fremde

Der Turiner Regisseur Carlo Borghesio inszeniert in der unmittelbaren Nachkriegszeit drei Filme mit Erminio Macario in der Hauptrolle. Während *COME PERSI LA GUERRA* (1947) und *IL MONELLO DELLA STRADA* (1948) den Wiederaufbau Italiens in den Vordergrund stellen, wird in *COME SCOPERSI L'AMERICA* (1949) ein unmittelbarer Zusammenhang zum Migrationsphänomen hergestellt. Im Kontext neuer sozialpolitischer Voraussetzungen greift Carlo Borghesio das Thema der argentinischen Auswanderung und Agrarkolonisation auf. Der Film schöpft aus einem etablierten Vorstellungsfundus des *paese della chimera*. Auch das Theaterhafte hallt in dieser neuen argentinischen Episode im Gewand des Komischen nach. Der Film ist das Ergebnis einer Übertragung aus dem Dialekttheater. Drehbuch und Thema werden unter anderem von den Granden der *Commedia all'Italiana*, Mario Monicelli und Steno, ausgearbeitet. Neu ist die komödiantische Art und Weise, wie dieser altbekannte Stoff angegangen wird. Antizipiert wird in diesen Filmen der berühmte italo-italienische Topos einer *arte dell'arrangiarsi*, der als Reaktion auf die substanzielle Unbeweglichkeit des Subjekts gegenüber neuen Kräften der Nachkriegszeit zu verstehen ist. Wo das »Nicht-mehr weiter-Wissen zum Zustand geworden ist«, versuchen wir, »über das, was wir nicht angreifen dürfen, zu lachen« (Seeßlen, 1982: 15).

Das Komische entfaltet sich über das mit Laurel und Hardy berühmt gewordene Sujet der komplementären Figurenlage: Ein ungleiches Paar tritt an gegen eine feindlich gesinnte Außenwelt. Der tollpatschige und naive Cristoforo Colombo [Erminio Macario] freundet sich mit dem machiavellistischen Betrüger Gaetano [Carlo Ninchi] an, dessen Handlungen ausschließlich auf das Erlangen persönlicher Vorteile ausgerichtet sind. Gleich zu Beginn nimmt Gaetano den arbeitslosen und verzweiferten Cristoforo unter seine Fittiche und überzeugt ihn, nach Amerika auszuwandern, wo es »un sacco di roba da socializzare« gebe. Anstelle des Schlagworts *socializzare* tritt nun aber das *fregare*, nicht zuletzt als parodistische Anspielung auf den sozialistischen Diskurs der

Nachkriegsperiode, der von Francesco Rosi in *I MAGLIARI* (1959) im deutschen Gastarbeitermilieu wiederaufgegriffen wird. Doch die Welt, in der sich die beiden zurechtfinden müssen, ist, wie auch die theaterhaften Charaktermasken der Protagonisten, in ihrer Komplexität reduziert auf Schlaglichter und Chiffren. Colombo affiziert bezeichnenderweise zu Beginn des Films ein Plakat von De Sicas *LADRI DI BICICLETTA* (1948), bevor er den Schriftzug eines Werbeplakats mit einem Fragezeichen ergänzt: »Italia, paese dei vostri sogni?« (siehe Abb. 3.1, 3.2).

Abb. 3.1 & 3.2: Filmplakat (1948) (l) und Werbeplakat in Italien (r)

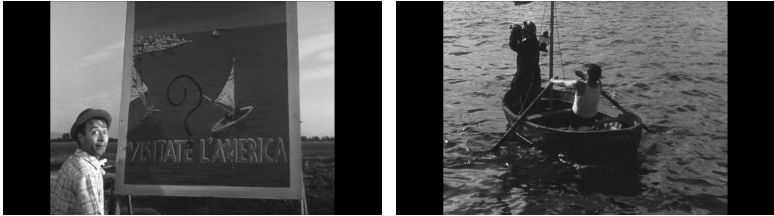


Quelle: *COME SCOPERSI L'AMERICA* (Borghesio, 1949)

Die Referenzen auf ein von Transformation geprägtes Italien entfalten sich anekdotisch. Der Verweis auf De Sica (1948) funktioniert als flache Pointe und hebt sich damit von der Ernsthaftigkeit des neorealistischen Kinos ab. Der Film verlagert schließlich ein Gros der Narration nach Südamerika selbst, wo der Vergleich lebensweltlicher Realitäten im In- und Ausland die Erzählung bestimmt. Die Ankunft im erhofften Paradies wird unmittelbar mit Bildern von Demonstrationen, Schlägereien und Geschäftsplünderungen kontrastiert. Der erzählerische Strukturrahmen folgt dem bereits bekannten Modell: Die italienischen Emigrant:innen unterliegen einer *truffa* bzw. einem Konflikt, den es zu lösen gilt. Im Gegensatz zu Antonio in Febo Maris *L'EMIGRANTE* vermögen die Protagonisten diesen dramatischen Knoten kreativ zu lösen. Sie werden nicht als geschlagene oder tragische Helden, sondern vielmehr als Bricoleure inszeniert. Ihre originellen und betrügerischen Praktiken werden als zweckmäßige und notwendige Eigenschaften im Kontext bestehender Macht- und Herrschaftsverhältnisse vorgeschlagen, die »in Italia come in Argentina« ihre Berechtigung haben. Colombo und sein Kompagnon geben sich etwa als »ingenieri specializzati«, als Schiffskapitäne oder Rodeo-Reiter,

aus. Als letzten Ausweg hoffen sie – in ironischer Anspielung auf die Glückversprechen der argentinischen Agrarpolitik zur Jahrhundertwende –, auf einem Grundstück auf Öl zu stoßen. Als sich aber herausstellt, dass Colombo irrtümlicherweise eine Rohrleitung der Firma Shell angebohrt hat, wird auch der letzte Mythos des *paese della chimera* in die Moderne transponiert und die beiden treten die Heimreise an. «Visitare l'America?» (siehe Abb. 3.3, 3.4).

Abb. 3.3 & 3.4: Werbeplakat in Argentinien (l) und Heimkehr (r)



Quelle: COME SCOPERSI L'AMERICA (Borghesio, 1949)

Ein ähnlich humoriges Regulativ entwirft auch Aldo Fabrizi in seinem Regiedebüt *EMIGRANTES*. Mit seinen komödiantischen Rollen des kleinen Mannes gilt er als regelrechter Schauspielstar der 1940er Jahre. Insbesondere an der Seite Anna Magnanis in *CAMPO DE' FIORI* (Bonnard, 1943) und *L'ULTIMA CARROZZELLA* (Mattoli, 1943) wird er zum Publikumsliebbling der römischen Komödie der Zwischenkriegszeit. Mit seiner Interpretation des Don Pietro in Rossellinis *ROMA CITTÀ APERTA* (1945) stellt er aber auch sein schauspielerisches Talent für eine ernste und nüchterne Tonalität unter Beweis. Sein Debüt als Regisseur ist ebenso wie sein Œuvre als Schauspieler durch die Verflechtung von Komik und Drama geprägt. *EMIGRANTES* bewegt sich zwischen der Inszenierung nachkriegszeitlicher Dramen und der komödiantischen Kompensation über eine *arte dell'arrangiarsi*. Auch formell bedient sich Fabrizi eines neorealistischen Formenrepertoires, das im Filmverlauf aber rasch in den Hintergrund rückt, zugunsten typischer Elemente und *battute* der *commedia dialettale*.

Fabrizi selbst spielt den Maurer Giuseppe Bordoni, der sich mit seiner Familie, in der Hoffnung auf Arbeit und Wohlstand, nach Buenos Aires begibt. Diese dialektale Komödie mit Figuren aus verschiedenen Regionen Italiens artikuliert einen pädagogischen Diskurs der argentinischen Arbeitsimmigration und wird als italienisch-argentinische Koproduktion auch finanziell

von der peronistischen Regierung unterstützt. Emigration wird über einen Familientopos erzählt, der die Idee einer transatlantischen italienisch-argentinischen Familie entwerfen möchte. Der Film sucht nach einer doppelten Perspektive, einer äquidistanten Partizipation an zwei verschiedenen Kulturen. Insbesondere im Zuge der transozeanischen Überfahrt wirft Fabrizio die Frage von Zugehörigkeit und Identität geradezu didaktisch auf. Donna Adele, Bordonis Frau, bringt während der Reise ein Kind zur Welt, das zu ihrer großen Bestürzung die argentinische Staatsangehörigkeit bekommen wird. Kurzerhand wird es auf den Namen Italo getauft, um dieses Unglück zu kompensieren. Bei der Taufe des Neugeborenen auf der Schiffsbrücke wird argentinisches mit römischem Weihwasser vermengt, eine Metapher für die Mischung nationaler Identitäten: »In un mondo che non ha confini, tutte le patrie si uniscono nella infinita grandezza di dio« (Borghesio, 1949: 36:15-36:20). Eine flüssige Metapher für die Mischung nationaler Identitäten, unter deren Ägide das Kind geboren wird.

Der Film bringt damit allerdings kein relationales Identitätsverständnis zutage. Vielmehr verfährt die Bestimmung von Heimat und Fremdheit essentialistisch und nicht ohne ein gewisses Pathos. In einem langen Monolog erklärt Giuseppe, dass Emigration verpflichtend sein müsse, um die transozeanische italienische Solidarität zu stärken. Erst in der Ferne würden sich die Menschen der Bedeutung von Heimat bewusst. Donna Adele erkrankt schließlich an der immer größer werdenden Nostalgie und treibt Giuseppe dazu, sich das nötige Geld für die Rückreise zu erschleichen. Er soll einen Arbeitsunfall vortäuschen und Geld von der Arbeitsversicherung kassieren. Da die Familie von der italo-argentinischen Diaspora so wohlwollend aufgenommen wird, kann Donna Adele ihr Heimweh überwinden und findet schließlich in der Ferne eine neue italienische Heimat.

Fabrizis *EMIGRANTES* versucht sich in einer *riscrittura* von Maris *L'EMIGRANTE*. Neben der Titelanleihe übernimmt er motivisch die erkrankte Frauenfigur, den Arbeitsunfall und den Versicherungsbetrug. Seine Erzählstruktur ist wie bei Mari zyklisch und endet zwar in Argentinien, spielt aber dennoch mit der altbekannten konsolatorischen Plattitüde. An der intertextuellen Zuwendung interessanter sind filmästhetische Verfahren, insbesondere jene der neorealistisch geprägten Auftaktepisode des Films. Außenaufnahmen einer im Wiederaufbau begriffenen Stadt am Tiber werden mit Innenraumszenen der leeren Wohnung montiert. Die Familie packt ihre Habseligkeiten für die große Reise. Wie schon bei *L'EMIGRANTE* wird durch Detailaufnahmen von Objekten ein symbolisches Abschiednehmen inszeniert. Gezeigt wird etwa



die Großaufnahme einer Fotografie, ein Blumentopf wird zur Metapher der Entwurzelung und einer Bratpfanne<sup>2</sup> wird im Sinne Balázs' [1924] ein Gesicht verliehen, das diese materielle Außenwelt subjektiviert. Mit Edgar Morin könnte gar von einem »animistischen Phänomen« der »Be-Seelung« sprechen, die den/die Zuschauende(n) ergreift:

»Die Dinge, die Objekte, die Natur gewinnen also unter den gleichzeitigen Einflüssen des Rhythmus, der Zeit, der Fluidität, der Kamerabewegung, der Licht- und Schattenspiele, eine neue Qualität. Das Wort ›subjektive Gegenwart‹ ist unzureichend. Man könnte ›Atmosphäre‹ sagen. Vor allem könnte man ›Seele‹ sagen« (1958: 78).

Begleitet wird diese Sequenz von einem Spiel mit Hell-Dunkel-Kontrasten. Es verleiht der inneren Zerrissenheit im Moment des Abschiednehmens visuellen Nachdruck. Die Lichtdramaturgie kulminiert schließlich in einem Schatten-spiel (siehe Abb. 3.5).

*Abb. 3.5: Schattenbilder*



Quelle: EMIGRANTES (Fabrizi, 1948)

Kurz bevor die Familie Bordoni ihre Wohnung verlässt, erscheinen die Silhouetten der Protagonist:innen (gerahmt gleich einem Gemälde) auf der rechten Wandseite eines gespenstisch leeren Raumes. Die Stimme der Frau kommentiert die Szene im Stile eines Voiceover: »Siamo stati tanto felici in questa

2 Ein augenzwinkernder Verweis auf Fabrizio's Rolle als Don Pietro bei Rossellini.

casa. Ti ricordi quando ci arrivassimo da sposi. / vabbè dai ne troveremo un'altra meglio / no – come questa non la troveremo più» (Fabrizi, 1948: 12:34-12:50).

Diese kurze Bildfolge markiert den Höhepunkt einer Bewegung hin zur Innenwelt der Figuren. Die Inszenierung der Schlagschatten öffnet sich einer sinnlich-imaginativen Potenzialität, einem melancholischen Schwelgen in alten Erinnerungen (»siamo stati tanto felici«). Laut Edgar Morin (1958) entfaltet das filmische Bild über spezifische Hell-Dunkel-Arrangements subjektivierende Eigenschaften: »Der Kameramann filtert, kanalisiert oder verbreitet Schatten und Lichter, um das Bild mit einem Höchstmaß gefühlswirksamer Kräfte aufzuladen« (45).<sup>3</sup> Im Zentrum von Morins Überlegungen steht nicht nur die Suggestionskraft filmischer Bilder, sondern auch die »seelische Projektionskraft«. Diese sei dem filmischen Sehen immanent und erschaffe ein »Double« aus jedem »Ding«, um es »im Imaginären aufblühen zu lassen« (ebd.: 36). So besitze jedes Bild potenziell den »magischen Charakter des Doppelgängers«, der sich als solcher in den »ungreifbaren Formen« des Spiegelbilds oder Schattens manifestiert (ebd.: 31). Der Doppelgänger als »fundamentale[s] Bild des Menschen, das seinem innersten Selbstbewusstsein zugrunde liegt«, gibt sich »im Spiegelbild oder im Schatten zu erkennen« (ebd.). Die imaginäre Verfasstheit des filmischen Bildes rückt also durch die »ungreifbare Form« ins Bewusstsein. Diese Bilder verweisen auf »das augenscheinliche Draußensein des Doppelgängers« (ebd.: 35). Laut Morin figurieren derlei »Doppelbilder« eine Epistemologie des Kinos und den »Zauber des Bildes«, indem das Bild seinem imaginären Ursprungsort entrissen wird.

»Der Film verfügt über den Zauber des Bildes, das heißt, er erneuert oder überhöht den Augenblick der banalen Alltagsdinge. Die verborgen mitwirkende Kraft des Doppelbildes, die Mächte des Schattens, eine gewisse Sensibilität für die Spukhaftigkeit der Dinge, vereinigen ihre tausendjährigen Zauberkräfte im Innersten der photogenen Überhöhung und rufen imaginäre Projektionen-Identifikationen oft wirksamer hervor, als es das praktische Leben vermag« (ebd.: 107).

Die Inszenierung dieser Projektionen folgt einer wechselseitigen Bewegung von manifester Außen- zur subjektiven Innenwelt der Figuren. Eine reprodu-

3 Seine Ausführungen zur Funktion des Schattens fundiert Edgar Morin bemerkenswerterweise mit Rückgriff auf Béla Balázs: »Im realen Leben kann weder das Grauen so grausig noch die Schönheit so zauberhaft sein wie Grauen und Schönheit, die der Schatten suggeriert« (Béla Balázs, zit. n. Morin, 1958: 45).

tive Imaginationsarbeit, die die innerdiegetisch etablierte Realitätsebene des Films nicht verlässt und orchestriert wird durch das Kontrastspiel von Schatten und Lichtführung.

Im Fortgang der Narration wendet sich Fabrizi fast ausschließlich der Außenseite der Figuren zu, und zwar im wortwörtlichen Sinne: Sie werden in der Tradition der *commedia dialettale* zunehmend als Charaktermasken fixiert. Mit dem Ziel, komödiantische Effekte hervorzurufen, offeriert Fabrizi dem Publikum damit ein klares Identifikationsangebot aus den Zeiten großer Theatererfolge und, nicht zuletzt, seiner eigenen Rollenbiografie.

Obwohl das goldene Zeitalter der italienischen Filmkomödie mit der *Commedia all'Italiana* zwischen 1962 und 1969 verortet wird, hat die italienische Komödie ihre Wurzeln in regionalen Theatertraditionen und klassischen amerikanischen Vorbildern (cf. Wood, 2005: 44ff.). In Fabrizis und Borghesios Komödien steht der altbekannte Mythos des *paese della chimera* nun erneut auf dem Prüfstand der Desillusionierung: »In Argentina stanno peggio di noi!« (Fabrizi, 1948). Als zentrales Element verweisen strukturierte Abwesenheiten auf zeitgenössische Themen und deren mögliche Kompensation. Emigration wird über einen Familientopos und die Idee eines ubiquitären *qualunquismo* erzählt, womit in beiden Filmen ein Moment der Stabilisierung und der Rückkehr zentral gesetzt wird, das als Aufruf des Zueinanderstehens nach den Gräueln des Zweiten Weltkrieges zu lesen ist. Eng damit verwoben ist der Entwurf einer homogenen italienischen Gemeinschaft und Identität, die sich nun gewissermaßen augenzwinkernd diesen neuen Herausforderungen zu stellen versucht.

Das Komische entfaltet sich in der Ferne über den Kontrast des Eigenen und Fremden, erwächst aus sozialen Konflikten und erfüllt vorwiegend stabilisierende Funktionen. Wenn das Komische »aus einem sozialen Konflikt erwächst«, notiert Seeßlen (1982), »bedarf es auch aufmerksam nach den stabilisierenden Funktionen und den reaktionären Zügen selbiger zu fragen« (22). Das Unbehagen ob des rasanten gesellschaftlichen Wandels und der neuen migrationspolitischen Herausforderungen gewinnt durch den komischen Ausdruck zwar an Leichtigkeit, doch reüssiert vor allem nicht hinsichtlich der Frage der *italianità* in jenen deautomatisierenden Effekten, die eine subversive Schlagseite des Humorigen charakterisieren und mit dem Genre der *Commedia all'Italiana* zur vollen Entfaltung gelangen sollte.

### 3.2 Hoffnung und das filmische Außen

Während einige Filme der Nachkriegsperiode ein inner-italienisches Druckgefälle<sup>4</sup> zum Thema machen, steht *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* (Germi, 1950) für die Formierung des modernen Auswanderungsfilms über eine zunächst vorherrschende italo-französische Achse. Vor allem in Frankreich herrscht zum Ende des Krieges ein akuter Arbeitskräftemangel. Die italienische Regierung schließt 1946/47 bilaterale Abkommen mit Frankreich, die die Möglichkeit von befristeten Arbeits- und Aufenthaltsverträgen bis zu einer jährlichen Obergrenze ermöglichen, auf ausdrücklichen Wunsch des Aufnahmelandes. Auf Grundlage dieser Abkommen wird Migration angeregt und teilweise staatlich gestützt. Sie ist temporär, zyklisch, fast ausschließlich männlich und auf bestimmte Sektoren ausgerichtet.

Der Anteil an illegalen italienischen Emigrant:innen ist insbesondere in meridionalen Regionen hoch, weil dort eine insgesamt geringere Professionalisierung der Fachkräfte zu verzeichnen ist und der Wunsch einer permanenten, den gesamten Familienverbund umfassenden Auswanderung besonders ausgeprägt ist. Titel wie *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* oder *FUGA IN FRANCIA* (Soldati, 1948) sind symptomatisch für diese schattenseitige Emigrationsbewegung, die sich sowohl staatlicher Obhut als auch sozialrechtlicher (Arbeits-)Schutzbestimmungen entzieht. Den thematischen Grundstein legt Jean Renoir mit *TONI* (1935). Dieser Film erzählt erstmals von Ausbeutung und rassistischen Ressentiments gegenüber italienischen Gastarbeitern im französischen Arbeitermilieu und entstand in der Frühphase des poetischen Realismus in Frankreich. Jean Renoir antizipiert darin eine neorealistische Ästhetik, etwa über Außenaufnahmen, Laiendarsteller:innen und die Aufmerksamkeit gegenüber gesellschaftlichen Konflikten (cf. Schrader & Winkler, 2013: 6).

Den italienischen Neorealismus aus französischem Blickwinkel zu rezipieren, ist ein weiterer aufschlussreicher Punkt dieser italo-französischen Verflechtungen. In der romanischen Filmwissenschaft wird vermehrt die Rezeptionshaltung französischer Intellektueller zum Neorealismus betont, auch um ein Gegengewicht zur Mär des objektiven Realismus des italienischen Nachkriegskinos in Stellung zu bringen (cf. Felten, 2011: 40ff. oder Wood, 2005).

---

4 Siehe beispielsweise *RISO AMARO* (1949) von Giuseppe De Santis; *NAPOLETANI A MILANO* (1953) von Eduardo De Filippo; *TOTÒ, PEPPINO E LA... MALAFEMMINA* (1956) von Camillo Mastrocinque; *ROCCO E I SUOI FRATELLI* (1960) von Luchino Visconti.

Insbesondere André Bazin (1977) befasst sich in zahlreichen Essays intensiv sowohl mit den Filmen Jean Renoirs als auch mit dem italienischen Neorealismus und kommt zu dem Schluss, der Eindruck der Realität werde nur durch die ästhetische Illusion erreicht (cf. Bazin, 2009: 105ff.).<sup>5</sup> Er betont die Unmöglichkeit einer objektiven Weltwiedergabe und spricht in *Was ist Film?* [1975] von ko-existierenden Realismen, die dem Kino »den Sinn für die Mehrdeutigkeit der Wirklichkeit zurückgeben« (2009: 105).

»Mit Filmen wie PAISÀ (Paisa) und GERMANIA ANNO ZERO (Deutschland im Jahre Null) von Roberto Rossellini und LADRI DI BICICLETTE (Fahrraddiebe) von Vittorio De Sica, die auf jeden Expressionismus und ganz besonders auf alle Montage-Effekte verzichten, stellt sich der italienische Neorealismus gegen alle vorangegangenen Formen realistischer Kinos. Wie Welles und trotz der stilistischen Gegensätze zu ihm, ist der Neorealismus bestrebt, dem Kino den Sinn für die Mehrdeutigkeit der Wirklichkeit zurückzugeben« (ebd.).

Im Anschluss an Bazin definiert Gilles Deleuze (1997) schließlich diese Überlagerung von imaginativen und realistischen Verfahren über eine grundlegende Ambivalenz: »Statt ein bereits dechiffriertes Reales zu repräsentieren, meint der Neorealismus ein stets zweideutiges Reales« (11). Wie auch Edgar Morin (1958) in seiner Studie wiederholt betont, sei das Kino der Ort des Bildes und der Einbildungskraft gleichermaßen, die »dialektische Einheit des Realen und Irrealen« (191). Wenngleich der Neorealismus wie kein anderes filmisches Genre dafür steht, aktuelle Ereignisse zu verhandeln und Bilder in Form von Direktheit und Wahrscheinlichkeit zu entwerfen, sollten laut Oliver Fahle (2015) jene Streifen nicht aus dem Blick geraten, die über die Betonung des Perzeptiven und den Einsatz medialer Umcodierungen eine mediale (und epistemische) Moderne antizipieren. Am Beispiel Rossellinis PAISÀ beschreibt

---

5 André Bazin schreibt beispielsweise zu LADRI DI BICICLETTE: »So gesehen ist LADRI DI BICICLETTE (1948) eines der ersten Beispiele reinen Films. Keine Schauspieler, keine Geschichte, keine Mise-en-scène mehr, das bedeutet in der vollkommenen ästhetischen Illusion von Realität letztendlich: kein Film mehr« (Bazin, 2009: 351). Als Verfechter des »totalen Realismus« (Fröhlich, 2016: 61) plädiert er nichtsdestotrotz gegen ein reduktionistisches Verständnis des Neorealismus. Die französische Kritik, allen voran Gilles Deleuze (cf. 1997: 11ff.), betont die Überlagerung von imaginativen und realistischen Verfahren.

Fahle, wie der Zugriff auf eine Realität durch den Filter medialer Zurichtung geschieht und resümiert:

»Die neorealistische Ästhetik spaltet sich also von Beginn an in zwei Stränge auf: zum einen in den Versuch einer Ästhetik der Unmittelbarkeit, die Bilder aus dem Geschehen in Form der Direktheit und Erlebbarkeit entstehen lässt; zum anderen in die Vermittlung, in der sich die Realität in verschiedene mediale Ebenen einordnet« (ebd.: 142f.).

Germis Eröffnungsszene ist für die auf den ersten Blick neorealistischen Konventionen zuwiderlaufende Überschneidung von Objektivierung und Subjektivierung beispielhaft: Eine kurze Panoramaeinstellung zeigt ein sizilianisches Bergdorf (siehe Abb. 3.6). Gleich darauf richtet sich die Kamera aus schrägem Winkel auf eine Gruppe von Frauen und Kindern, die stumm und regungslos einen Ort außerhalb des Bildfeldes fokussieren (siehe Abb. 3.7).

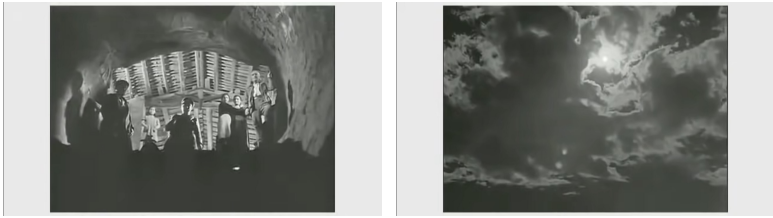
Abb. 3.6 & 3.7: *Panorama (l) und Gruppe (r)*



Quelle: IL CAMMINO DELLA SPERANZA (Germi, 1950)

Dem Blick der Zuschauer:innen wird in medias res ein Platz inmitten dieser lokalen Gemeinschaft zugewiesen, die offenbar einer schrecklichen Szenerie beiwohnt. Minenarbeiter haben sich in einen Hungerstreik begeben, um gegen die Schließung der Mine zu protestieren. Über eine Point-of-View-Einstellung führt die Kamera unter Tage, wo der lokale *ingegnere* versucht, die Männer von ihrem lebensbedrohlichen Vorhaben abzubringen. Die Anbindung an diese subjektive Perspektive wird über eine langsame Kamerafahrt in die Tiefe gehalten und schließlich über die Lichtdramaturgie affektiv geladen (siehe Abb. 3.8).

Abb. 3.8 & 3.9: Kamerafahrt (l) und Wolkendecke (r)



Quelle: IL CAMMINO DELLA SPERANZA (Germi, 1950)

Es ist diese Form des räumlichen Realismus, die André Bazin als Charakteristikum und zweideutige Realität des italienischen Nachkriegskinos definiert. Subjektive und verkantete Einstellungen ahmen eine Perzeption der Bewegung im filmischen Raum nach. Die auf diese Weise konstruierte Realität entspricht einer Vorstellung davon, wie die aktiven Betrachter:innen die Welt um sich herum wahrnehmen und strukturieren (cf. Wood, 2005: 89).

Die Erzählstruktur des Films folgt weiter aufmerksam der Perspektive der Emigrant:innen, die ihre Umgebung betrachten und ein Gefühl für die mentalen Konstruktionsprozesse einer subjektiv erlebten Realität befördern. In diesen Knotenpunkten des perzeptiven Realismus sieht Edgar Morin (1958) eine dem Filmelerleben immanente Überlagerung von Objektivierungsphänomen und Imaginationsvorgang, die er als »Projektion-Identifikation« (107ff.) definiert:

»So führen die gleichen psychischen Prozesse in ihrem Anfangsstadium ebensowohl zur praktischen, objektiven, rationalen Sicht wie zur emotionalen, subjektiven, magischen Schau« (ebd.: 146).

Germi setzt in dieser Eröffnungsszene auch auf visuelle Elemente des Film noir, etwa mit der kontrastreichen Beleuchtung und der Inszenierung der *miniera* als Grenzzone, die an die visuelle Trope des Genres schlechthin, die Treppe, erinnert. Bei der Kamerafahrt nach unten prallt ein expressiver Hell-Dunkel-Kontrast im Bildkader frontal aufeinander. Die auffällige Tiefenschärfe der Einstellung schließt in einer Schwarzblende. Als die Minenarbeiter, erfolgreich von ihrem Vorhaben abgebracht, zurück an die Erdoberfläche gelangen, wird das Spiel von Licht und Schatten als religiöse Bildassoziation wiederholt. Sonnenstrahlen bahnen sich ihren Weg durch

eine dunkle Wolkendecke und fluten den Bildkader allmählich mit strahlendem Weiß (siehe Abb. 3.9). Als religiöse Bildassoziation wird dieses Motiv wiederholt an dramatischen Höhepunkten des Films inszeniert.

Das *chiaro-scuro* gilt als Markenzeichen des Regisseurs, dessen Filmschaffen auch dem Subgenre des Neorealismo Nero zugeordnet wird (cf. Wood, 2005: 103). Der Film *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* ist formal und generisch an Schnittstellen zu verorten, zwischen der Solidität etablierter Filmtraditionen (generische Codes des Neorealismus, des frühen europäischen Roadmovies, des Melodramas und sogar des Westerns) und der Erkundung instabiler, offener Formen und Räume. Die intensive Lichtdramaturgie kommt insbesondere bei melodramatischen Episoden zum Einsatz, um der emotionalen Befindlichkeit der Charaktere visuell Nachdruck zu verleihen.<sup>6</sup> Das Kontrastspiel ist aber auch losgelöst von Genrekonventionen als übergeordnetes rhetorisches Mittel und bildsprachliche Metapher zu verstehen, die als hoffnungsbringende Helle die Passage der Emigrant:innen fortwährend begleitet. Schon der Titel *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* eröffnet eine doppelte Perspektive: Die volkstümliche Redewendung eines Weges der Hoffnung ist einerseits Metapher für Emigration im Allgemeinen, verweist aber andererseits auf den mühsamen Prozess des *nation building* der unmittelbaren Nachkriegszeit. Pietro Germi richtet den Blick nach Innen und fragt nach einer kollektiven italienischen Identität. Sein Film verzahnt damit, wie für das italienische Kino der Migration charakteristisch (cf. Schrader & Winkler, 2013: 17), Fragen von Migration und Identität.

Eine Gruppe sizilianischer Bergarbeiter reist mit ihren Familien in mühsamen Etappen in den italienischen Norden. Ihr Ziel ist Frankreich. In Begegnungen mit norditalienischen *paesani* identifizieren sie sich selbst als *foresti*, als Fremde.<sup>7</sup> Die »Proportion von Nähe und Entferntheit« (Simmel, 1908: 511), die eine Typologie des Fremden charakterisiert, wird damit auf ein nationales Gefüge übertragen. Der Film fragt also nach der Existenz einer kollektiven Identität innerhalb des italienischen Nord-Süd-Gefälles. »Das Verhältnis zum

---

6 Melodramatische Elemente werden im Neorealismo Nero verwendet, um Situationen der Machtlosigkeit zu inszenieren und gesellschaftliche Missstände aufzudecken (cf. Wood, 2005: 104 ff.).

7 Laura Rascaroli beobachtet, wie sich das Gefüge der *italianità* im Neorealismus verändert hat. »Thus between *PAISÀ* and *IL CAMMINO DELLA SPERANZA*, Italians went from being compatriots to strangers« (2013: 27).



Raum« wird so beispielhaft zur »Bedingung, andererseits das Symbol der Verhältnisse zu Menschen« (ebd.: 509), denn die Auslotung einer nachkriegszeitlichen Einheit vollzieht sich vorwiegend über die Raumarchitektur des Films. Die gefährliche Reise spielt in Innenräumen und Fortbewegungsmitteln, etwa Fähre, Bus, Zug und schließlich Lkw. Der Blick nach Außen zeigt eine italienische Landschaft, geprägt von Marginalisierung und Peripherie, abseits berühmter Ansichten und Orte kollektiver Identifikation. Wie Laura Rascaroli in *The Cinemas of Italian Migration* ausführt, entwirft Germi den italienischen Nationalstaat als Interstitium, als immanente Beweglichkeit und Dynamik (inter) ebenso wie als dauerhaft und fest (stitium) (cf. 2013: 27f.). Der Hermetik einer meridionalen eingeschworenen Gemeinschaft wird filmästhetisch die Potenzialität filmischer Vorstellungsräume in den französischen Alpen gegengelagert. Der Aufbruch aus einer ewigen sizilianischen Landschaft ist auch metonymisch zu verstehen, als notwendige Transformation und Reintegration des Mezzogiorno im Zuge des italienischen Wiederaufbaus.

In der Ausmodellierung dieser Erzählung als Druckgefälle übernimmt die Lichtdramaturgie die narrative Funktion, eine wegweisende, transzendente Macht zu symbolisieren und erinnert damit stark an die Lichtquelle als Indiz göttlicher Präsenz in der *Divina Commedia*. Der Film akkommodiert auch Dantes Topologie als erzählerisches Strukturmodell: der Abstieg in eine Unterwelt, eine qualvollen Reise und schließlich der Aufstieg auf einen Läuterungsberg. Auch in *FUGA IN FRANCIA*, wo Germi die Hauptrolle spielt und der als Blaupause für *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* gelten darf, charakterisiert eine raumzeitliche Dreiteilung die Erzählung und endet in einer Erlösungsfiktion. Dantes Prolog wird dort ganz explizit als Intertext herbeizitiert: »Sai cosa volevo dirti prima? [...] Sembravi proprio Dante. Nel mezzo del cammin di nostra vita« (Soldati, 1948: 23:12-23:16), sagt der Sohn zu seinem Vater, einem gesuchten Kriegsverbrecher, von dessen dramatischer Flucht der Film erzählt. Auch dieses Auswanderungsdrama hat einen christlich-religiösen Rahmen und kulminiert final in einem Konflikt zwischen Gut und Böse vor einer alpinen Grenzkulisse. Der Sohn Fabrizio verzeiht am Ende seinem Vater und wird von Tembien [Pietro Germi], im Film die Personifikation des Guten, adoptiert.

Diese Kondition des Transitorischen wird häufig über Genrelogiken des Roadmovies verhandelt, entweder als zentrale Erzählperspektive oder Erkenntnisreise der Charaktere. Letztlich scheint gerade das *being on the road* als ontologische Metapher für individuelle und kollektive Sehnsüchte prädestiniert zu sein (cf. Hickethier, 2006: 128).

»Was das Road Movie kennzeichnet, ist die oft auffällige Ungenauigkeit der Zielvorstellungen, häufig wird kein konkreter Ort benannt. Die Figuren haben Sehnsüchte, häufig nach Freiheit und Glück, werden durch den Wunsch nach einem Leben in einer anderen Welt getrieben, nach einer anderen Art und Weise miteinander umzugehen, aber dieses Ziel bleibt oft sehr diffus, weil sie oft selbst nicht wissen, was sie treibt, erst die Reise selbst bringt es hervor« (ebd.).

Alberto Zambenedetti (1999) bezeichnet *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* daher als frühes europäisches Roadmovie, das die großen Klassiker von Fellini, Bergman und Wim Wenders antizipiert.

»Film stilisticamente molto sofisticato, il capolavoro di Germi è un road movie alla europea che anticipa molti altri grandi classici, da *LA STRADA* dello stesso Fellini a *IL POSTO DELLE FRAGOLE* di Bergman, da *WEEKEND* di Godard a *NEL CORSO DEL TEMPO* di Wenders« (Zambenedetti, 1999: o.S.).

Reiseschilderungen setzen innere und äußere Bewegtheit zueinander in Beziehung. Sie zeugen von einer gewissen Affinität zur suggestiven Bildsprache und haben im italienischen (bzw. europäischen) Kino eine lange Tradition – noch bevor das »klassische« amerikanische Genre à la *EASY RIDER* (Hopper, 1969) in den 1960er Jahren geboren wird. Die Bewegung an sich wird schon von Edgar Morin (1958) als »Seele« des Kinos beschrieben, die in enger Verwandtschaft mit dem Traumhaften stehe:

»Die Bewegung ist die Seele des Kinos, sie ist seine Subjektivität und seine Objektivität. Hinter der Kamera, die Zeit und Raum durchschneidet, zieht sich das Unendliche, die doppelte Kielspur des Lebens und des Traumes« (148).

Tatsächlich werden zentrale Muster ebenso wie Versatzstücke des Roadmovies bemerkenswert oft für den Emigrationsfilm fruchtbar gemacht. Es rückt als Erzählgenre der ausgehenden 1960er Jahre immer stärker in den Fokus, da es nicht nur die äußere Handlungsfolge, sondern metaphorisch auch den Bewusstseinshaushalt der Protagonist:innen externalisiert.<sup>8</sup> Dabei determinie-

---

8 Siehe beispielsweise *UN ITALIANO IN AMERICA* (Sordi, 1967); *BELLO, ONESTO, EMIGRATO AUSTRALIA SPOSEREBBE COMPAESANA ILLIBATA* (Zampa, 1971); *RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI A RITROVARE L'AMICO MISTERIOSAMENTE SCOMPARSO IN AFRICA?* (Zampa, 1968),

ren äußere und innere Konfliktsituationen und Zerwürfnisse das Fortkommen der Protagonist:innen. Aus dieser Konfiguration lässt sich wiederum die Affinität zur Hybridisierung mit melodramatischen Elementen ergründen. Etappenhaftes Erzählen wird über die Sukzession von Konfliktereignissen strukturiert, die schließlich als Widerlager, als Herausforderung, die es zu überwinden gilt, die Heimkehr oder gelungene Auswanderung in eine Art dramatische Balance bringen. Diese Konfliktdarstellungen schöpfen aus einem mythischen bis modernen Motivschatz und liefern damit Beispiele sowohl für danteske Erkenntnisreisen wie für psychologische Zerwürfnisse, die sich als Erfahrung des Transitorischen, des Heimatverlustes oder des Fremdheitsgefühls äußern (cf. Vogler, 1998).<sup>9</sup>

Mirco Melanco unternimmt eine weitgefaste Untersuchung des Reisetemas im italienischen Kino und identifiziert hierfür drei zentrale Gründe: Das Reisen bietet erstens die Gelegenheit zur Sondierung von Ähnlichkeiten und Unterschieden innerhalb eines epochenspezifischen Italienbildes; zweitens erlaubt es, die Bedeutungen rund um das Verlassen Italiens zu verarbeiten; und drittens dient es der Reflexion des Gefühls nationaler Identitäten (cf. 1996: 231ff.). Letzteres scheint nun für Germis Film der Fall zu sein, da mit dem Verweis auf die *Divina Commedia* Fragen nationaler Einheit und Identität über ein italienisches Epitom kultureller Selbstverständigung par excellence verhandelt werden. Wie bereits erwähnt, sondiert Germi eine inner-italienische Typologie des Fremden, wobei der finale Konflikt zwischen Gut und Böse, mit dem der Film seinen dramaturgischen Höhepunkt erreicht, sich innerhalb der meridionalen Gemeinschaft ereignet: Saro [Raf Vallone] ersticht in einem als Western Showdown inszenierten Messerkampf den Widersacher Vanni [Franco Navarra], der aufgrund seiner kriminellen Vergangenheit nun versuchte, nach Frankreich zu fliehen. Diese Figur des Bösen wird wie in *FUGA IN FRANCIA* als historische Katharsis funktionalisiert, als Personifikation jener umfänglichen faschistischen Fluchtbewegung, die unmittelbar nach Ende des Krieges in großer Zahl nach Argentinien und Frankreich einsetzt.

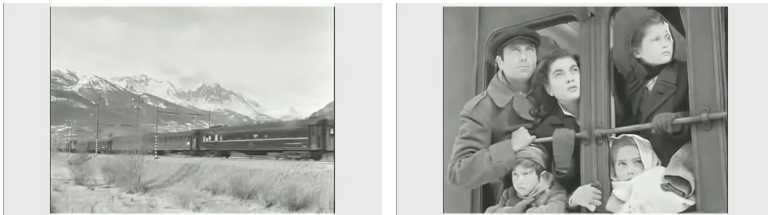
---

aber auch rezente Produktionen wie *EASY – UN VIAGGIO FACILE FACILE* (Magnani, 2017); *QUO VADO?* (Nunziante, 2016) oder *TOLO TOLO* (Zalone, 2020). Vor allem in der *Commedia all'Italiana* ist die Reise Vehikel der Kulturkritik und dient der Erforschung von Gesellschaft und Selbst (cf. Mazierska & Rascaroli, 2006: 4), zumal verstärkt Figurationen räumlicher und sozialer Mobilität aufeinander ausgerichtet werden.

9 Unter Bezugnahme auf Campbells *The Hero with a Thousand Faces* (1949) entwirft Christopher Vogler (1998) die mythische Heldenreise als grundlegendes Modell des Erzählens schlechthin.

Die Orientierungslosigkeit der Gemeinschaft, die sich bei ihrer Reise einem Fremdenführer anvertraut, ist als Trope einer nationalen und gesellschaftspolitischen Neuorientierung im Zuge des italienischen Wiederaufbaus zu verstehen. Auch für die Soziallehre der katholischen Kirche bricht eine neue Ära an. Unter Papst Pius XII. (1939–1958) wird über ein umfangreiches Kompendium versucht, an eine *redemptio proletariorum*, eine Entproletarisierung der italienischen Gesellschaft anzuknüpfen. Die Rolle dieses sozialen Katholizismus im Prozess der Restauration reflektiert Germi über eine Einstellung, die die Kuppel des Petersdoms flüchtig von einem marginalen Standpunkt aus einfängt. Auf den christlichen Humanismus, den Roberto Rossellini in *ROMA CITTÀ APERTA* (1945) bildrhetorisch als Lösung für die Barbarei des Krieges vorschlägt, wird in *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* wortwörtlich nur am Horizont verwiesen.<sup>10</sup> Stattdessen wird die religiöse Codierung auf die Repräsentation der Figuren selbst und ihre Bewegungen im Raum verlagert. Die Gruppe bewegt sich langsam, schreitet mühsam nordwärts voran, durch ein peripheres und rückständiges Italien, abseits privilegierter Prachtbauten und fernab von Orten religiöser Identifikation (cf. Rascaroli, 2013: 26). Die Distanzen sind groß und es scheint, als würde sich die Gruppe in der Weite des Landes verlieren. Die Suche nach einer neuen Gesellschaftsform und ideologischen Bezugssystemen hat ihre Spur in Zeitbildern hinterlassen (cf. Deleuze, 1991: 58ff.), in suchenden Blicken in einer marginalen Landschaft (siehe Abb. 3.10, 3.11).

Abb. 3.10 & 3.11: Blicke und Landschaft



Quelle: *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* (Germi, 1950)

10 In *ROMA CITTÀ APERTA* (Rossellini, 1945) zeigt die letzte Einstellung den Petersdom als Ort kollektiver, religiöser Identifikation.

Dieser neue Bildtypus entkoppelt die Zeit von der Bewegung im (filmischen) Raum und damit vom Aktionsbild (cf. Deleuze, 1989). Die Zeit bricht in das Filmbild hinein, dehnt es vom Bild- zum Denkraum und befreit es von narrativer Kausalität und Sukzession. Die raumzeitliche Struktur des Films entwirft so eine Denkfigur der Suche, die der bildsprachlichen Leere und fortwährenden Bewegung eine Idee der finalen Erlösung einschreibt, die zwischen religiösen und modernen Konnotationen oszilliert. So flieht die Gruppe zwar nach Frankreich, doch die Analogie zu einem fiktionalisierten Amerika, als Sehnsuchtsort der Moderne schlechthin, wird explizit in einem Dialog benannt: »Ma allora è l'America, altro che la Francia« (Germi, 1950: 57:20-57-22).

»Wie Seelenzustände Landschaften sind, so sind Landschaften Seelenzustände. Die Operateure übertragen den Landschaften die Aufgabe, Seelenzustände auszudrücken« (Morin, 1958: 124).<sup>11</sup>

Die Bewegung nach Außen, hin zu einer erlösenden Macht, erreicht in der Landschaft der französischen Alpen ihren Höhepunkt: »Davanti a loro non c'era l'aspra paurosa montagna, ma un facile aperto declivio, dove la loro speranza e le loro illusioni scivolavano dolcemente, la Francia.« (Germi, 1950: ab 01:32:36). Die Gruppe der Emigrant:innen lässt den »furchterregenden Berg« hinter sich, ihr Blick wird weit und fällt auf ein in Schnee gebettetes Bergdorf (siehe Abb. 3.12). Pietro Germis Erzählstimme meldet sich aus dem Off zu Wort und kommentiert nun einen irdischen Ort der Erlösung, wo die »Hoffnungen und Illusionen sanft dahingleiten«.

Plötzlich stellt sich der Gruppe doch noch ein letztes Hindernis in den Weg: Sie werden von einer französischen Grenzpatrouille aufgehalten. Stumm und regungslos kreuzen sich die Blicke der Soldaten mit denen der Auswander:innen. Eine Einstellungsserie setzt ein, die die Gesichter der Gruppe nacheinander über eine religiöse Rahmung ins Bild setzt. Sonnenstrahlen auf ihrem Antlitz stehen für die Präsenz einer übersinnlichen Instanz, die frontal axiale Bildsetzung einer Frau mit Kind ist eine deutliche Nachahmung christlicher Bildmotivik (siehe Abb. 3.13).

---

11 Edgar Morin beschreibt Großaufnahmen des Gesichtes als »höchste Dichte des erotischen, mystischen, kosmischen Ausdrucks« (123), die umgekehrt auch über Landschaften erzählt werden können.

Abb. 3.12 & 3.13: Bergdorf (l) und christliche Bildmotivik (r)



Quelle: IL CAMMINO DELLA SPERANZA (Germi, 1950)

Zu beobachten ist eine »optische und akustische Situation, [die] sich nicht in Aktion um[setzt], sowenig sie von ihr veranlasst wird«. Ihre Funktion besteht darin, »etwas begreifbar zu machen« (Deleuze 1997: 32). Die Grenzpastrouille wendet sich unvermittelt ab und gewährt den Emigrant:innen freies Geleit nach Frankreich. Erneut meldet sich die Kommentarstimme zu Wort:

»Lungo i confini troveremo sempre i soldati, soldati dell'una e dell'altra parte con diverse uniformi e differenti linguaggi. Ma qua su dove la solitudine è grande gli uomini sono meno soli e certamente più vicini che nelle vie e nei caffè delle nostre città, dove la gente si urta e si mescola senza guardarsi in faccia [...] Perché i confini sono tracciati sulle carte, ma sulla terra come dio la fece, per quanto si percorrano i mari, per quanti si cerchi e si trovi lungo il corso dei fiumi e sul crinale delle montagne, non ci sono confini su questa terra!« (Germi, 1950: ab 01:33:40).

Die Kommentarstimme vermittelt zwischen fiktionaler und faktualer Welt, kommentiert einen Ort außerhalb des Bildlichen. Eingesetzt wird dieses Verfahren im modernen Kino insbesondere dazu, metaphysische Fragen zu stellen, die sensomotorische Fähigkeiten übersteigen (cf. ebd.).<sup>12</sup>

Für Deleuze (1997) stellt sich die Frage nach den religiösen oder säkularen Eigenschaften des Außen. Ist es »Gnade oder Zufall?« (231). Die Antwort, die Germi in seinem Schlussplädoyer aktualisiert, ist nun eine christliche wie

12 Die von Deleuze geprägte Kategorie des Kinos der Existenzweisen entwirft das Kino als privilegierten Ort der Philosophie (cf. Felten, 2011: 11). Das Kino als Medium des Erkennens steht nun eben nicht in den Diensten einer rein »affirmatorischen, beruhigenden Epistemologie des Wiedererkennens«, sondern sei als »Wissenschaft der visuellen Eindrücke« zu begreifen, die »uns zwingt, unsere Logik und unsere Sehgewohnheiten zu vergessen« (Deleuze, 1997: 33).

humanistische gleichermaßen. Auf der Erde, wie Gott sie schuf, gibt es keine Grenzen: »sulla terra come dio la fece, non ci sono confini«. Die Grenze, die Georg Simmel in seiner berühmten Wendung als »eine soziologische Tatsache [beschreibt], die sich räumlich formt« (1908: 467) – und nicht umgekehrt –, trifft auf ein religiöses Moment christlicher Nächstenliebe und menschlicher Solidarität. Der Film spielt folglich mit Raumsemantiken, die christliche Weltentwürfe mit einer modernen italienischen Topografie zusammenführen. Er erkundet eine Schwelle als fließende Zone von Identität und Zugehörigkeit, in der die Festigkeit der Grenzen in Auflösung begriffen ist.<sup>13</sup> Damit nutzt der Regisseur ein »modernes Raumkonzept«, das von den Rändern her zu denken ist:

»Während räumliche ›Mitte‹, die Positionierung von Elementen im Mittelbereich einer stetigen, ins Unendliche fortgehenden Erstreckung, so etwas wie den gleichmütigen Normalzustand von Extensionalität bilden, dramatisieren sich die Verhältnisse an der Peripherie, an der die jeweilige räumliche Ordnung in die Aporien ihrer Endlichkeit und begrenzten Geltung gerät. In diesem Sinn haben moderne Raumkonzepte den Charakter von Schwellenkunden angenommen« (Koschorke, 2017: 114).

Ausgehend von der schneebedeckten Landschaft fordert Germi im Voiceover den Zuschauenden abschließend dazu auf, sich umzudrehen und das weiße sizilianische Dorf zu imaginieren. Auf diese Weise ebnet seine Stimme aus dem

---

13 Laura Rascaroli (2013) schreibt zu Germis Film, er zeige ein Italien, das gezeichnet sei von Randzonen, Zwischenräumen und Grenzen. Die Protagonist:innen treten so in eine spannungsgeladene Zweiräumigkeit ein, die sich aufspannt zwischen Urbanem und Ruralem, einer leeren Peripherie und einer imaginierten Fülle, die ihr fortwährender Antrieb ist. Schwellenzustände seien, so argumentiert der Soziologe Victor Turner, in modernen Raumsemantiken durch eine raumzeitliche Aufhebung charakterisiert, die er »Anti-Struktur« nennt. Der liminale Zustand auf der Schwelle ist zugleich in der Zeit und außer der Zeit, im Raum und exterritorial, wie Koschorke (cf. 2017: 115) resümiert. Der Moment konkreter oder symbolischer Grenzüberschreitung erhält in Emigrationsfilmen häufig die Valenz von Rites de passage. Filme suchen für diese narrativen Schlüsselmomente nach partikularen Ausdrücken, häufig über die Variation raumzeitlicher Strukturen und der innerdiegetisch etablierten Realitätsebene. Auch auf formaler Ebene sind sie von einer »Bewegung« charakterisiert, die über das sichtbare Bild (relatives Off) oder gar das Filmische per se (absolutes Off) hinausweist, oder aber nach innen führt, hin zum Innenleben der Figuren.

Off regionale Unterschiede und Entfernungen ein und vollzieht eine imaginäre Kartierung, die den hohen Norden mit dem hohen Süden verbindet. Dazwischen liegt die italienische Nation, prozesshaft und widersprüchlich inszeniert; Zeichen der Modernisierung koexistieren mit peripheren, archaischen und nicht zuletzt religiösen Realitäten. So zieht *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* ein kulturelles Imaginäres der Hoffnung in Gestalt und agiert diese als fortwährende Bewegung aus, die sich letzten Endes gar von außen betrachtet um eine eigene Dimension der erzählten Welt zu bezeichnen. Die Kondition des Migrierens wird über eine Selbstbeobachtung figuriert, die hinlänglich als Inbegriff modernen Erzählens gilt (cf. Lyotard, 1979; Pravadelli, 2019: 51ff.). Das Hinausweisen kann über verschiedene Achsen nachvollzogen werden: Narratologisch folgt der Film einer konsekutiven Erzählweise, bedingt auch durch die Anleihen an Roadmovie und Melodrama, die aber verzahnt werden mit metafikcionalen Impulsen, allen voran der evidenten Kopplung an das Referenzsystem der dantesken Erkenntnisreise. Die Anwesenheit einer erzählenden Instanz wird in der Schlusssequenz manifest, während religiöse Bildcodierungen und die Präsenz des Lichts als latente Vorboten dieser übergeordneten Erzählordnung eingewoben werden. So führt die Kommentarstimme in der Schlusssequenz schließlich aus der innerdiegetischen Perspektive heraus und fordert auf, die allgemeinen Bedingungen der formulierten Welt zu reflektieren. Ihre Funktion liegt in einer (paradoxen) Distanznahme zur Diegese:

»Durch die Distanz, die sie zwischen die Handlung und uns legt, bestärkt sie unser Gefühl, nicht auf die Handlung hereinzufallen: So wähen wir uns in Sicherheit (hinter dem Bollwerk) und können uns erlauben, ein wenig mehr darauf hereinzufallen [...]« (Metz, 1997: 67).

Die Massierungen des filmischen Außen nehmen damit die Repräsentationsfunktion des Filmischen in den Blick, das sich nicht in seiner Bezeichnungsfunktion erschöpft, sondern auch seine eigene Verfasstheit als Erzählung mitführt. Maurice Blanchot (1982) hat den Begriff des Außen erstmals als Überschreitung der literarischen Bezeichnungsfunktion herausgearbeitet. Sie sei für modernes Erzählen zentral und charakteristisch. In *Das Denken des Außen* überträgt Michel Foucault (1996) den Begriff auf das Medium der Bilder. Er definiert ihn nicht nur ästhetisch, sondern als epistemische Konstellation der Moderne:



»Dieses Denken bildet im Verhältnis zur Innerlichkeit unserer philosophischen Reflexion und im Verhältnis zur Positivität unseres Wissens so etwas wie das ›Denken des Außen‹« (49).

Das Episteme der Moderne sei charakterisiert durch den Widerstreit von Empirie und Transzendenz, der wiederum – so stellt Edgar Morin (cf. 1958: 173) fest – als Synkretismus zu denken sei. So steht am Ende von Germis Auswanderungsfilm eine umfassende Bewegung, die sowohl eine objektive Seite als auch eine transzendente Dimension der erzählten Welt bezeichnet. Ob dieses Außen allerdings religiös oder säkular, schicksalhaft oder gar als gesellschafts-politische Utopie interpretiert werden soll, bleibt offen.

### 3.3 Moderne Entzauberungsarbeiten

IL CAMMINO DELLA SPERANZA markiert einen epistemologischen Wendepunkt, der über den Begriff des Außen zu schärfen ist. »Das Außen bezeichnet eine spezifische Erkenntnissituation der Moderne, in welcher der Mensch zugleich Subjekt und Objekt der Erkenntnis ist« (Fahle, 2015: 130). Das Verhältnis von (Un-)Sichtbarkeiten, das als (re-)produktive Imaginationsarbeit auf die Leinwand gelangt, erlaubt im Laufe der Filmgeschichte, ästhetische Neuorientierungen nachzuvollziehen (cf. Felten, 2011: 11ff.). Während sich diese Neuausrichtung im Zuge des Stummfilms und den ausgehenden 1920er Jahren in Bezug und Abgrenzung zu konkurrierenden Medien wie Theater, Malerei und Literatur vollzieht, dominiert mit dem Einsetzen des Neorealismus der Verweis auf die immanente mediale Zurichtung des Filmischen selbst. Wie Oliver Fahle ausführt, hat der italienische Neorealismus schließlich nur am Rande mit »dem Mehr an Realität zu tun«, weswegen es angemessen sei, den modernen Film vorzudatieren, »etwa auf das Aufkommen des italienischen Neorealismus oder auf Vorläufer wie Orson Welles« (2015: 142). »Das objektive Bild«, das in der italienischen Rezeptionshaltung die Schaffensphase des Neorealismus fundamental charakterisiert, hat damit »nunmehr seine Verwandtschaft mit dem Traumbild bewiesen« (Morin, 1958: 90).

In kulturellen Repräsentationen werden Formen der Selbstüberschreitung erprobt und in Bezug auf bzw. in Kombination mit spezifischen Medialitäten sichtbar. Insbesondere in den Bildmedien wird diese Selbstüberschreitung räumlich erfahrbar, »weil das Außen direkt mit dem Unsichtbaren und Nicht-Sichtbaren des Bildes konfrontiert wird« (Fahle, 2015: 130). Bilder haben »ei-

ne sinnlich evidente Beziehung zum Außen, die durch die Inkraftsetzung von Sichtbarem und Unsichtbarem erst markiert wird« (ebd.). Anhand der Zeitbilder, die nach dem Zweiten Weltkrieg zum Aktionsbild hinzutreten, konzeptualisiert Gilles Deleuze (1997) das Außen schließlich als philosophische und filmtheoretische Kategorie des modernen Kinos. Die Zeitbilder folgen keiner ausschließlich narratologisch motivierten Folge mehr, sondern eröffnen für sich stehende Denk- und Zwischenräume, die nicht zuletzt über ihre Relation zum Außen zu bestimmen sind. Im modernen Kino findet demnach ein zunehmendes Einlassen der Ästhetik gegenüber der Narration statt. Damit einher geht eine folgenreiche Verschiebung vom Erzähl- zum Denkbild (cf. Fahlé, 2015: 135f.).

Mit etwas zeitlicher Verzögerung versucht die Filmtheorie, diese neuen, unmarkierten (Bild-)Räume konzeptionell einzuholen, meist über die Differenz zum klassischen Film. Aus Sicht der Filmsemiotik adressiert das Außen einen konstitutiven Mangel in der Naht des Films, um dessen Kaschierung sich der klassisch-narrative Film bemüht. Jean-Pierre Oudart [1969] definiert den fortwährenden Prozess der »Abschaffung des Abwesenden« im filmischen Zeichenprozess als *suture*. Führt der Film umgekehrt nach Außen und lässt ein Abwesendes erscheinen, wird der rezeptionsseitige Identifikationsprozess gebrochen. Das Feld des Abwesenden entspricht dann dem Feld des Imaginären:

»As a result, the field of Absence becomes the field of the Imaginary of the filmic space, formed by the two fields, the absent one and the present one; the signifier is echoed in that field and retroactively anchors itself in the filmic field« (Oudart, 2003: 12).

Sowohl die semiotische als auch die psychoanalytisch inspirierte Filmtheorie entwirft neue Beschreibungsbilder für Filme, die durch eine Befreiung von Regeln und eine Pluralisierung der Erzähl- und Bildtechniken charakterisiert sind. Germis Streifen steht damit auch stellvertretend für die allmähliche Formierung eines modernen italienischen Kinos, das in der Zeit von 1945 bis 1970 jenen stilistischen Pluralismus hervorbringt, der den Übergang vom klassischen zum (post-)modernen Kino charakterisiert (cf. Pravadelli, 2019: 51ff.).

Die formalästhetischen Prämissen dieser epistemologischen Wende bündeln sich in der Schlusssequenz von *IL CAMMINO DELLA SPERANZA*: Die letzte Einstellung ist eine Panoramaeinstellung einer schneebedeckten Landschaft, in der sich die Gruppe immer weiter von der Kamera entfernt. Germi insze-

nirt diesen ästhetischen Schlüsselmoment in Anleihe an Jean Renoirs *LA GRANDE ILLUSION* (1937) und schafft gleichermaßen selbst ein Bildmotiv, auf das zahlreiche Streifen der Folgejahre, beispielsweise Crialeses Milchbad in *NUOVOMONDO*, zurückverweisen (siehe Abb. 3.14-3.16).

Abb. 3.14-3.16: *Schluss bei Renoir* (1937) (l); *Germi* (1950) (m); *Crialese* (2006) (r)



Quellen: *LA GRANDE ILLUSION* (Renoir, 1937); *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* (Germi, 1950); *NUOVOMONDO* (Crialese, 2006)

Die bildpoetische Offenheit des Finales steht für das zunehmende Einlassen und die Ausdifferenzierung formalästhetischer und erzählerischer Variationen. Neben Filmen, die weiterhin zyklisch verfahren und mit dem erfolgreichen Ankommen oder Heimkehren etwas »zu Ende« erzählen, erkämpft sich das Offene, Unbestimmte oder Opake immer stärker seinen Platz und manifestiert sich in neuen bildsprachlichen Ausdrucksformen. Germis *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* steht damit vor allem auch paradigmatisch für das moderne Kino der Emigration: »This film is in many regards paradigmatic for Italian cinema of migration. It gives shape to the narratives of hope and disappointment in conflict with italianità« (Schrader & Winkler, 2013: 1). Am Beispiel des Films sollen nun fünf Kriterien einer *modernen* Entzauberungsarbeit formalisiert werden:

## Migration und Identität

Das erste grundlegende Verfahren ist der doppelte Fokus von Migration und Identitätsfragen, namentlich die Verhandlungen der *italianità* im Kontext des italienischen *nation building*. *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* erlangt Kontur als Koordinatensystem kultureller Selbstverständigung, dessen anthropologische Funktion gemäß der Erzählforschung in der Kontingenzbewältigung bzw. der Orientierung schaffenden Funktion zu bestimmen sind (cf. Koschorke, 2017: 9–25). Der Emigrationsfilm ist dafür geradezu prädestiniert, schließlich or-

chestriert das gemeinschaftliche Überwinden von Hindernissen und Konflikten affektive Bindungen und Gruppenzugehörigkeiten. Identitätsfindung und kulturelle Sinnstiftung korrelieren in ihm vielleicht stärker noch als in anderen filmischen Sujets, weil er *imagined communities* modelliert (cf. Anderson, 1983).

»[Dem] Erzählen in Spannungslagen obliegt die Aufgabe, imaginäre Gemeinschaften zu formen, die sich als kollektive Akteure verstehen und deren Mitglieder sich wechselseitig so viel symbolischen Kredit geben, dass sie zu koordiniertem Handeln über Partikularinteressen hinaus imstande sind« (Koschorke, 2017: 238).

Zum einen organisiert und affiziert der Emigrationsfilm affektive Bindungen (Manifestation von Gruppenzugehörigkeiten), zum anderen vereint das Korpus eine vielgestaltige Topografie des Imaginären, das sich in einen narrativen Strom kanalisiert. Narrative, »die kraft ihrer Mehrdeutigkeiten und Polyvalenzen große semantische Ressourcen zu mobilisieren vermögen« (ebd.: 252f.), besitzen eine besondere Beharrungskraft und entfalten in Hinblick auf Identitätsfragen und Gruppenzugehörigkeiten eine starke integrative Wirkung.

### Hybride Filmgenres

Das zeitgenössische europäische Kino ist nur selten einem einzigen Genre verpflichtet. Insbesondere im Hinblick auf das Kino der Emigration lassen sich hybride Strukturen indizieren, deren dominante Tendenzen bereits in *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* angelegt sind. Das Roadmovie ist wie kein anderes Genre ein »Vehikel, um metaphysischen Fragen nach dem Sinn und Zweck des Lebens nachzugehen« (Mazierska & Rascaroli, 2006: 5). Germi inszeniert nun die Bewegung selbst über umherschweifende Blicke in die italienische Peripherie und damit als Wahrnehmungserfahrung, sodass das Unterwegssein eine zentrale Rolle einnimmt. Die Auswanderung in die französischen Alpen wird als Prozess einer konstanten, sich nicht auflösenden Bewegung erzählt, die eine innere mit einer äußeren Bewegtheit verbindet und in die Sukzession der Ereignisse melodramatische Elemente implementiert. Die Hybridisierung mit melodramatischen Elementen übernimmt zwei grundlegende Funktionen: Erstens ist der dramatische Konflikt die Voraussetzung für die *Erzählbarkeit politischer Konfliktlinien*, die über ein Koordinatensystem widerstrebender Wertvorstellungen ausagiert und über spezifische Figuren- und Charakterlagen im Film besetzt werden. In Germis Film geschieht das

über die Rivalität von Gut und Böse. Die widerstreitenden Charaktere Saro und Vanni stehen stellvertretend für konkurrierende Moralnormen und das Überwinden einer faschistischen Vergangenheit. In diesem Sinne entfaltet das Konflikthafte einen demokratischen Modus und ist Voraussetzung für (politische) Agonismen (cf. Nuy, 2018: 36).

»Damit der politische Verband durch das Wirken der Antagonismen nicht zerstört wird, müssen Konflikte eine bestimmte Form annehmen, welche Mouffe als Agonismus bezeichnet. [...] Daher muss das Politische, um es erzählbar zu machen, einer Moralisierung unterzogen werden. Diese findet innerhalb eines Koordinatensystems statt, welches anhand von historisch wie ideologisch variierenden Wertvorstellungen hinsichtlich des politisch ›Guten‹ und ›Richtigen‹ respektive vice versa errichtet wird« (ebd.: 36f.).

Zweitens wird auf diese Weise *Empathie mit den Filmfiguren* hergestellt: Durch den Einsatz melodramatischer Elemente macht sich das Publikum die dargestellte Welt zu eigen. So »verwandelt sich dem Zuschauer das kinematografische Bild in ein Objekt seiner Innerlichkeit« (Kappelhoff, 2008: 43). Es befördert eine Einebnung zwischen Subjekt und Objekt der Wahrnehmung und schafft ein Gefühl des emotionalen »präsent-Seins« (ebd.: 56), vermittelt Mitgefühl mit den Filmfiguren.

## Narrativer Rhythmus

Wenn subjektive Bewusstseinsbilder eine filmische Form annehmen, wird dadurch die Erwartung der Rezipierenden in eine bestimmte Richtung gelenkt. In der Regel werden dazu in der Erzählung systematisch Differenzen organisiert, die der Realisierung der ersehnten Träume entgegenschreiben. Der narrative Rhythmus von Emigrationsfilmen ist folglich geprägt von positiven und negativen Erwartungen. Sie kreieren ein Momentum der Spannung, indem sie die Handlung scheinbar vorwegnehmen, die Prophezeiung jedoch in den seltensten Fällen erfüllt wird. Die religiöse Codierung der Bilder, die Lichtquelle als Indiz göttlicher Präsenz, die umherschweifenden Blicke der Emigrant:innen, übernehmen in *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* die narratologische Funktion von Antizipation und Prophezeiung.<sup>14</sup>

14 Matthias Brütch schlägt eine acht narratologische Funktionen umfassende Systematisierung für Traumdarstellungen im Film vor: 1) Charakterisierung der träumenden Figur, 2) Symbolische Konflikt Darstellung, 3) Verrätselung und Enthüllung, 4) Verun-

Darüber hinaus können die Handlungsmotive der Figuren über den Blick in ihr Inneres expliziert werden, er generiert eine emotionale Nähe und ein Gefühl der Komplizenschaft. Davon zu unterscheiden sind schließlich äußere Bewusstseinsbilder, die meist auch von anderen Filmfiguren intersubjektiv wahrgenommen werden. Äußert sich das Imaginäre in dieser Form, wird es in der Rezeptionsposition meist als trügerischer Traum oder Phantasmagorie offenbar und dirigiert die Erwartungshaltung in eine negative Richtung. Unmarkierte Bewusstseinsbilder werden häufig eingesetzt, um eine spezifische Symbolik oder Atmosphäre zu kreieren oder narrative Wendepunkte einzuleiten. Kurzum, sie sind »aufgrund ihrer verrätselten, oft verstörenden Inhalte [...] dazu angelegt, Fragen aufzuwerfen, Situationen zu destabilisieren und die Zuschauer in die Fiktion hineinzuziehen« (Brütsch, 2011: 384).

### Vermittlungsarbeit

Germis Film steht beispielhaft für die Massierungen additiver Referenzsysteme. Der Film ist in seiner Topologie an Dantes *Commedia* angelegt und spielt zudem mit einer *divinen* Lichtdramaturgie. Das Strukturmodell der Suche wird als italo-italienisches Epitom der Erkenntnisreise semantisiert. Über diesen Dialog wird die Diegese eingefärbt, über die Herstellung intertextueller bzw. intermedialer Bezüge wird auf ein Außen verwiesen. Das zweite zentrale Referenzsystem ist christlich-religiös, wobei die Frage nach einer säkularen oder religiösen Lektüre des Finales bewusst offenbleibt. Zentraler als die Interpretation sind ohnehin vielmehr die Einlassungen der Fluchtbewegungen, die ganz im Sinne einer medialen Moderne den Blick auf die eigene Vermittlungsarbeit richten (cf. Fahle, 2015: 139ff.). Germis Film steht damit für eine erste moderne Entzauberungsarbeit über metafiktionale Impulse. Nicht Auswanderung per se, sondern Emigration *als* Erzählung steht erstmals auf dem Prüfstand und hinterlässt in der filmischen Welt eine Spur, die nach Außen führt und als Imaginäres auf Nachbearbeitung drängt. Germis Schlusssequenz steht für ein filmsprachliches Realwerden des Imaginären und evoziert darüber de-automatisierende Effekte:

»Als die Irrealisierung von Realem und Realwerden von Imaginärem schafft der Akt des Fingierens eine zentrale Voraussetzung dafür, inwieweit die von

---

sicherung, 5) Antizipation und Prophezeiung, 6) Entrückung in eine andere Welt, 7) Evokation von Atmosphäre und 8) Parodie und Selbstreflexion (cf. 2011: 301).

ihm jeweils geleisteten Grenzüberschreitungen 1. die Bedingungen für die Umformulierungen formulierter Welt abgeben, 2. die Verstehbarkeit einer umformulierten Welt ermöglichen und 3. die Erfahrbarkeit eines solchen Ereignisses eröffnen« (Iser, 1991: 23).

Die Gestaltwerdung des Imaginären in der Kunst sei damit prädestiniert, kollektive Wissensordnungen und Weltlagen umzuformulieren sowie deren Versteh- und Erfahrbarkeit zu befördern. Filme repräsentieren schließlich nicht lediglich fiktionale Welten, sondern haben einen bedeutenden Anteil an der Modellierung von Imaginationsvorräten. »[D]er Film stellt dar und bedeutet zugleich« (Morin, 1958: 226).

## Das Imaginäre

Germis Imaginäres der *speranza* erwächst aus den sozialpolitischen Emergenzen nach dem Zweiten Weltkrieg. Die italienische Gesellschaft sucht nach neuen Bezugs- und Orientierungssystemen, für die das mühsame Fortkommen der Gruppe metonymisch steht. Die Protagonist:innen betreten wortwörtlich neues Land und streben nach einem hoffnungsbringenden Horizont. Da Bilder performativ sind, tragen sie zur »Emergenz von Handlungen« und zur »Inszenierung und Aufführung unseres Verhältnisses zu anderen Menschen und zur uns umgebenden Welt bei« (Wulf, 2014: 10).<sup>15</sup> Das Kino partizipiert an der Erzeugung innerer Bilderwelten, die wiederum Gemeinschaft erzeugen und an der Gestaltung menschlichen Handelns mitwirken. Aus filmischen Darstellungen erwachsen Skripte, die dazu beitragen, Narrative des Eigenen und Fremden kulturell einzugliedern. Aus den Leinwandfantasien können Prolegomena des Wunsches und Begehrens erwachsen, die sich als Aneignung, Bewegung und Restauration gesellschaftlich manifestieren.

In diesem Sinne bezieht sich die Analyse von Innenweltdarstellungen und (re-)produktiven Imaginationsarbeiten im Kino auf einen Aspekt menschlicher Existenz, der gerade aufgrund seiner so oft kritisierten »irrealen« Dimension realitätsbildend ist und sich immer wieder als »Antrieb für Redefinitio-

---

15 Zur Performativität der Imagination führt Wulf (2014) weiter aus: »Für alle Formen des sozialen und kulturellen Handelns spielt die Imagination eine zentrale Rolle. Mithilfe von Bildern, Schemata, Modellen steuert sie das menschliche Verhalten und Handeln. Bilder sind bestimmende Momente des Handelns, deren Bedeutung kontinuierlich zunimmt« (11).

nen von Wirklichkeit erweist, die im Folgenden weitreichende institutionelle und soziale Konsequenzen haben« (Fluck, 1997: 21). Der Zuschuss des Imaginären vermag »aus imaginierter Möglichkeit neue Wirklichkeit entstehen zu lassen« (ebd.). Die performative Kraft des Imaginären ist eng mit den Strukturen des Begehrens verwoben. Jean-Jacques Rousseau hat dies in einer berühmten Wendung deutlich gemacht, wenn er schreibt:

»Die Einbildungskraft weitet für uns [...] das Maß des Möglichen aus und erregt und nährt folglich die Wünsche durch die Hoffnung, sie auch zu befriedigen« (1981: 57).

Das Imaginäre besitzt zudem eine die »Wahrnehmung, Erinnerung und Zukunft strukturierende Dynamik« (Wulf, 2014: 12), mit deren Hilfe Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zueinander finden. Indem Germi seinen Auswanderungsfilm in ergänzende Referenzsysteme einlässt, gewinnt das *migrare* als italo-italienische Erkenntnis- oder religiöse Jenseitsreise eine zeitliche Tiefendimension. Die Achse des Vergangenen verweist auf eine menschliche Kondition des Migrierens als anthropologische Urerfahrung. Die Gegenwart macht die Außen- zur Innenwelt, die modernen Zerwürfnisse und Randzonen der Halbinsel zu Denkbildern des Nachkriegskinos. Die Zukunft entwirft eine religiös oder säkular zu lesende Vision, die im filmischen Außen liegt, die eine appellative Funktion hinterlässt und darauf ausgerichtet ist, kulturelle Praxis zu antizipieren.

An diese Überlegungen knüpft nun die symbolisierende Kraft des Imaginären an. Mithilfe der durch die Imagination geöffneten Möglichkeitsräume transformiert die Außen- zu einer Innenwelt, sodass symbolische Figuren entstehen, die zum Ausgangspunkt kultureller Bezeichnungs- und Symbolisierungsprozesse werden (cf. ebd.: 60ff.). Die Dynamik und Performativität der Imagination erzeugt Gemeinschaften, verbindet alte Bilder und lässt neue entstehen. Dieser Prozess richtet sich nach Innen und Außen gleichermaßen, sodass Bilder kultureller Selbstverständigung und gleichzeitig Deutungen der Welt hervorgebracht werden.

IL CAMMINO DELLA SPERANZA entwirft ein transitorisches Bild der Halbinsel und verweilt bemerkenswert lange in der italienischen Peripherie. Die gegengelagerte Fülle, auf die sich die Gruppe der Emigrant:innen zubewegt, ist als trügerische Illusion längst demaskiert. Sie hat als kollektive Idee, als soziale Utopie, ihre konkret-objekthafte Referenz verloren. Die Entzauberung des Heilsversprechens adressiert die italienische Gesellschaft, an die Stelle des



Heils wird eine soziale Idee der Hoffnung und des Zusammenhalts platziert. Daher kann der Film im Finale nur zu einem Außen führen und muss unweigerlich seinen eigenen Symbolisierungsprozess als Imaginäres preisgeben.

Die Verschiebungen des Films zu meta-fiktionalen Impulsen einerseits und medialer Vermittlungsarbeit andererseits spielen sich gegenseitig zu und stehen für einen entscheidenden Schritt in der Entwicklung zur medialen Moderne. Das Ziel der Emigrant:innen bleibt im Sinne der epistemischen Betrachtungsweise Foucaults im Außen: Wenn die historische Realität des im Wiederaufbau begriffenen Landes und die geografischen Orte als die empirische Dimension bezeichnet werden, so ist die Inszenierungsweise, die vielmehr auf Vermittlung als auf Unmittelbarkeit setzt, als transzendente Dimension zu begreifen. Sie charakterisiert in ihrer Wechselwirkung und Überschneidung die »epistemische Moderne« (cf. Foucault, 1996: 49ff.).

Der Emigrationsfilm erschöpft sich nun nicht mehr zwingend in der Abbildung dramatischer Lebensrealitäten, sondern positioniert sich zunehmend in einer neu zu bestimmenden Differenz zu dieser (film-)historischen Wirklichkeit. Das Unsichtbare macht dementsprechend wieder sichtbar oder verschleiert gezielt, was als Sichtbares und Eindeutiges dominieren konnte und trügerische Versprechen emanierete. Durch die Inkraftsetzung von Sichtbarem und Unsichtbarem als (re-)produktive Imaginationsarbeit wird die Beziehung zum Imaginären und folglich auch zur (historischen) Vermittlungsarbeit des Kinos evident.

Auf diese Knotenpunkte im intertextuellen Raum kennt das große folgende Filmgenre der *Commedia all'Italiana* in den ausgehenden 1960er Jahren zwei grundlegende Reaktionen: die Klischeewerdung und die Deviation. Beide Figuren treten in Gestalt des Stereotypischen auf, das für das Komische konstitutiv ist. Der großen Schaffensphase des italienischen Kinos wird eine tiefe Verankerung im kollektiven italienischen Bewusstsein attestiert. Sie akkommodiert Strukturmodelle der (Aus-)Reise als nomadische Suche in der Ferne, die einhergeht mit fantasierenden und träumenden Charakteren, die dominierende Wahrnehmungsdispositive auf den Prüfstand stellen und zu einer *riscrittura* der Emigrationserfahrung ansetzen. Die historisierten Formen und gewachsenen Motivschätze des Migrierens konstituieren nun den Hintergrund, von dem es sich bildästhetisch abzusetzen gilt und/oder der über das ambivalente Potenzial der Wiederholung verschoben wird. Ganz im Gegensatz zum Neorealismus setzt sich die Komödie sehr stark mit dem Thema der Emigration auseinander und verzahnt als grundlegendes Episteme den Einfluss von US-amerikanischem Kino, Konsum und Massenkultur. Die *riscrit-*

*tura* wird von neuen Projektionsfiguren des Kinos getragen, denn diese Phase ist gleichzeitig entscheidend für die Hervorbringung von Schauspieler:innen, die auch außerhalb von Italien die Leinwände erobern.<sup>16</sup>

Einhergehend mit der Befragung des neuen Starkults setzt allgemein ein transatlantisches Movens ein, das eine Verortung des italienischen Films zwischen italienischen und US-amerikanischen Filmkulturen und -traditionen erlaubt. Flankiert werden diese Verschiebungen von der formsprachlichen Thematisierung des Imaginären. Die reproduktive Inszenierung von Tagträumen, Halluzinationen und Visionen nimmt zu und erzählt im Sinne einer filmischen Moderne die De-Zentrierungen des Subjekts. Denn diese neuen Stars sind vorwiegend typische Antihelden, die beim Versuch, ihren US-amerikanischen Vorbildern nachzueifern, scheitern. Stattdessen mythologisieren sie Durchschnittlichkeit und figurieren die Laster und Tugenden des italienischen Booms. Gleichzeitig werden die alten Emigrationsmythen in eine moderne Gesellschaft transponiert, mitsamt den neuen Spielformen materialistischen Begehrens, die den US-amerikanischen Konsumvorbildern einen ironischen Rahmen setzen.

---

16 In der Studie *Les stars* (1957) notiert Edgar Morin, dass das Star-System im Dialog zwischen dem Realen und dem Imaginären die wichtigste Vermittlerrolle einnehme.



## 4 Bewegung. Transkulturelle Matrix der *riscrittura*

---

Roberto: Sembra di essere in Inghilterra.  
Bruno: Perché? Per la campagna?  
Roberto: No, perché viaggiamo sempre sulla sinistra!  
*IL SORPASSO (Risi, 1962)*

Der Geschäftsmann Bruno [Vittorio Gassman] lebt sein Leben auf der Überholspur. Er nimmt Roberto [Jean-Louis Trintignant] in seinem Auto mit auf eine der berühmtesten Autofahrten der italienischen Kinogeschichte, die mehr und mehr zur Irrfahrt gerät. Sie fahren von Rom in die Toskana. Dino Risis Komödie *IL SORPASSO* (1962) gehört nicht nur zu den beliebtesten (cf. Fofi, 1964: 21), sondern auch zu den kommerziell erfolgreichsten Komödien der 1960er Jahre (cf. Döge, 2015: 135ff.). Wie der Titel schon verspricht, ist das Überholen für den Film programmatisch. In hyperbolischer Geschwindigkeit allegorisiert er den Modernisierungsprozess Italiens, das *miracolo* respektive den *boom economico*, während das Reisen einen zentralen Erzählrahmen der *Commedia all'Italia* na konstituiert, dem oftmals die italienische Auswanderungserfahrung eingeschrieben wird. Ein riskantes Überholmanöver beendet schließlich diese Reise: Roberto, der sich in schüchterner Naivität dem prahlend-dominanten Bruno anvertraut, verliert bei einem Unfall sein Leben.

*IL SORPASSO* spielt zwar auf italienischem Boden, zur Schau gestellt werden jedoch internationale Luxusgüter. Zur amerikanischen Twist- und Rock'n'Roll-Musik werden in absurd komischen Szenen die Hüften geschwungen. Das zwei Jahre zuvor von Sophia Loren in Shavelsons *IT STARTED IN NAPLES* (1960) gesungene und getanzte »Tu vuoi fa l'americano?« kommt dem Publikum unweigerlich in den Sinn. Der Verweis auf die USA als Konsumvorbild und die Ironisierung des American Way of Life sind für zahlreiche Produktionen charakteristisch. *IL SORPASSO* wirft, wie Ulrich Döge (2015) resümiert, vor allem die Frage nach kollektiver Desillusionierung auf, nämlich

»warum sich italienische Zuschauer nach Jahren materieller Existenznot [...] für eine Komödie begeisterten, die einen lange kollektiv ersehnten und sich gerade scheinbar verwirklichenden Traum vom allgemeinen Wohlstand desillusionierte« (149).

Die *Commedia all'Italiana* markiert, so die nachfolgende These, einen epistemologischen Wendepunkt im italienischen Kino – und das in vielerlei Hinsicht. Der von Dino Risi inszenierte Abgesang an das Wirtschaftswunder steht exemplarisch für die Entzauberungsarbeiten zahlreicher Filme des neuen Komödiengenres, die nicht nur mannigfaltige Wohlstandsversprechen,<sup>1</sup> sondern oftmals eng daran geknüpft auch (historische) Topoi und wortwörtlich ein transkulturelles *Movens* der italienischen Migration im Blick haben. Die Filme situieren sich im Kontext des letzten großen historischen Zyklus der italienischen Auswanderung (1948–1973). Sie zeigen die Transformation einer rural geprägten Gesellschaft hin zu einem industrialisierten und zunehmend urbanisierten Land (cf. Romero, 2009: 397).

Am Ende dieses Zyklus steht mit der Umkehrung der Migrationsflüsse im Jahr 1973 der vielzitierte italienische Paradigmenwechsel vom Aus- zum sogenannten Einwanderungsland (cf. Schrader & Winkler, 2013: 3). Nicht nur Italien erlebt in diesen 25 Jahren einen tiefgreifenden Wandel, sondern auch der übrige Westen, und es ist gerade die enge gesellschaftspolitische und ökonomische Wechselwirkung im europäischen Kontext, die die Dynamiken und Merkmale dieser Periode determiniert. Migration wird nach dem Zweiten Weltkrieg zum gesamteuropäischen Phänomen: Bevor sich die politische Ordnung der Nachkriegszeit konsolidieren sollte, ziehen Millionen von Menschen über neue Grenzen quer über den Kontinent. Die historisch bedeutendste Bewegung vollzieht sich zwischen Land und Stadt, zwischen den primären und den wachsenden sekundären und tertiären Wirtschaftssektoren, zwischen den rural-peripheren und den prosperierenden städtischen Regionen.

Im Jahr 1958 explodiert die europäische Nachfrage nach Arbeitskräften in unvorhergesehener Art und Weise. Damit ändern sich die Dynamiken und Charakteristika der Migrationsflüsse: Befristete Arbeitsplätze im Baugewerbe und in der Landwirtschaft werden zunehmend von Anstellungen in großen Fabriken und den Tempeln des Fordismus abgelöst. Diese Phase einer außerordentlichen Konjunktur markiert eine wichtige Zäsur: Zwischen

---

1 Siehe dazu vor allem auch in einer ersten Phase die Filme *IL BOOM* (De Sica, 1963) und *IL VEDOVO* (Risi, 1959).

1958 und 1963 verlassen mehr als eineinhalb Millionen Menschen den italienischen Süden. Mehr als ein Drittel emigriert in die Schweiz und nach Deutschland; den neuen Motoren der europäischen Wirtschaft (cf. Romero, 2009: 397–407). Die Phase zwischen 1955 und 1970 ist auch geprägt von einer starken Binnenmigration, knapp 25 Millionen Italiener:innen ziehen in eine andere Gemeinde, etwa 10 Millionen verlassen ihre Herkunftsregion. Die Migrationsströme fließen in den Norden, von kleinen Städten hin zu den großen Ballungsgebieten des sogenannten *triangolo industriale*. Die Zahl der Automobile wächst, getragen durch die Erfolgsgeschichte des Fiat-Konzerns, binnen fünf Jahren (1960–1965) von zwei auf über fünf Millionen (cf. Crainz, 2005: 116ff.). Diesem umfassenden Prozess standardisierter und industrieller Produktion sei die zentrale Idee des Amerikanismus eingeschrieben, notiert Peter Wollen (cf. 1993: 44). Amerika erscheint mithin als der Ort, an dem man »die erwartete oder befürchtete Zukunft der eigenen Kultur schon besichtigen konnte« (Schweinitz, 2006: 166). Autos, Maschinen, Elektrogeräte und Konsumgüter prägen nicht nur die Arbeitswelt, sondern auch das zunehmend konsumistische Selbstverständnis der Gesellschaft, nicht nur in den USA.

In *UN AMERICANO A ROMA* (Steno, 1954) parodiert Alberto Sordi die Amerikanisierung der italienischen Gesellschaft in der Rolle eines römischen Mittelständlers, der mit seiner USA-Besessenheit und dem Nacheifern seines großen Vorbilds John Wayne sämtliche (filmischen) Klischees bedient. In *UN ITALIANO IN AMERICA* (Sordi, 1967) irrt er wiederum an der Seite von Vittorio De Sica durch die glitzernde Glamour- und Spielewelt von Las Vegas. Schlussendlich findet er sein Glück in seiner alten italienischen Berufung als *benzinaio* wieder. Gerade in den ausgehenden 1960er Jahren ist demnach zu beobachten, wie Erlösungsfiktionen schemen- und geradezu klischeehaft reproduziert und in italienische Milieus und Settings integriert werden, wenngleich im Dienste der Desillusionierung (cf. Döge, 2015: 149). Die kulturelle Mobilität des Genres trägt dazu bei, einerseits US-amerikanisch konnotierte Modernisierungsdiskurse und andererseits eine italianisierte *cultural consumption* zu implementieren. Auf diese Weise bettet es sich in ein Netz transkultureller Verflechtungen ein, die es auch reflektiert (cf. Forgacs, 1996: 273–291).

Das italienische Kino jener Zeit ist wortwörtlich in Bewegung. Es erkundet neue Themen und lotet formalästhetische Möglichkeiten aus. Auch die Produktionsbedingungen, Distributionskontexte und die Bebilderung des transnationalen und transkulturellen Imaginären der Migration wandeln sich. Diese als *risrittura* bezeichnete Aspektierung wird entlang von vier grundlegenden Achsen konkretisiert: 1) Theatralität; 2) kulturelle und mediale

Fremdheit; 3) Komik und Stereotyp als Mechanisierung des Lebendigen (cf. Bergson, 1900) und als Kippphänomen (cf. Iser, 1976) sowie 4) das Starwesen als ›Produkt‹ zwischen Italien und Amerika, das zwischen Realem und Imaginärem vermittelt (cf. Morin, 1958). Diese Matrix der transkulturellen Neuschrift ist in erster Linie über eine filmsemiotische Lektüre zu dechiffrieren. Denn als ästhetischer Kommunikationsakt und sekundärer Zeichenträger nimmt der Film in den Worten Lotmans teil an der Herausbildung und Modellierung »semantischer Räume« (2017: 174 ff.), die durch Momente des kulturellen Austauschs, der Grenzüberschreitung und der transkulturellen Vernetzung geprägt sind (cf. Welschs, 1997).

Die Filme bespielen kulturelle Konflikte, manchmal inneritalienisch, manchmal transnational und grenzüberschreitend, oft jedoch indem sie grundlegende Schemata bedienen, die für die Mechanik des Komischen konstitutiv sind (cf. Bergson, 1900). Sie schöpfen aus der Gegenüberstellung binärer Oppositionsverhältnisse, zeigen kulturelle Stereotype, die durch semantische Grenzen voneinander getrennt sind. Der Akt der Grenzziehung ist in den meisten Fällen ideologisch motiviert (cf. Nies, 2014: 30), manifestiert er sich doch topologisch über die Allokation spezifischer Raumsemantiken – von Zentrum und Peripherie, Norden und Süden, In- und Ausland – und verleiht seinen konkreten und symbolischen Überschreitungen eine Ereignishaftigkeit, die im Sinne Lotmans (cf. 2018; 2017) entautomatisierend und dynamisierend wirkt:

»Mit dem Prinzip des überschreitenden Moments ist in diesem Kontext semantisch ein Stillstand überwindendes Element gemeint, dem damit immer eine dynamische Komponente inhärent ist. Es verhindert, dass sich ein Geschehen durch Wiederholung als Normalität konsolidiert und löst diesen Zustand vor einer solchen Gewöhnung auf, indem es neue Daten einbringt bzw. neues Wissen fokussiert« (Krah, 2019: 89).

Die Ereignisse der Überschreitung und des Zueinanderfindens bringen identitäre Merkmalsstereotype zur Anschauung, die einer transkulturellen Dynamisierung unterliegen und über die vier genannten Achsen der *risrittura* rekonstruiert werden können. Stereotype stehen schließlich seit jeher im Verdacht, Kippfiguren zwischen Affirmation und Umschrift zu sein. Sie erhalten als zentrale Figuren dieser Gratwanderung an Kontur (cf. Schweinitz, 2006). Die Komödie leitet in humoriger Distanznahme hin zu einer selbstreflexiven Perspektive, die die Facetten einer vermeintlich kollektiv gelebten *italianità* in

zunehmend diversen transnationalen Kontexten in den Blick nimmt. Das Neue ist dann ganz im Sinne von Wolfgang Iverss Konzeption der Transkulturalität (cf. 1997) mehr als die Summe seiner Teile.

Im Kontext der Emigration stehen damit die dem Genre titelgebenden Identitätsparameter – Italienischsein, aber auch die Alterität – auf dem Prüfstand. Sie werden nicht selten über einen theatralen Rahmen inszeniert, der selbige in ihrer diskursiven Reduktion bzw. ihrer *fixity* (cf. Bhabha, 1997: 293) auszustellen versucht. M.P. Wood notiert, aufgrund des geringen Bewusstseins ob der kolonialen Geschichte und dem starken historischen Sinn für *italianità* sei der italienische Film von der Schwierigkeit charakterisiert, sich auf ein neues Gefühl der nationalen Identität zuzubewegen. Es falle ihm schwer, dem ethnischen Pluralismus Rechnung zu tragen (cf. 2005: 137). Die Commedia markiert in diesem Sinne auch einen Knotenpunkt in der Diachronie des italienischen (Emigrations-)Kinos, indem nun identitäre und gesellschaftliche Selbstdefinitionen der Vergangenheit ebenso wie kollektive Sehnsüchte der Gegenwart als Schnittstellen verhandelt werden. Diese »Ereignisse« (cf. Lotman, 2018: 535 ff.) gilt es im Folgenden besonders zu beachten, da sie Aufschluss über die Beschaffenheit einer kulturellen Epistemologie geben können.

In der Commedia stehen dementsprechend Aufbruch und Tradierung oft verblüffend gleichberechtigt nebeneinander. Auch die filmwissenschaftliche Rezeption gibt Hinweise darauf, zu welcher konträren Lesarten das Genre verleiten kann.<sup>2</sup> Laut Koschorke (2017) sei diese Ambivalenz aber für den humo-

---

2 Hier eine Kurzdarstellung der (italienischen) Rezeption: Gianni Canova (2011) nimmt die Commedia all'italiana über eine Hegemonie des Komischen in den Blick, die tendenziell eine konservierende Beziehung zu kollektiven Vorstellungswelten unterhält. In Hinblick auf die Modellierungen kultureller Alterität verweist er auf das *déplacement* (49 f.) als eines der am weitesten verbreiteten Erzählmodelle, das gleich mehrere Klischees vereint. Der Mechanismus ist schnell umrissen: Ein typischer Italiener, mit all seinen Lasten und wenigen Tugenden, wird abrupt aus seinem gewohnten sozialkulturellen Lebensraum herausgerissen und in einen anderen Kontext versetzt. Der Rest ergibt sich von allein. Meist ist das Ende versöhnlich und der Mythos der *arte dell'arrangiarsi* damit zementiert. M.P. Wood (2005) spricht hingegen mit Verweis auf Bourdieu (1993) von der Verhandlung eines neuen Habitus: »Profound economic and social changes in Italian society at this time meant that gender hierarchies and models of masculine behavior had to be renegotiated because they became less easy to reconcile with models associated with modernization, American capitalism and culture« (ebd.: 164). Mariapia Comand (2010) definiert das Genre über ein neorealistentes, sozialkritisches Erbe, als »riconoscibilità, mobilità, sintesi, ironia e politica« (ebd.: 45). Das



rigen Film durchaus charakteristisch. Einerseits können Komödien sich auf »verschworene Lachgemeinschaften« zuspitzen, in der »der Fremde aber lediglich Unbehagen« verursacht. Andererseits bieten komische Genres durch ihre strukturelle Offenheit für Regelbrüche und Unkonventionelles einen

»elastischen Spielraum, um Stoffe, Formelemente und Medien aus allen möglichen sozialen Bereichen anzuverwandeln und Verfahrensweisen für die Integration von Neuem, Fremdem, auch Abjektem zu entwickeln«. Das prädestiniert sie schließlich »zu transkultureller Beweglichkeit« (Koschorke, 2017: 105).

Häufig werden bereits konventionalisierte Sujets und Motive sowie narrative Rückkopplungen aus dem intertextuellen Feld der Emigrationserzählung herausgegriffen, um sie vor dem Hintergrund eines neuen gesellschaftlichen Selbstverständnisses als anachronistische Parodien oder Phantasmagorien preiszugeben. Neben dem spielerischen Verweismodus auf ein bereits auserzähltes Text- und Bildgefüge charakterisiert die italienische Komödie zudem die Schöpfung neuer Erzählweisen und imaginärer Topografien, die vor allem über das materialistische Begehren konturiert werden. Einer sich transmedial

---

seien die fünf fundamentalen Charakteristika der *Commedia all'Italiana*, resümiert sie in ihrem gleichnamigen Referenzwerk und betont dabei die immanente Offenheit (»un genere aperto«) und Statusunsicherheit (»incertezza di statuto«) (ebd.). Der Wiedererkennungswert (*riconoscibilità*) sei insbesondere durch die aufwendige künstlerische Ausstattung und die Produktionsbedingungen gegeben, die nicht nur die Regiearbeit, sondern auch das Drehbuch, die Szenografie, musikalische Gestaltung und Montage betreffen. Die diachrone und synchrone Offenheit des Genres im Hinblick auf Hybridisierungstendenzen bezeichnet Comand als *sintesi*, die wiederum durch die *mobilità* als regulatorisches Prinzip forciert werde (cf. ebd.). Letztere schleicht sich auch in die Erzählstruktur ein, äußert sich in den Metamorphosen der Figuren, in der Instabilität der beschriebenen Welten oder den rasanten Wendungen der Geschichte. Diese Öffnungen vollziehen sich im Bereich der Ironie, durch die Umkehrung von Diskursbegriffen, das Nebeneinanderstellen von antithetischen Äußerungen (*antifrasi comiche*) und, allgemeiner, durch die semantische Verbindung und Gegenüberstellung von Ungewöhnlichem und Gegensätzlichem (ebd.: 46). Die politische Dimension äußert sich wiederum in der Auseinandersetzung mit (strukturellen) Machtstrukturen der italienischen Gesellschaft, die laizistische, säkulare oder wirtschaftliche Dispositive adressieren kann. »La dimensione politica della commedia si muove secondo una prospettiva precisa, individua bersagli chiari (il potere governativo ed ecclesiastico, quello economico), dando voce a una cultura borghese, illuminata e laica, quella da cui provengono in ultima analisi i suoi autori« (ebd.).

ausbreitenden und beschleunigten *cultural consumption* wird nun auch über inter-/intramediale Verfahren Ausdruck verliehen und damit einhergehend ein für den modernen Film charakteristisches (mediales) Reflexivwerden artikuliert, das mit Christian Metz als »Adressierungsstimme« (1997: 30) filmsprachlicher Enunziation wortwörtlich in den Blick gerät.

Gemein haben die vier Achsen, dass sie sich (intertextuell) profilieren, und zwar in Bezug zu etablierten Sichtregimen. Dabei erweitern sie nicht nur thematisch das Feld, sondern verschieben auch klassische filmische und theaterhafte Konventionen, indem sie sie neu kombinieren (cf. Wood, 2005: 44). Das Ziel ist nicht der totale Bruch mit konventionellen Mustern und Strukturen, sondern vielmehr deren Aneignung, das Spiel mit Versatzstücken und die lustvolle Offenlegung, das Kreisen um die Frage der Entautomatisierung, auch im Kontext der Serialität der Moderne oder, wie Umberto Eco (1989) formuliert, dem »Zeitalter der Wiederholung« (302).

»Ich möchte nun den Fall einer historischen Periode (unserer eigenen) betrachten, in der Iteration und Repetition die ganze Welt der künstlerischen Kreativität zu beherrschen scheinen und in der es schwierig ist, zwischen der Repetition der Medien und derjenigen der sogenannten großen Kunst zu unterscheiden« (ebd.).

Die Lust am Spiel mit eindeutigen Konnotaten und semantischer Reduktion wird schon über die häufig kurzsilbigen Filmtitel angezeigt. Titel wie *IL BOOM* (De Sica, 1963), *IL VEDEVO* (Risi, 1959), *IL SORPASSO* (Risi, 1962), *LA MORTADELLA* (Monicelli, 1972) sind Ausgangspunkt und Schlaglicht der italienischen Lebenswelt. Durch den Schematismus entfalten sich oft spitzfindige Porträts der Gesellschaft, etwa ein anachronistisches und unbewegliches Italien in *DIVORZIO ALL'ITALIANA* (Germi, 1961), eine vulgäre Konsumgesellschaft in *IL SORPASSO* oder *IL BOOM* oder die Amerikanisierung der Gesellschaft in *UN AMERICANO A ROMA* (Steno, 1954). Für ein ausländisches und insbesondere US-amerikanisches Publikum befriedigt das Genre wiederum eine gewisse Sehnsucht nach Italien, oft als Gegenbild zur zeitgleich fortschreitenden Industrialisierung der USA.

Das Ins-Verhältnis-Setzen des Eigenen und Fremden vollzieht sich bemerkenswert oft über Reiseschilderungen. Diese sind nicht nur zentraler Erzählrahmen, Schiff- und Zugfahrten, Flugzeugreisen und nicht zuletzt rasante Autofahrten gehören zum ikonografischen Motivschatz des Genres. Es sind visuelle Chiffren, die unermüdlich wiederholt und durchgespielt werden. Schiff

und Bahn oftmals als direkte Reminiszenz oder Neuverhandlung der Migration, das Flugzeug als aventuristisches Motiv, das Auto als Symbol einer umgreifenden Beschleunigung und Transformation der italienischen Gesellschaft. In der Forschungslandschaft wird daher oftmals mit dem Schlagwort der Mobilität gearbeitet. So kommentiert etwa Comand (2010), das Automobil sei zum Symbol der Eroberung neuer geografischer und sozialer Räume geworden. Es ist der »physische und metaphorische Vektor des Modernismus« (16), der zeitgleich die tiefsten Sehnsüchte und Ängste symbolisiert.

Neben der Reise<sup>3</sup> reflektieren zahlreiche Filme nun auch das Thema der neuen Produktions- und Arbeitsbedingungen<sup>4</sup> als Ausdruck des Wohlstands und der Prosperität, der jedoch meist ob eines unlösbaren Konflikts ein jähes Ende findet. Diese erzählerischen Verwerfungen werden in den seltensten Fällen gelöst, sondern als geöffnetes Diskursfeld in die Heimat transferiert. Sie stehen oft metonymisch für den Kampf um erzählerische und kulturelle (Selbst-)Rahmung. Der Heimkehr ist damit in vielen Fällen keine Synthese, sondern eine appellative Funktion inhärent. Die Protagonist:innen kehren zwar in ihre Heimat zurück, doch bringen sie damit nichts zum Abschluss, im Gegenteil, sie haben jede Menge Fragen im Gepäck. Erzählungen können »mit derartigen Mitteln [...] eine Unrast stiften, die zur Weiterbearbeitung der Vergangenheit treibt« (Koschorke, 2017: 64). Die gesellschaftspolitischen Fragen werden also in der Fremde an die Heimat adressiert, etwa die Abkehr vom American Way of Life, die Begegnung mit der italo-amerikanischen Mafia wie in *MIO FRATELLO ANASTASIA* (Franzina, 1973) oder *L'EMIGRANTE* (Campanile, 1973), das Befragen von Emanzipationsbewegungen in skandinavischen Ländern wie in *IL DIAVOLO* (Polidoro, 1963) oder *LE SVEDESI* (Polidoro, 1960).

Es sind darüber hinaus oftmals bewegungslose Reisen, hinter deren scheinbarer Mobilität sich ein narrativer Stillstand einnistet, etwa ein nomadisch kreisender Mastroianni in *PERMETTE? ROCCO PAPALEO* (Scola, 1971) oder eine biografisch ins Bild gesetzte Sophia Loren in *LA MORTADELLA*, die einen Großteil ihres Aufenthalts in New York erst am Flughafen und anschließend in Innenräumen verbringt. Auf die erwartungsvolle Ankunft folgt eine Enttäuschung, der die Erinnerung an eine italienische Emigrationserfahrung als

---

3 Filme wie *LE SVEDESI* (Polidoro, 1960), *IL DIAVOLO* (Polidoro, 1963), *LA RAGAZZA CON LA PISTOLA* (Monicelli, 1968), *FUMO DI LONDRA* (Sordi, 1966), *BELLO, ONESTO, EMIGRATO AUSTRALIA* (Sposerebbe Compaesana Illibata) (Zampa, 1971).

4 Siehe beispielsweise *TREVICO TORINO – VIAGGIO NEL FIAT NAM* (Scola, 1973), *LA FABBRI-CA* (De Seris, 1969), *CONCERTO IN FABBRICA* (Rotundi, 1972).

Geste der Entzauberung nachhallt. Zahlreiche Komödien reflektieren aber auch direkt die Arbeitermigration der späten 1950er bis frühen 1970er Jahre, als überwiegend innereuropäische Ziele wie die Schweiz (PANE E CIOCCOLATA, Brusati, 1973) oder Deutschland (I MAGLIARI, Rosi, 1959) an Attraktivität gewinnen.

Unabhängig davon, ob Emigration motivisch anklingt oder zentral für die narrative Modellierung des Films im engeren Sinne ist, ist den Filmen die deutliche Präsenz einer (re-)produktiven Imaginationsarbeit gemein. Leerlaufende Träume, unerfüllte Sehnsüchte und Wunschbilder erobern die Leinwand. Die Gründe hierfür lassen sich erstens in den Spezifika der *riscrittura* verorten, die verstärkt die kollektiven Vorstellungswelten der italienischen Gesellschaft zur Disposition stellt. Zweitens ist das Genre der Komödie durch eine grundlegende Affinität zu »Traumfunktionen« charakterisiert (cf. Brütsch, 2011: 368), insbesondere im Kontext von Selbstreflexivität und Parodie. Wie Henri Bergson in *Le Rire* notiert, ist »die komische Illusion eine Traumillusion, die Logik der Komik eine Traumlogik«, sodass wir darauf gefasst sein sollten, dass wir »in der Logik des Lächerlichen allen Besonderheiten der Traumlogik wiederbegegnet« (Bergson, [1900] 2011: 129). Drittens streben diese neuen Phantasmen nicht zuletzt aufgrund eines Kommerzialisierungsschubs des Kinos zur Universalität. »Diese nicht zur Herstellung materieller Güter, sondern zur Befriedigung imaginärer Bedürfnisse bestimmte Maschine hat eine ganze Traumindustrie entworfen« (Morin, 1958: 239). Und viertens lässt sich diese These ex negativo durch die Charakteristika der vorausgehenden Filmgeschichte argumentieren. »Im affirmativen, propagandistischen Kriegsfilm, der die Notwendigkeit der Schlacht und die Heldentaten der Soldaten betont, ist meist kein Platz für Träume«, formuliert Brütsch (2011: 369).<sup>5</sup>

Wer im italienischen Emigrationskino nach Träumen sucht, nach inneren und äußeren Bewusstseinsbildern, wird in den ausgehenden 1960er Jahren fündig. Es kann von einem regelrechten Thematischerwerden des Imaginären gesprochen werden. Diesbezüglich schenkt die Filmwissenschaft in jeder Periode insbesondere Fellinis *cinema onirico*<sup>6</sup> große Beachtung, während dieser Aspekt in den Forschungen zur Commedia ein Schattendasein fristet. Vielleicht auch deshalb, weil diese Träume meist zum Scheitern verurteilt sind

5 Filme des Neorealismus hingegen stellen in ihren Erzählungen, aufgrund ihrer tendenziellen Verpflichtung zur mimetischen Form, keine expliziten Traumzustände dar. Damit würden sie die Prämissen einer nüchternen Ästhetik überschreiten.

6 Siehe dazu beispielsweise Iarusso (2009) und Carrera & Roffi (2023).

bzw. es oft die Träume und Sehnsüchte selbst sind, die die Figuren in den Abgrund treiben. Vor diesem Hintergrund gilt es, diese neue Bildsprache, die einhergeht mit neuen Inszenierungsweisen des Imaginären, epistemologisch als Entzauberungsarbeit zu ergründen und diese Lücke zu schließen.

#### 4.1 Wirtschaftsboom und Theatralität

In De Sicas Komödie mit dem bezeichnenden Titel *IL BOOM* spielt Alberto Sordi, der wohl populärste Star des Genres, den Unternehmer Giovanni Alberti. Er ist ein ebenso ehrgeiziger wie liebenswürdiger Verschwender, der bis zum Hals in Schulden steckt. Dennoch kauft er schicke Mäntel und Autos, um seine Frau Silvia [Gianna Maria Canale], die Tochter eines frommen Polizeichefs, zu beeindrucken. Ansonsten verbringt er seine Zeit am liebsten damit, seinen lebenslustigen neureichen Freund:innen zu imponieren. Um den Schein zu wahren, sieht er sich schlussendlich gezwungen, einem einäugigen Baumagnaten seine Netzhaut zu spenden, woraufhin er zu erblinden droht. Der Film wurde von Cesare Zavattini geschrieben, mit dem De Sica bereits bei den neorealistischen Klassikern *LADRI DI BICICLETTA* (1948), *SCIUSCIÀ* (1946) und *UMBERTO D.* (1952) kollaborierte. Gemeinsam zeichnen sie ein skeptisches Porträt der neuen wirtschaftlichen Konjunktur und mahnen den Verlust des Blicks für Gesellschaftskritik an. Der rebellische Geist der neuen Populärkultur wird flankiert von der Schubhaften Kommerzialisierung des Kinos. Die neue ökonomische Epoche feiert Mode, schnelle Autos und nicht zuletzt sich selbst.

Die italienische Gesellschaft der Nachkriegszeit erlebt einen vielbemühten Boom – gemeint ist die starke ökonomische Wachstumsphase der Jahre zwischen 1958 und 1963 –, einen abrupten und tiefgreifenden Wandel. Im Jahr 1959 berichtet die britische *Daily Mail* erstmals über das »italienische Wirtschaftswunder«, ein Jahr später verleiht die *Financial Times* der italienischen Lira den »Oscar« für die solideste europäische Währung. Das italienische Bruttoinlandsprodukt wächst in dieser Zeit um 6,3 Prozent pro Jahr und liegt damit nur noch hinter dem deutschen zurück. Im selben Zeitraum verdoppelt sich die Industrieproduktion und die Ausfuhren nehmen im Durchschnitt um rund 14 Prozent pro Jahr zu. Neben international günstigen Faktoren ermöglichen vor allem die niedrigen Lohnkosten und die hohe Verfügbarkeit von Arbeitskräften die Wettbewerbs- und Exportfähigkeit Italiens. David Forgacs und Stephen Gundle kritisieren diese Idee der »großen Transformation«, die dazu geführt habe, eine »traditionelle« von einer »modernen« Gesellschaft des

Massenkonsums abzulösen (cf. 2007: 4). Schließlich sei das Ausmaß der Veränderungen nicht auf die Gesellschaft als Ganzes zu übertragen. Nur bestimmte soziale Gruppen und Regionen hätten davon profitiert. Zwar werden ikonische Sehnsuchtsobjekte und Wünsche wie Autos, Fernseher, Kühlschränke, Waschmaschinen, modernes Innendesign und sommerliche Strandurlaube in dieser Zeit für eine (klein-)bürgerliche Schicht erschwinglich, für die große Mehrheit allerdings werden sie erst in den 1970er Jahren zur Realität.

Die knallartige Beschleunigung der Geschichte ist also vielmehr eine visuell und medial vermittelte und produzierte, wie uns auch Alberto Sordi in *IL BOOM* wissen lässt. Als er sein Augenlicht zu verlieren droht, schwört er dem verschwenderischen Leben ab. Der Film steht damit exemplarisch für das langsame Einlassen und Thematisieren gesellschaftlicher Wahrnehmungsformationen. Zahlreiche Streifen des Genres bringen diese über verschiedenste Erzählverfahren zu Darstellung. Während dieses Narrativ in *IL BOOM* recht plakativ über das Augenlicht und den Blick getragen wird, kommen fortan immer häufiger inter- und intramediale Arrangements zum Einsatz. Sie sollen die immanente mediale Geprägtheit kollektiver Wunsch- und Sehnsuchtsbilder ins Bewusstsein heben. Und sie sind es schließlich, die sich in rasender Geschwindigkeit und ubiquitär verbreiten, sogar schneller als der Wohlstand selbst. Im Kontext dieser sich visuell konstruierenden Konsumkultur wird das Kino zum zentralen Bezugspunkt des italienischen Modernisierungsdiskurses. Stephen Gundle (1986) notiert dazu:

»[I]t was the glamour, the tempting appeal of new goods, more than the actual goods themselves, which offered workers and their families a whole new range of aspirations and desires« (584).

Mit Adorno [1944] ließe sich unter den Vorzeichen der Kulturindustrie lakonisch bemerken: Die kollektiven Wunsch- und Bedürfniswelten werden durch das Kino selbst hervorgebracht. Diese Phase fragmentierter wirtschaftlicher Prosperität geht mit einer überaus gewichtigen Episode der Binnen- und europäischen Gastarbeitermigration einher, die als Schattenseite gilt und als *lato oscuro del boom* bezeichnet wird. Es handelt sich nicht nur um eine Verlagerung der Arbeitskräfte hin zu den tertiären Sektoren, sondern um eine stark transnational ausgerichtete Migrationsbewegung im Kontext des dritten (und letzten) großen Emigrationszyklus (cf. Romero, 2009: 397ff.).

Francesco Rosi 1959 gedrehter Film *I MAGLIARI* setzt die mit der Konjunktur einhergehenden Prozesse sozialer Segregation und Marginalisierung nun

in Deutschlands Wirtschaftswunderzeit der ausgehenden 1950er Jahre in Szene. Damals gehört Deutschland zu einer der quantitativ bedeutsamsten Destinationen (neben Frankreich, der Schweiz und Belgien). Die offizielle deutsche Migrationspolitik gestaltet sich, ähnlich wie jene der Schweiz, restriktiv im Hinblick auf eine mögliche Konsolidierung permanenter Einwanderungsbewegungen. Im Jahr 1955 wird ein bilaterales Abkommen geschlossen, das über befristete Arbeitsgenehmigungen einen schnellen Zustrom von italienischen Arbeitskräften ermöglicht. Die überwiegend wenig ausgebildeten Arbeitskräfte stammen vorwiegend aus meridionalen und peripheren Regionen Italiens (cf. Romero, 2009: 497ff.).

Rosis Film erzählt von einer Gruppe emigrierter italienischer Arbeiter die in Hamburg nach unkonventionellen Wegen suchen, um am deutschen Wirtschaftswunder teilzuhaben. Auf diese Programmatik deutet bereits der Titel *I MAGLIARI* hin: Ein Wort neapolitanischen Ursprungs, das den Handel mit Stoffen von schlechter Qualität oder zweifelhafter, d.h. gestohlener Herkunft bedeutet. Ein guter *magliaro* zu sein, setzt voraus, das Spiel des Scheins (*apparenze*) zu beherrschen, und Totonno [Alberto Sordi] ist ein Meister dieser Kunst. Dank ihres humorvollen und skrupellosen Verhandlungsgeschicks verkauft die Gruppe sehr erfolgreich Stoffe und Kleider. Als *magliari* prägen sie das Vorurteil von italienisch dominierter Schattenwirtschaft und Kleinkriminalität. Geboren im Hollywood der ausgehenden 1920er Jahre lebt der Mythos der *italiani brutta razza* weiter und wird um italo-italienische *arte d'arrangarsi* und *fare bella figura* humorvoll verklärt.<sup>7</sup> In Rosis Spiel mit klassischen Stereotypen klingt das soziologische Konzept des *familismo amorale* (cf. Banfield, 1976) an. Ostentativer Machismo, heidnische Religiosität und Marienkult, der Rückzug in das Folkloristische von Sprache, Essen und Kartenspiel sind das Kolorit dieser geradezu familiär eingeschworenen Enklave im hohen Norden Deutschlands. Die opportunistischen Gaunereien sind das zentrale, wenngleich oberflächliche Sujet des Films. Rosi gibt dieser kulturellen Fassade eine Bühne. Hinter dem Vorhang der Theatralität erzählt er von den Verwerfungen der Konjunktur und von dem wahren, weil entromantisierten Gesicht der lausbubenhaft bis positiv konnotierten Kunst, sich zu arrangieren. Alberto Sordi ist spätestens seit seiner Interpretation in Luigi Zampas gleichnamigen Film *L'ARTE DI ARRANGIARSI* (1954) geradezu prädestiniert, dieses Stereotyp

---

7 Zu italienischen Stereotypen im frühen US-amerikanischen Kino siehe vor allem Serra (2009: 96–133).

zu personifizieren. Seine Charakterkomik ist untrennbar verwoben mit Elementen theatralischer Überzeichnung und subversiver Naivität, die Pasolini in einem Kommentar zum Film als »infantilismo« bezeichnet (cf. Pasolini, 1960).

Totonno verkauft die Textilien ohne jeglichen moralischen Skrupel, etwa einer Witwe, indem er ihr glaubhaft macht, dies sei der Wunsch ihres verstorbenen Ehemanns, oder der Besitzerin eines kleinen deutschen Restaurants, indem er einen Unfall vortäuscht, um Mitleid zu erregen (siehe Abb. 4.1, 4.2). Beide Szenen verknüpfen Elemente des Slapstick, eine exaltierte Mimik und Gestik mit Verfahren sprachlicher Komik: Es wird je auf Deutsch und Italienisch zu- und aneinander vorbei gesprochen. Totonno kommuniziert über ein Grammélot und gibt die Figur des Harlekins, die auf die Tradition der italienischen Commedia dell'Arte verweist.

Abb. 4.1 & 4.2: Totonno [Alberto Sordi] und die (theatrale) Kunst der *magliari*



Quelle: I MAGLIARI (Rosi, 1959)

Buchstäblich an der Seite Totonnos befindet sich Mario [Renato Salvatori], ein immigrierter Fabrikarbeiter aus Grosseto, der den Pakt mit dem Teufel eingeht, um seinem Elend zu entkommen. Die Hoffnung, auf ehrliche Weise in Deutschland sein Glück zu finden, hat er bereits verloren. Über seine Figur wird eine doppelte Entfremdung erzählt – zum einen zur deutschen Kultur und zum anderen zur italienischen Kultur der *magliari*. Das Aufeinandertreffen findet im italienischen Restaurant *La Bella Napoli* statt, das Mario wie eine Fata Morgana erscheint, als er sich zu Beginn des Films von einem deutschen Würstchenstand abwendet. Das Lokal wird zum Schauplatz von Desillusionierung und Demütigung und es kommt zum Bruch mit seinen italienischen »Freunden«. Er beschließt die *magliari* zu verlassen und bricht mutmaßlich nach Italien auf, kehrt also am Ende zum Ausgangspunkt zurück. Der



Abschied wird begleitet vom Ende seiner Liebesgeschichte mit Paula [Belinda Lee]. Ihr hatte er ein Leben in Wohlstand- und Luxus vorgegaukelt. Die Beziehung endet, als seine Fassade zusammenbricht. Der von Salvatori interpretierte Gastarbeiter erinnert in seiner Figurentypisierung an den Antihelden des Film noir. Auch die Szenografie und das Setting des Films rufen das amerikanische Genre auf. »Das bleierne, regenüberflutete Hamburg [...] eine nüchterne, realistisch dargestellte Hafenkulisse«, so der Filmkritiker Ernst Bohlius (1961), erinnert an Städte wie Chicago, Los Angeles und New York, an den in Szene gesetzten Asphalttschungel von John Huston, Elia Kazan, Richard Brooks oder Joseph Losey.

»Hamburg wird uns bar jeder Seemannsromantik, trostlos, verqualmt, regnerisch und mit rauen norddeutschen Untertönen vorgeführt. Diese realistische Schilderung des Hafenmilieus gibt der an sich sentimental Liebesgeschichte einen eigenartigen Reiz« (ebd.).

In der Wahrnehmung der Filmkritik richtet dieser Film die Aufmerksamkeit auf die Marginalisierten der Konjunktur, auf archaische und traditionelle Beharrungen und auf jene Gruppen, die von der großen Transformation unberührt oder gar von Ausschluss, Elend und Armut betroffen sind (cf. Codelli, 2009: 15ff.).<sup>8</sup> Über diese antagonistischen Figuren wird eine Innenperspektive der kriminellen Unterwelt eingenommen, um sie nach und nach aufzudecken. So findet Mario schließlich heraus, dass hinter den Betrügereien das Mafia-Oberhaupt Don Raffaele Tramontana [Carmine Ippolito] steht. Er zieht im Hintergrund die Fäden. Die *arte dell'arrangiarsi* entbehrt also jeglicher Romantik und Auflehnung gegen institutionelle Restriktionen, sondern stellt sich, ganz im Gegenteil, in die Dienste einer kriminellen Machtstruktur. Rosi ist einer der ersten italienischen Regisseure, der sich explizit dem Thema der italienischen Mafia annimmt. Schon in seinem Spielfilmdebüt *LA SFIDA* (1958) spricht er dem Phänomen der Camorra jedwede mythische Aura ab. Sie diene keineswegs als Gegenentwurf zum italienischen Staat, weshalb er sie in all ihrem Elend und ihrer Grausamkeit inszeniert.<sup>9</sup>

8 Verlierer wie in Antonionis gleichnamigen Episodenfilm *I VINTI* aus dem Jahr 1953. Ein Werk über die Verzweiflung der jungen Generation in verschiedenen europäischen Ländern, an dem Francesco Rosi als Regieassistent mitgewirkt hat (cf. Codelli, 2009: 16).

9 In Deutschland, das nach der Kriegskatastrophe im Wirtschaftswunder schwelgt, treten diese Merkmale nur noch deutlicher hervor (cf. Chiesi, 2009: 77).

I MAGLIARI ist damit ein Film über Italien und italienische Gepflogenheiten, über die »wahre« Kunst des Auskommens der Nachkriegsjahre. Rosi inszeniert bereits Züge einer zunehmend kapitalistisch geprägten Gesellschaft, in der sich hinter dem Luxus von schnellen Autos und imposanten Kleidern moralische Verwerflichkeit verbirgt. Er wirft einen Blick auf die sich formierende »neue Welt« (Chiesi, 2009: 81), die vom Kult des Scheins, der *apparenza* und des Hedonismus beherrscht, und in der Commedia all'Italiana, in allem ihrem brüchigen Glanz, facettenreich durchgespielt wird. Wie Alberto Moravia zu Rosis Film notiert, ist die Welt der *magliari* »ein Mikrokosmos, in dem sich der leider überentwickelte Makrokosmos widerspiegelt, der unser Land zunehmend umgarnt« (1959: 11, zit. n. Chiesi & Ferzetti, 2009: 87).

Rosi verleiht dem aufdeckenden Gestus und dem Spiel mit Vorder- und Hintergründen auch eine formalästhetische Dimension. Ein zentrales Verfahren ist die Verwendung der Tiefenschärfe im Film, die gleich zu Beginn eingeführt wird. Bei der Ankunft des Polizisten im Restaurant *La Bella Napoli* sehen wir im Bildvordergrund den deutschen Beamten, der das Mafiaoberhaupt Don Raffaele befragt, während sich im Hintergrund die Blicke der *magliari* auf die beiden Männer richten. In vielen weiteren Szenen leitet das Ephemere im Bildhintergrund, meist über perspektivische Anbindungen, die detektivische Entfaltung der Narration (siehe Abb. 4.3, 4.4).

Abb. 4.3 & 4.4: Verwendung von Tiefenschärfe



Quelle: I MAGLIARI (Rosi, 1959)

Die Kameraarbeit von Gianni Di Venanzo, die mit dem *Nastro D'Argento* prämiert wurde, verleiht dem Film ein plastisches, figuratives Gewebe, indem sie die verschiedenen Ebenen des kinematografischen Bildes betont (cf. Codelli, 2009: 15). Die häufigen Low-key-Beleuchtungen in Innenräumen sowie starke Hell-Dunkel-Kontraste und Schattenbilder reminiszieren einerseits den Film

noir und übernehmen andererseits eine syntagmatische Funktion. Darüber hinaus stehen sie für die Konturierung und Parallelführung der erzählerischen Mikrokosmen und Erzählebenen. Der Film noir wird damit nicht nur auf Figuren- und Narrationsebene,<sup>10</sup> sondern auch auf ästhetischer Ebene aufgerufen. Über das Spiel mit Versatzstücken des amerikanisch konnotierten Genres entdeckt Rosi eine Möglichkeit, auf das eigene Medium Bezug zu nehmen, auch als transkulturelle Überschreitung. Schließlich sind Genres »kulturelle Systeme« (Hickethier, 2003: 78) oder ein kultureller »Geschichtenkreis« (84), der über dieses filmsprachliche Zitieren mitartikuliert wird. Rosi's I MAGLIARI dreht sich um eine theatral inszenierte *italianità*, die seit jeher stark meridional bzw. neapolitanisch konnotiert ist. Er gibt der Welt des Scheins eine Bühne.

Das bildlich Vorder- und Hintergründige steht auch für die Gegenüberstellung kollektiver Vorstellungen und stereotyp strukturierter Erwartungshaltungen einer vermeintlich kollektiv gelebten Identität, die vor dem Hintergrund eines »authentisch« inszenierten deutschen Gastarbeitermilieus an Kontrastschärfe gewinnt. Gebrochen wird dieses folkloristische Moment des Films durch die zunehmende Entfremdung Marios, durch den internationalen Cast sowie nicht zuletzt durch die musikalische Gestaltung. Die Eröffnungssequenz am Würstchenstand ist durch eine musikalische »Doppelbelichtung« charakterisiert: Über die Jazzmusik legt sich ein neapolitanisches Lied, das Mario zum italienischen Restaurant führt. Jeder Schauplatz hat einen spezifischen Klanghintergrund (cf. Zenni, 2009: 33): Beim Aufeinandertreffen mit Totonno erklingt das neapolitanische *Chella là* (1956); das Restaurant in Hamburg wird mit *Buonasera Signorina* (1956) und die Unterkunft der Gastarbeiter mit dem melancholischen *Picollissima Serenata* (1957) unterlegt.

Diesen lokal geprägten Momenten stehen die internationalen Klänge eines kosmopolitischen und mondänen Nachtlebens gegenüber: *Night Train* (1952) von Jimmy Forrest in einer Szene im Nachtclub, Twist und Rock'n'Roll in Hamburger Jugendclubs und schließlich Peggy Lees *Fever* (1958) (cf. Zenni, 2009: 33). Die Musik treibt die Figuren in vielen Szenen in einen regelrechten Rausch. Die ekstatisch tanzenden und sich bewegenden Körper feiern diese neue Welt und auch das gerade aufkommende Kino der italienischen Komödie tut dies. Rosi's I MAGLIARI gibt einen ersten Ausblick auf das neue Verständnis der Kinetematografie, die sich selbst und ihre neuen Möglichkeiten feiert. Er verleiht der *apparenza*, als zentrales Sujet seines Films, einen finalen »Twist«.

10 Über eine opportunistische Anthropologie, die Figur des Antihelden, Paul Meyer als Femme fatale sowie die detektivische Ausrollung der Erzählung.

## 4.2 Kulturelle und mediale Fremdheit

»Li avevi mai visti, i grattacieli?«, fragt der seit Jahren in Amerika lebende Mandolino seinen Sohn Giuseppe während einer nächtlichen Autofahrt durch die Straßen New Yorks. »Sì Papà«, antwortet dieser in kindlicher Manier und fügt hinzu: »A Roma, Milano...è piena l'Italia di grattacieli!«  
*UN ITALIANO IN AMERICA (Sordi, 1967)*

Mandolino [Vittorio De Sica] ist ein selbsternannter Businessman und wird ironisch als anachronistischer Vertreter der *telefoni bianchi*<sup>11</sup> in Szene gesetzt. Er möchte in den USA mit Ölbohrungen reich werden. Sein Sohn Giuseppe [Alberto Sordi] wiederum verdient seinen Lebensunterhalt als Tankwart in der römischen Peripherie. Seine Ankunft in den USA startet in *UN ITALIANO IN AMERICA* mit einer amüsanten Mise en Abyme, die zwei Ebenen miteinander verzahnt: Giuseppe steht gerade in Italien an einer Zapfsäule, als er eine überraschende Mitteilung des amerikanischen Generalkonsulats erhält. Sein seit 30 Jahren verschollen geglaubter Vater lädt ihn in die USA in eine Fernsehshow ein. Um dieses Wiedersehen gebührend zu feiern, warten 10.000 Dollar Preisgeld und ein schickes Auto auf ihn. Nach einem klassischen Establishing Shot, der die Rasterung New Yorks aus der Perspektive eines Helikopters einfängt, geht alles ganz schnell. Im Zeitraffer geschnitten sitzt Giuseppe auf einem Schminkessel und wird für seinen Auftritt vorbereitet und gefragt: »Arlecchino, Carabinieri, Bersagliere?« Die Wahl des Kostüms fällt schließlich auf den venezianischen Gondoliere. Ein metafiktionaler Verweis auf Sordis Interpretation in Dino Risis Kassenschlager *VENEZIA LA LUNA E TU* (1958), der auch international reüssierte.

Unter lautem Gelächter und Applaus des Publikums fallen sich Giuseppe und sein Vater schließlich erstmals in die Arme. Die Szenerie ist absurd, geradezu grotesk. Das für Giuseppe emotionale Aufeinandertreffen wird unterbrochen von Werbeblöcken für Spaghetti der Marke *Buitoni*, der Vater schluckt in des werbewirksam Beruhigungstabletten, um das Wiedersehen zu verkraften.

11 Zahlreiche Szenen zeigen eine ironische Reminiszenz an dieses Genre, das in den 1930er Jahren als Nachahmung US-amerikanischer Filme jener Zeit entstanden ist und für die bürgerliche Idealisierung von Normen und Wertvorstellungen bekannt ist.

Die Platzzuweisungen und Lacher des Publikums sind minutiös inszeniert. Während der Vater komplizenhaft mitspielt, ist der kindlich-trottelige Sohn der einzige, der das ostentative Spiel nicht durchschaut. Parodiert wird damit ein »Italienischsein«, eine Vorstellung von Italien, kommerziell aufbereitet in werbewirksamen TV-Bildern für ein US-amerikanisches Publikum. Eine neuerlich theatral inszenierte *italianità* wird intermedial als Identifikationsfigur in Szene gesetzt und zweierlei Perspektiven komischer Stereotypik eröffnet: die US-amerikanische Gesellschaft des (medialen) Spektakels und Konsums auf der einen und die holzschnittartige, geradezu exaltierte *italianità* auf der anderen Seite (siehe Abb. 4.5-4.10).

Abb. 4.5-4.7: Der Auftritt im Fernsehstudio



Quelle: UN ITALIANO IN AMERICA (Sordi, 1967)

Abb. 4.8-4.10: Von der Maske bis zur Werbepause



Quelle: UN ITALIANO IN AMERICA (Sordi, 1967)

»Ma comunque non saranno belli come questi! Lincoln Center, Rockefeller Center«, führt Mandolino nach dem Fernsehauftritt während der Autofahrt im geschenkten Wagen fort. »Giuseppe, questo grande paese ti darà benessere e ricchezza«, schwärmt er. Aus dem Off spielt indes langsam ein Saxophon. Auf visueller Ebene wird die symmetrisch kadrierte Autofahrt wiederholt gebrochen durch Kamerablicke hinauf zu den symbolträchtigen Hochhauskomplexen. Über ein verkantetes Hineinzoomen des Kameraobjektivs verschwimmen die Wolkenkratzer optisch zu einem unscharf glitzernden Lichtermeer,

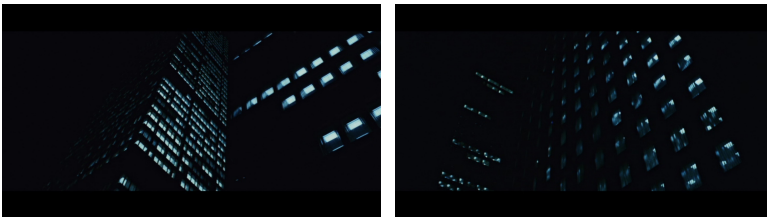
das dem Dialog der beiden eine phantasmagorische Rahmung verleiht (siehe Abb. 4.11-4.14).

*Abb. 4.11 & 4.12: Die nächtliche Autofahrt*



Quelle: UN ITALIANO IN AMERICA (Sordi, 1967)

*Abb. 4.13 & 4.14: Hochhauskomplexe*



Quelle: UN ITALIANO IN AMERICA (Sordi, 1967)

Dieser visuelle Effekt wird über die Bewegung des Autos diegetisiert. Gleichzeitig fehlt aber eine eindeutige perspektivische Anbindung an eine der sprechenden Filmfiguren. Was sich hier über die Szenerie legt, ist die Inszenierung der US-amerikanischen Großstadt als trügerisches Fantasiegebilde. Eingeleitet wird sie durch Übergangsmarkierungen ins Traumhafte, etwa durch die Unschärfe der Bilder und einen entschleunigten Klanghintergrund (cf. Brütsch, 2011: 129ff.). Die latent fantastische Qualität der Sequenz wird auch über die Raumarchitektur getragen, die auf visuellen Überblick und Referenzhaftigkeit verzichtet. Erreicht wird eine simultane Darstellungsweise zwischen Wach- und Traumwelt, wobei das Auto beispielhaft als metaphysischer Vektor (cf. Comand, 2010: 16) funktionalisiert wird.

Das Spiel mit der Verunsicherung der filmischen Welt über den Einsatz simultaner Darstellungsweisen charakterisiert auch Ettore Scolas *PERMETTE? ROCCO PAPALEO* (1971). Dieser Film erzählt in seiner narrativen Modellierung Emigration ebenfalls über die Trope der US-amerikanischen Großstadt, wenngleich mit einem ungleich düsteren Anstrich. Der erfolglose sizilianische Ex-Boxer und Minenarbeiter Rocco [Marcello Mastroianni] verliebt sich in Chicago in ein Werbemodell. Während er durch die Großstadt vagabundiert, begegnet er der jungen schönen Frau fortwährend auf riesigen Werbeplakaten, die auf Hochhauspalisaden affiziert sind. Ettore Scola zeigt in diesem Film seine Vorliebe für das figurale Muster der begehrten Suche: Sein Protagonist irrt im labyrinthischen Raum umher, kreist und verharret plötzlich. Während die Reise in *UN ITALIANO IN AMERICA* ein glückliches Ende findet, ist Ettore Scolas Film durch ein permanentes Kreisen ohne Ziel charakterisiert. Es geht um den Kampf eines Individuums und sein erfolgloses Aufbäumen gegen ein System, gegen die Gesellschaft, gegen die Unfreiheit und die Vorurteile gegenüber italienischen Emigrant:innen.

Getragen wird die ziellose Bewegung durch die vergeblichen Bemühungen, die Zuneigung der amerikanischen Frau zu gewinnen. Diese Analogie wird über zahlreiche Rückblenden an eine schmerzliche Boxniederlage gestützt. Schlüsselmomente der Erzählung werden im Stile einer Sportübertragung als Replay in Zeitlupe wiederholt. Rocco ist zwar ein miserabler Boxer, aber einer mit herausragendem Talent, wie er selbst betont. Er lässt keine noch so erniedrigende Lebensniederlage an sich heran. Er ist ein naiver Optimist und Ja-Sager, der jede Schmach mit höflicher Zurückhaltung und dem titelgebenden »Permette? Rocco Papaleo« weglächelt. Als Stadtnomade ist er permanent unterwegs, zwischen Peripherie und einem imaginierten Zentrum, dem er offensichtlich nicht angehört. Er bewegt sich in Transiträumen und an Nicht-Orten. Zuflucht findet er in einer heruntergekommenen Kneipe, Prostituierte und Vagabunden werden seine einzigen Vertrauten. Die Gespräche und die Freundschaft mit ihnen öffnen ihm schließlich die Augen. Der Film endet mit einem angedeuteten Akt der Gewalt: Mit einer Dynamitstange im Rucksack läuft er in der letzten Filmsequenz einer US-amerikanischen Parade entgegen.

In beiden Filmen sind die Figuren (Rocco und Giuseppe) Wanderer ohne Ziel. Unbeugsam verfolgen sie ihre Träume, die sich ihnen auch in der ästhetischen Inszenierung fortwährend entziehen. Der onirische Charakter einzelner Sequenzen wird zum naturalisierten und konstitutiven Element der Diegese. Gerade weil dieses kulturelle Imaginäre der USA zum intersubjektiv

nachvollziehbaren Faktum sedimentiert ist, stehen (re-)produktive Imaginationsarbeiten, die zwischen Traum- und Wachwelten changieren, in keinem Widerspruch zur Wahrscheinlichkeit der fiktionalen Welt.

»Diese kapitalistischen imaginären Bedeutungen, von dieser Gesellschaft selbst geschöpft und instituiert, haben sich verselbstständigt, regieren scheinbar von außen, sind zur fraglosen, unbeeinflussbaren Pseudonatur geworden« (Wolf, 2013: 72f.).

Erreicht wird dadurch ein latentes Verweisen, Anzeigen, Referieren auf eine über der Erzählung stehende Dimension, die schließlich in schicksalhafter Manier in die fiktionale Welt einbricht. In *UN ITALIANO IN AMERICA* geschieht dies über eine ironisch-märchenhafte Wendung (Giuseppe findet schließlich in den USA sein Glück) und in *PERMETTE? ROCCO PAPALEO* über eine endgültige Geste der Negation.

Die latente Irrealisierung der filmischen Welt wird von den US-amerikanischen Stadtansichten getragen, die als medial gebrochen inszeniert werden. Die spezifische Textur der Städte entfaltet eine »Semiotik«, die auch das »Handeln ihrer Benutzer [prägt]« (Mahler, 1999: 11). Spiegel, Unschärfereinstellungen und Verzerrungen erzeugen metaphysische Stadtbilder, die eine zeichenhafte Lektüre einfordern: Auf Erzählebene wirken sie fatalistisch auf die Filmfiguren ein. Gleichzeitig fordern sie eine symbolische Ergänzungsleistung im Rezeptionsprozess. Die Figuren irren in diesem gekerbten Raum umher, der für das Publikum wiederum als wahrnehmungsästhetischer Sehfilter des Phantasmagorischen fungiert. Das heterogene Gewebe und die zeiträumliche Rasterung des Gekerbten, die »Verzögerungen und Beschleunigungen, Umorientierungen, kontinuierliche[n] Variationen« (Deleuze & Guattari, 1997: 668), werden bemerkenswert oft durch Autofahrten in Szene gesetzt. Das Automobil fungiert als Sehmaschine, wie Grivel (1999) am Beispiel von *IL SORPASSO* analysiert: »Car l'automobile n'est pas un objet, mais une machine et même: une machine de vision. C'est-à-dire un dispositif« (Grivel, 1999: 47, zit. n. Felten, 2011: 123). Das Automobil wird in beiden Filmen zum Projektor, der die großstädtische Überforderung und Entfremdung durch bildästhetische Geschwindigkeitsdifferenziale externalisiert (cf. Virilio, 1978). Über die Inszenierung der Autofahrt wird eine Verdoppelung erreicht, die einer Konstruktion des »Kinos im Kino« entspricht:



»Etwa so wie die filmische Beschleunigung oder Verlangsamung eine zweite Realität, die einer anderen Zeit, aufzeigt, so führen uns die hohen Reisege-schwindigkeiten der modernen Fahrzeuge, wie aus einer Stadt in eine andere, von einer Realität in eine andere; in diesem Sinne ist das Automobil ein Autokommulator, ein Selbstschalter; der Motor des Autos und der des Projektors haben einen ähnlichen Effekt: beides sind Übertragungsmittel« (ebd.: 20).

Rocco und Giuseppe sind nicht Beherrscher des Raumes, sondern verharren auf dem Beifahrersitz. Am Steuer sitzen jene antagonistischen Figuren (der vermeintliche Millionär und das schöne Model), die als Projektionsfiguren kollektiver Sehnsüchte dienstbar gemacht werden. Die Reise als Vehikel zur Erforschung metaphysischer Fragen nach dem Sinn und Zweck des Lebens verweist auf das US-amerikanisch konnotierte Genre des Roadmovies, das wiederum typisch amerikanische Träume und Ängste einfängt, die die *Commedia all'Italiana* nun ironisiert. Es sind keine Rebellen auf der Suche nach Freiheit, sondern durchschnittliche Menschen, von der Erzählung getriebene Figuren, die von ihren modernen Virgils durch die US-amerikanische Großstadt und schließlich in die Irre geführt werden. Das amerikanische Freiheitsgefühl wird zwar in typischen Topografien, Straßen, Stadtansichten und offenen Räumen gezeigt, ist aber nunmehr durch den Filter der medialen Zurichtung seines Zaubers beraubt, seiner Semantik entleert oder gewendet. In zahlreichen Filmen wie *LA MORTADELLA*, *IL DIAVOLO* oder *FUMO DI LONDRA* steht die Fülle der fremden Großstadt im latenten Verdacht, lediglich Illusion zu sein, die Weite symbolisiert meist nicht Freiheit, sondern den Verlust von Identität und damit häufig von italienischer Heimat.<sup>12</sup>

Die Reise, das Auto, die Großstadt sind erzählerische Vehikel der Kulturkritik, sie dienen der humorvollen Erkundung der US-amerikanischen Gesellschaft und des italienischen Selbst. Das Reisemotiv wird in verschiedenen Phasen der italienischen und europäischen Filmproduktion genutzt, um sich mit kulturellen und historischen Erfahrungen auseinanderzusetzen. Erstmals wird die Reise im Film *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* (Germi, 1950) als poetische Durchquerung verschiedener sozioökonomischer und physischer

12 In *UN ITALIANO IN AMERICA* findet sich Alberto Sordi nach einer durchzechten Nacht in Spielcasinos inmitten der US-amerikanischen Wüste wieder. In *BELLO, ONESTO, EMIGRATO AUSTRALIA SPOSEREBBE COMPAESANA ILLIBATA* wird die Landschaft des australischen Dschungels als Trope der Verfremdung und der Suche nach italo-italienischer Identität inszeniert.

Landschaften erzählt. Sie steht damit paradigmatisch für eine europäische Tradition des Roadmovies. Filmen also, die von einem Mosaik der Nationen, Kulturen, Sprachen und Straßen berichten, die von geografischen, politischen und wirtschaftlichen Grenzen und Bräuchen durchzogen sind. Der Schwerpunkt liegt auf der Überschreitung nationaler Grenzen (cf. Mazierska & Rascaroli, 2006: 5). Die italienischen Komödien nutzen nun selbstbewusst US-amerikanische Konnotationen, überschreiten symbolische Grenzen semantisch-oppositioneller Räume und unterlaufen bewusst Filmgenres und -kulturen (cf. Lotman, 2017: 183).

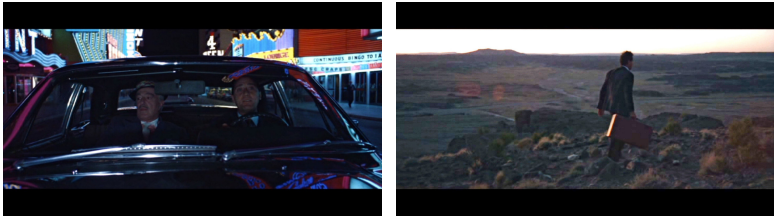
»Vergleichbares lässt sich beobachten, wenn Texte eines Genres in den Raum eines anderen Genres eindringen. Eben darin besteht Innovation: Die Prinzipien des Genres werden nach den Gesetzen eines anderen umgebaut, wobei dieses andere Genre ein organischer Teil der neuen Struktur wird und zugleich die Erinnerung an sein früheres Kodierungssystem bewahrt« (ebd.).

UN ITALIANO IN AMERICA modelliert eine Bewegung von einem glitzernden Zentrum hin zu einer kargen Peripherie. Die Reise durch die US-amerikanische Topografie wird über zahlreiche Fortbewegungsmittel erzählt (in einem Luxuswagen, zu Fuß, per Bus, und schließlich an der Seite eines Lkw-Fahrers) und gibt den Blick frei auf die Weite der Landstriche, die als ironisches Freiheits- und Wohlstandsversprechen gewendet sind (siehe Abb. 4.15, 4.16).

Über diese Anleihen werden die Persistenz, Ubiquität und Standpunkt-unabhängigkeit des sogenannten amerikanischen Traumes mitgeführt und erneut eine italienische mit einer US-amerikanischen Perspektive verzahnt.<sup>13</sup> Sordi spielt, wie für seine Rollenbiografie charakteristisch, den hart arbeitenden kleinen Mann, der sein Glück in der Welt erst über den Umweg der Desillusionierung wiederfindet. Dieses ›Erkennen‹ wird in der Schlusszene thematisiert: Er sitzt wippend in einer Schaukel und beobachtet das kleine italienische Restaurant seines Vaters neben einer Tankstelle. Sein Blick ist gerahmt, allerdings von den Holzpfählen seines neuen Zuhauses am Mississippi. Erstmals zeigt sich ihm das ›wahre‹ Glück, unverstellt und in ungesättigten Farben. Die Phantasmagorie ist als solche erkannt, demaskiert, möchte der Film hier zeigen (siehe Abb. 4.17).

13 Als Giuseppe erstmals seine Schwester wiedersieht – sie ist Bartänzerin in einer kleinen Vorstadt –, schwärmt sie ihm vor, mithilfe ihres Mannes eines Tages reich zu werden und nach Kalifornien zu ziehen. Ein bislang unerfüllter Traum.

Abb. 4.15 & 4.16: *Being on the road*



Quelle: UN ITALIANO IN AMERICA (Sordi, 1967)

Abb. 4.17 & 4.18: Das »wahre« Glück (l) und finale Einstellung mit De Sica (r)



Quelle: UN ITALIANO IN AMERICA (Sordi, 1967)

Gezeigt wird das Angekommensein nach einer langen Reise, die stets medial gebrochen war. Mit Giuseppe und in perspektivischer Anbindung *durch* ihn blicken wir auf die bunt-brüchigen Versprechen der US-amerikanischen Gesellschaft. Diese Metaebene der filmischen Blickarchitektur wird im Finale komisch aufgegriffen: Giuseppe's letzte Begegnung mit seinem Vater findet neuerlich in einem Auto statt. Der Vater sitzt auf dem Rücksitz eines Polizeiwagens und muss wegen seiner Betrügereien ins Gefängnis. Er winkt seinem Sohn durch die Heckscheibe zu und bemerkt augenzwinkernd, er solle das Grundstück am Mississippi nicht verkaufen: »Sotto, c'è tutto petrolio!« »Ciao Papi«, verabschiedet Giuseppe seinen Vater, dessen Silhouette kaum noch zu erkennen ist (siehe Abb. 4.18). Symbolisch steht dieses Finale für den Abschied an US-amerikanisch konnotierte Wohlstands- und Glücksversprechen. De Sicas lächelndes Gesicht, das über die dunkle Rahmung das Publikum direkt anspricht und dimittiert, steht aber gleichzeitig auch für italo-amerikanische Kinosgeschichte, und damit, gerade über die Persona desselben De Sicas, für die Fortsetzung des Starkults, für Hollywood und für ein transatlantisches Imagi-

näres. In *UN ITALIANO IN AMERICA* steht eine Demystifizierung des sogenannten amerikanischen Traumes im Fokus, die über verschiedene Erzähl- und Inszenierungsverfahren angestoßen wird: räumlich über die Bewegung von einem imaginierten Zentrum hin zu einer US-amerikanischen Peripherie; intermedial über die Thematisierung des Einflusses des Fernsehens und des Kinos; und auf Erzählebene über die Trope des »Erwachsenwerdens«, fast schon im Stile eines *Coming of Age* desselben Sordi.

PERMETTE? ROCCO PAPALEO folgt einem weitaus weniger linearen Charakter, ist ungleich bewegter, obwohl die gesamte Handlung in der Großstadt Chicago spielt. Die Bewegung vollzieht sich zwischen Wach- und Traum-, Innen- und Außenwelt des Protagonisten, einem für die Rollen Mastroiannis charakteristischen *inetto*, dem eine »Unruly Woman« gegenübersteht, eine unerreichbare antagonistische Figur (cf. Reich, 2004: 105–140). Vom manischen Begehren getrieben, verdichtet sich die frenetische Erzählung zu einem fortwährenden Bewusstseinsstrom, der dem Film in medias res einen (alb-)traumhaften Charakter verleiht: Rocco blickt zu den Hochhauspalisaden Chicagos hinauf und die Kamera beginnt, sich schwindelerregend um die eigene Achse zu drehen. Aus dem Off ertönen plötzlich Geräusche eines bremsenden Zuges, gefolgt von einem lauten Quietschen von Autoreifen. Mit einem harten Schnitt wird das Knock-out eines Boxkampfes gezeigt (siehe Abb. 4.19, 4.20).

Abb. 4.19 & 4.20: Zwischen Wach- und Traumwelt



Quelle: Permette? Rocco Papaleo (Scola, 1971)

Neuerlich mit hartem Schnitt wird wieder auf Rocco übergeleitet, der einen Fahrstuhl betritt, der sich über eine Schwarzblende plötzlich in ein Bergwerk verwandelt. Windgeräusche markieren diesen Übergang, der mit einem schnellen Zoom auf eine hängende Lampe endet. Ein erneuter harter Schnitt führt schließlich zur Eingangsszenerie zurück und zeigt das Anteze-

dens: Am Boden liegend blickt Rocco erneut zu den Hochhäusern hinauf, als sich – in verkanteter Großaufnahme gefilmt – das Gesicht einer jungen Frau in den Bildvordergrund schiebt und mit den Ansichten der Stadt verschwimmt (siehe Abb. 4.21, 4.22).

Abb. 4.21 & 4.22: *Bergwerk (l) und Gesicht der Frau (r)*



Quelle: Permette? Rocco Papaleo (Scola, 1971)

Die Eröffnungsszene steht paradigmatisch für den frenetischen Rhythmus des Films, die Verquickung wortwörtlich schwindelerregender Schnitte, Montagen und Zooms der Stadtansichten, die oftmals übergangslos oder nur schwach markiert in traumhafte Innenbilder des Protagonisten abtauchen. Das Verfahren der »nachträgliche[n] Kennzeichnung« der Traumdarstellung beschreibt Brütsch (2011) wie folgt:

»Durch das plötzliche Erwachen der Figur und den damit verbundenen Situationswechsel entsteht eine Diskrepanz zum vergangenen Geschehen, die sich nur durch eine Traumzuschreibung sinnvoll auflösen lässt« (195).

Aufgrund des Zusammenstoßes mit einem Auto, gelenkt vom US-amerikanischen Werbemodell, fällt Rocco in Ohnmacht. Wie Christian Metz betont, sei der Flashback aufgrund seiner »partiellen Autonomie« mit dem »Film im Film« als Verdoppelung und Adressierungsstimme der Enunziation verwandt (cf. 1997: 91). Auch die folgenden Filmbilder folgen einer fragmentarischen Erzählweise: Rück- und Vorausblicken werden nachträglich als Einschlafen und plötzliches Erwachen markiert. Unterschiedliche (Nicht-)Orte der städtischen Topografie werden so zueinander in Beziehung gesetzt und figurieren eine nomadisch-labyrinthische Bewegung. Die Modalisierung der Stadt entfaltet sich vorrangig über eine interne Fokalisierung, also über die perspektivische An-

bindung an Roccas Wahrnehmungen (cf. Mahler, 1999: 21). Die visuelle Metaphorik von Spiegeln, Autoscheiben und Hochhausfassaden übernimmt hier die Funktion, die Phantasmagorie der Großstadt wortwörtlich zu reflektieren (siehe Abb. 4.23, 4.24).

Abb. 4.23 & 4.24: Spiegelbilder



Quelle: Permette? Rocco Papaleo (Scola, 1971)

Auch die ›objektiven‹ Bilder sind stets latent den Blicken des Protagonisten angeschlossen. Diese spezifische Form der filmischen Blickarchitektur bezeichnet Christian Metz (1997) mit Verweis auf Jean Mitry (1965) als halbsubjektive Einstellung: »Hier verfügt der Zuschauer zugleich über den Blick der Person wie auch über den Blick des Films auf die Person«. Die Folge ist eine unbestimmte »Mischform«, die »auf Kriegsfuß mit der Logik des Films« steht und damit die der Einstellung selbst innewohnende Sicht »dynamisiert« und »ablenkt« (ebd.: 100).

Roccas Großstadtepisode ist damit von einer zwischen Innen- und Außenwahrnehmung changierenden Bewegung gezeichnet, die auch über die wiederholt plötzlich einsetzende »Ich-Stimme« (Metz, 1997: 116ff.) hervorgehoben wird. Diese sei »immer auch die Stimme des Zuschauers, dessen Distanz sie verdoppelt; genau wie er, sieht sie alles, kann aber nicht eingreifen« (ebd.: 120). Als externe Fokalisierungsstrategie stützt sie den Wirklichkeitsstatus der Diegese und stellt eine Distanz zu Roccas nomadischer und trügerischer Wahrnehmung des städtischen Raumes her, die sich mit seinem fetischistischen Begehren nach der jungen Frau überlagert. Der panoptische Blick erfährt eine bemerkenswerte Umkehrung, auch der Geschlechterrollen: Die Frau bleibt zwar das begehrliche Objekt des männlich markierten Blicks, ihre Allgegenwärtigkeit in der labyrinthischen Stadtstruktur entfaltet aber eine geradezu hypnoti-

sche Wirkung und damit Wirkmächtigkeit, die Rocco schließlich in den Wahnsinn treibt.

Die Entzauberungsarbeit in *PERMETTE? ROCCO PAPALEO* besteht nun gerade in der spielerischen Verunsicherung und Ambivalenz der filmischen Welt und ihrer imaginären Konstituenten, die als Enunziationsstimmen wirksam werden (cf. Metz, 1997). In Bezug auf die kinematografische Inszenierung einer latenten Traumwahrnehmung des Protagonisten lässt sich feststellen, dass sich diese Ambivalenz vor allem dort einstellt, wo schwache Markierungen eingesetzt werden, etwa auf der auditiven Ebene. Die für den Film konstitutive Ambivalenz rührt auch von der verrätselten Kenntlichmachung der Traumsequenzen. Die ungewöhnliche Verkettung von Handlungsselementen und Sinneseindrücken dient dazu, die ursprünglichen Hypothesen in Bezug auf die Beschaffenheit der filmischen Welt mitsamt ihren Implikationen über eine US-amerikanische Gesellschaft infrage zu stellen. Der »retrotaktive Modus« respektive die »Verunklarung des Status« (Brütsch, 2011: 211) einzelner Filmsequenzen ist damit gleichzeitig das zentrale und übergeordnete Interpretationsangebot des Films, der einen pessimistischen und durchaus undifferenzierten Blick über den Atlantik wirft.

Versatzstücke des Roadmovie spiegeln in den Filmen *Sordis* und *Scolas* zum einen die ständig wachsende Mobilität und den Konsumismus der italienischen Bevölkerung wider, zum anderen dienen sie als Reflexion über die zahlreichen, schwer fassbaren kulturellen Grenzverschiebungen, die auch kinematografische Traditionen und Austauschbeziehungen zwischen Italien und den USA umfassen und in den ausgehenden 1970er Jahren mit den Protesten und Revolten zum Vietnamkrieg zunehmend negative Amerikabilder hervorbringen. Im Kontext der Komödie ist die *cultural consumption* nach US-amerikanischem Vorbild zentraler Referenzpunkt einer Neuschrift, die im Sinne Baudrillards als Entfremdung zu dechiffrieren ist. In *Die Konsumgesellschaft* [1970] beschreibt er, wie über die Logik und Prozessualität der Massenmedien und der Werbung sich eine zeichenhafte Aneignung vollzieht. Materielle Objekte werden in abstrakte Zeichen und Subjekte wiederum in Objekte verwandelt – oder im gegenständlichen Kontext, das Subjekt wird zum blinden Traumwandler und Verfolger imaginärer Sehnsüchte und Bedürfnisse herabgesetzt:

»Die Menschen des Überflusses sind genau genommen weniger von anderen Menschen umgeben, so wie sie es seit jeher waren, als vielmehr von Objekten. Sie haben weniger Umgang mit ihresgleichen, vielmehr rezipieren

und manipulieren sie, statisch in Form einer aufsteigenden Kurve, Güter und Botschaften: [...] von der ganzen materiellen Maschinerie der beruflichen Kommunikationen und Aktivitäten bis hin zum Dauerspektakel der Feier des Objekts in der Werbung und zu den Hunderten von Botschaften, die täglich aus den Massenmedien strömen [...] die uns im Traum heimsuchen« (Baudrillard, 2015: 38).

Nicht nur die Bedingungen von Setting und Produktion der Komödien sind unweigerlich transnational, auch der Konsum dieser Zeichen ist es, film-sprachlicher wie kultureller Art. Die *Commedia* liefert erstmals Beispiele dafür, wie sich das Imaginäre der Emigration in verschiedenste kulturelle Milieus und Kontexte dekliniert. Sie greift auf neue traumhafte Verfahren zurück, um die mediale Geprägtheit dieser neuen »Feier des Objekts« auf die Leinwand zu bringen. Dieser epistemologische Umbruch wird filmästhetisch über den Blick und die großstädtische Überforderung getragen. Er ist getrübt, verzerrt, be- und entschleunigt und führt so die Frage nach dominierenden Seh- und Wahrnehmungsdispositiven mit sich. Gerade das Kino (im Kino), das Fernsehen, die frenetische Großstadt sind beliebte Tropen, um diesen transnationalen Konsum von Zeichen, »die uns im Traum heimsuchen« (ebd.), zu artikulieren, um auf das »Verhextsein« des nunmehr modernen filmischen Bildes durch das Imaginäre zu verweisen. »Die Kraft des Imaginären verhext das Bild, denn dieses ist bereits potentiell der Hexerei verschrieben« (Morin, 1958: 89). Das Verhextsein kommt in epochenspezifischen Formen und Ästhetiken daher, richtet den Blick jedoch zunehmend auf sich selbst und das Kino als modernes Dispositiv.

»Modernisierung erscheint damit als Prozess, in dem ein Medium beginnt, seine eigenen Grundlagen zu reflektieren und in einen Selbsterklärungsprozess einzutreten« (Engell, 2012: 59).

Vor allem medientechnische Innovationen spielen in dieser Ausgestaltung eine grundlegende Rolle (cf. ebd.: 59ff.). Die Einführung des Fernsehens ist neben jener des Kinos zentral. Inter- oder intramediale Erzählverfahren, hergestellt über Bezüge zu Fernsehen und/oder Film, gewinnen mit der *Commedia all'Italiana* an Bedeutung und werden nicht nur explizit als »transformationale Intermedialität« (Schröter, 1998: 144), sondern auch implizit über die filmästhetische Inszenierung als Form »ontologischer Intermedialität« (ebd.: 146) artikuliert. Das Konzept der Intermedialität



»beruht [...] auf der Wiedereinschreibung des Mediums in die dargestellte Form, wobei die Beobachtung der Form des Mediums sich auf das konstitutive Medium selbst wie auch auf andere irgendwie am Prozess medialer Formkonstitution beteiligte Medienformen beziehen kann« (Paech, 2003: 297).<sup>14</sup>

Das Kino als zentraler Pilaster eines italienischen Modernisierungsdiskurses wird in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre durch den Aufstieg des Fernsehens ergänzt. Regelmäßige Fernsehübertragungen beginnen am 3. Januar 1954, und obwohl es bis 1961 nur einen Sender gibt und eine flächendeckende Ausstrahlung erst später einsetzt, zieht das neue Medium seine Zuseher:innen unmittelbar in seinen Bann (cf. Forgacs, 1996: 279).

Noch lange vor dem Erfolgsgang privater Fernsehanstalten steht das Fernsehen bereits im Verdacht, soziale Unterschiede einzuebnen. Als Symptom und Motor des »großen Wandels« begünstige es das Konsumverhalten und die Kauflust. Pier Paolo Pasolini (1973) spricht im *Corriere della sera* von einem »fenomeno culturale omologatore che è l'edonismo di massa«. Die Fernsehprogramme selbst sind in den ersten Jahren sowohl von den humanistischen und katholischen Traditionen Italiens beeinflusst, die von der RAI gefördert und definiert werden, als auch von amerikanischen Modellen des populären Fernsehens. Auch deshalb spricht Pasolini von einer neuen »Liturgie« des Fernsehens, die nun an die Stelle des Religiösen trete und die – so ließe sich hinzufügen – das Profane, Materielle und Konsumistische als Ritus transzendiert:

»L'antecedente ideologia voluta e imposta dal potere era, come si sa, la religione: e il cattolicesimo, infatti, era formalmente l'unico fenomeno culturale che »omologava« gli italiani. [...] Non c'è infatti niente di religioso nel modello del Giovane Uomo e della Giovane Donna proposti e imposti dalla televisione. Essi sono due persone che avvalorano la vita solo attraverso i suoi Beni di consumo (e, s'intende, vanno ancora a messa la domenica: in macchina). Gli italiani hanno accettato con entusiasmo questo nuovo modello che la televisione impone loro secondo le norme della Produzione creatrice di benessere (o, meglio, di salvezza dalla miseria). Lo hanno accettato: ma sono davvero in grado di realizzarlo?« (Pasolini, 1973, o.S.).

---

14 Grundsätzlich wird der Luhmann'schen Unterscheidung von Medium und Form entsprechend davon ausgegangen, dass »Medien nur an der Kontingenz der Formbildungen erkennbar sind, die sie ermöglichen« (Luhmann, 1995: 168).

Pasolini steht dem neuen Medium äußerst kultur- und ideologiekritisch gegenüber. Damit spiegelt er durchaus den intellektuellen Tenor grundsätzlicher Skepsis wider. Wie das Kino steht nun auch das Fernsehen zu seiner Geburtsstunde im latenten Verdacht der Manipulation und gesellschaftlichen Repression:

»È attraverso lo spirito della televisione che si manifesta in concreto lo spirito del nuovo potere. Non c'è dubbio (lo si vede dai risultati) che la televisione sia autoritaria e repressiva come mai nessun mezzo di informazione al mondo« (Pasolini, 1973, o.S.).

Der Aufstieg des Fernsehens war allerdings kein Prozess der Verdrängung des Alten durch das Neue, sondern vielmehr einer des Transfers, der Absorption und Neujustierung (cf. Forgacs, 1996: 282). Er wurde in zahlreichen Filmen des Genres als mediale und gleichzeitig kulturelle Fremdheit reflektiert, häufig in direkter Verquickung mit US-amerikanischen Konsumvorbildern. Denn in den USA setzte diese Erfolgsgeschichte schon wesentlich früher ein, sodass die Thematisierung des Fernsehens immer auch für eine dystopische Zukunft des Massenkonsums, des American Way of Life und, nicht zuletzt, für die Kommerzialisierung der italienischen Filmlandschaft selbst steht, der eine lange (filmhistorische) Diskursgeschichte vorausgeht.

Auch Rocco schaut im Film Boxkämpfe. Der TV-Bildschirm wird über eine Point-of-View-Einstellung bildfüllend gezeigt (siehe Abb. 4.25, 4.26). Die kämpferische Szenerie allegorisiert zum einen die übergeordnete Erzählung, die Live-Übertragung, der wir als Kinopublikum ebenfalls beiwohnen, nimmt zum anderen Bezug zur spezifischen medialen Codierung des Fernsehens, wodurch es sich immanent vom Film unterscheidet: als Medium der Unmittelbarkeit, Momenthaftigkeit und Temporalität (cf. Engell, 2012: 150ff.).

UN ITALIANO IN AMERICA bringt wiederum das Unterscheidungsmerkmal der Trivialität, der Wiederholung und der Spektakularisierung ins Spiel. Die Eröffnungsszenerie des Films ist geradezu plakativ intermedial arrangiert – von den Vorbereitungen der Maske über die Instruktion des Studiopublikums, der Gestaltung der Bühne und der Einblendung der Werbepausen bis hin zum Skript und dem Spiel der Protagonist:innen. Wir nehmen Teil an der Inszenierung eines Fernsehzaubers, der in Wahrheit jeglicher Magie entbehrt. Denn was sich hinter dieser Maskerade verbirgt, ist die immer gleiche und ereignislose Wiederherstellung einer klischeehaften amerikanischen Perspektive der

*italianità*: Ein Gondoliere und ein Mafioso liegen sich in den Armen, und in der Werbepause gibt es erstmal *Spaghetti al Pomodoro*! (siehe Abb. 4.27, 4.28).

Abb. 4.25 & 4.26: Pov und Schulterblick der Boxkämpfe im Fernsehen



Quelle: PERMETTE? ROCCO PAPALEO (Scola, 1971)

Abb. 4.27 & 4.28: Werbepause und Fernsehzauber



Quelle: UN ITALIANO IN AMERICA (Sordi, 1967)

Beide Filme betrachten sich selbst aus der Perspektive des anderen Mediums, auch auf formalästhetischer bzw. medienontologischer Ebene (cf. Schröter, 1998: 146). Die Inszenierung der Großstadt geht einher mit einer immanenten Flachheit der Bilder, die die Figuren in den Vordergrund rückt, wie es für das Fernsehen charakteristisch ist. Die Bilder produzieren eine zweidimensionale Qualität, die auch in den klischeehaften Charaktermasken widergespiegelt wird. Sie steht für ein neues Ins-Verhältnis-Setzen, das mit der Grundbestimmung stereotypischer Komik zu tun hat.

Die städtische Topografie wiederum, die Skyline Manhattans, die Hochhäuser Chicagos, sind Hintergrundfolien. Flache Texturen, die zwar immer wieder hervortreten und ihre Figuren vereinnahmen, meist aber als intertextuell vielfach auserzählte und damit leere Phantasmagorie wortwörtlich im

Hintergrund bleiben. Es fehlt an Haptik und Raumtiefe: Die zahlreichen Spiegel und der Blick durch Scheiben sind visuelle Metaphern dieser Flachheit, konnotiert mit der Medialität des Fernsehens (siehe Abb. 4.29-4.31).

*Abb. 4.29: Die Stadt als Kulisse*



Quelle: PERMETTE? ROCCO PAPALEO (Scola, 1971)

*Abb. 4.30 & 4.31: Die Stadt als bunte Hintergrundtextur*



Quelle: UN ITALIANO IN AMERICA (Sordi, 1967)

Die differenzlosen und »ent-auratisierten Stadtinszenierungen« (Mahler, 1999: 36) kreieren so das medial gebrochene Imaginationsfeld, über das sich die Figuren bewegen und immer wieder die Frage nach dem Realitätsgehalt derselben Bilder aufwerfen.

Andere Komödien wiederum thematisieren nicht das Fernsehen, sondern explizit das Kino *im* Kino als selbstreflexives Moment, um Hollywood'sche Verblendung und Standardisierung zu erzählen. Die Rezeption der Commedia

all'Italiana reflektiert dieses Spannungsfeld, zumal die Publikumswirksamkeit des Genres im Widerspruch gesehen wird zum großen sozialkritischen Erbe des italienischen Nachkriegskinos. Dino Risi gerät seit seinem grandiosen Erfolg mit *IL SORPASSO* ebenfalls ins Visier solcher Kritiken (cf. Döge, 2015: 135f.). Er führt diese diskursive Kakophonie in seinem Film *IL GAUCHO* (1965) fort, eine italo-argentinische Koproduktion, die in Argentinien unter dem Titel *UN ITALIANO IN ARGENTINA* auf die Leinwand kommt.

Im Film reist eine Gruppe von Schauspieler:innen, Drehbuchautor:innen und Szenograf:innen nach Buenos Aires, um ihren Film *impegnato* namens »La città morta« bei einem Festival vorzustellen. Der Titel des Filmprojektes verweist auf D'Annunzios gleichnamiges Drama [1898]. Die tote Stadt, möchte Risi hier augenzwinkernd sagen, steht für das engagierte, neorealistische Kino, das von kulturpessimistischen Stimmen zurückersehnt und als nunmehr toter Kontrapunkt zu den erfolgreichen und bunten neuen Komödien verstanden wird, die für den ausländischen Markt konzipiert sind. Mario Ravicchio [Vittorio Gassman], ein abgehalfterter Presseagent, begleitet die Filmgruppe auf ihrer Reise. Wenn er nicht gerade Frauen verführt, widmet er sich dem Glücksspiel und dem Nachtleben und versucht schließlich, sich vom reichen, nach Argentinien migrierten italienischen Industriellen Maruchelli [Amadeo Nazzari] Geld zu ergaunern. Als er damit scheitert, versucht er einen ebenfalls emigrierten ehemaligen Freund aus Rom, Stefano [Nino Manfredi], anzuzapfen, aber dieser erweist sich als noch verärmerter als er selbst. Silvana Pampanini spielt eine etwas in die Jahre gekommene Filmdiva, die ebenfalls ihr Glück zu finden versucht. Sie plant, einen wohlhabenden Argentinier zu heiraten, der sie schon seit geraumer Zeit umwirbt. Schlussendlich gewinnt das Filmprojekt zwar keinen Preis, wird aber immerhin für sein politisches Engagement gewürdigt. Als die Abreise der Gruppe bevorsteht, läuft Maruchelli nach tränenreichem Abschied Adriano Celentano entgegen, der gerade in Buenos Aires eintrifft. Dieser kurze Gastauftritt zitiert Fellinis *LA DOLCE VITA* (1960) und steht hier wie dort für den weltweiten Export und die Kommerzialisierung der *italianità*.

Vittorio Gassman in der Hauptrolle wird metafiktional zu seinen zahlreichen Rollen als »hyper-masculine boy« (Wood, 2005: 163) inszeniert. Im Gegensatz zu seinem großen Auftritt in *IL SORPASSO* ist es nun er, der während rasanter Autofahrten durch die chaotischen Straßenzüge von Buenos Aires auf dem Beifahrersitz um sein Leben bangt. Amadeo Nazzaris Rollenbiografie wiederum zeichnet einen gutaussehenden und wohlwollenden Vater. Damit bedient er die weiblichen Fantasien der Vorkriegsgeneration

und ist zugleich Nexus zu Propagandafilmen der faschistischen Ära. Beiden Schauspielerkarrieren wird metafictional ein ironischer Rahmen gesetzt: Gassman ist trotz seiner Körperlichkeit und Maskulinität permanent müde und schläft in zahlreichen Szenen ein. Nazzari wiederum beschäftigt auf seinem Grundstück einen emigrierten deutschen Gärtner, der offenkundig an Adolf Hitler erinnern soll. Die weibliche Hauptrolle [Silvana Pampanini] ist eine italienische Filmdiva, in deren Hang zum Pathos, gepaart mit einem exaltierten bis gelangweilten Gestus, ein Porträt Sophia Lorens anklingt.

Die zwei weiteren weiblichen Besetzungen sind Überzeichnungen weiblicher Rollen der klassischen Hollywoodperiode. Sie werden ausschließlich auf ihr »erotic spectacle« und ihre »to-be-looked-at-ness« reduziert (cf. Mulvey, 1975: 6–18). »Che pensa del Neorealismo italiano? Esta vivo o esta muerto?«, werden sie am Podium zur Filmvorstellung gefragt und bleiben, beschämt lächelnd, jegliche Antwort schuldig. Auch die Frage »Pensa che la televisione sostituirà il cinema?« und schließlich den letzten verzweifelten Versuch eines Filmjournalisten »Conosce il teatro di Bertolt Brecht?« quittieren die beiden stumm, aber mit bestem Hollywoodlächeln (siehe Abb. 4.32, 4.33).

Abb. 4.32 & 4.33: ›Italienisches Glamourgirl‹ am Podium



Quelle: IL GAUCHO (1965, Risi)

Über die Thematisierung der Rollenbiografien, die Erwähnung des Genres des Neorealismus und das Stellen drängender Fragen zum Film als (politische) Kunstform verweist der Streifen auf einen imaginären diskursiven Ort des Kinos.

»Gerade der bekannte Schauspieler (d.h. und dies betone ich, der von *einem anderen Ort / Film* her bekannte Schauspieler) wird in den Film das Echo der

anderen Filme hineintragen, in denen er gespielt hat; er wird seiner Figur etwas Unsicheres, Multiples und Virtuelles begeben« (Metz, 1997: 74).

Ähnlich wie über die Besetzung De Sicas in *UN ITALIANO IN AMERICA* zwingen Amadeo Nazzari und Vittorio Gassman das Publikum, »über die eigentlichen Gründe ihrer Wahl nachzudenken« (ebd.) und »zeigen« so das »Dispositiv« selbst (ebd.: 69ff.).

*IL GAUCHO* erzählt über intramediale Arrangements, wie sich die italienische Komödie im Ausland verkauft und dass sie von US-amerikanischen Vorbildern geprägt ist. Verzahnt wird dies mit einer Aktualisierung des traditionsreichen Imaginären der argentinischen Auswanderung. Dino Risi zeigt ein durchweg modernes, industrialisiertes Argentinien, das unter der Regierung von Arturo Frondizi (1958–1962) von den Bemühungen geprägt ist, seine Exportwirtschaft zu liberalisieren und in internationale Märkte einzubinden. Nur über die Figur des verarmten Emigranten Stefano wird die Brüchigkeit dieses neuen Wohlstands figuriert und letztlich eine Parallele zu einem Italien gezogen, das ebenso von US-amerikanischen Konsumvorbildern in seinen Bann gezogen ist und, nur sozialräumlich fragmentiert, vom neuen Wohlstand profitiert. Der Besuch des Schlachthauses des Industriemagnaten Maruchelli ist hierfür programmatisch und wird als Chiffre des US-amerikanischen Fordismus inszeniert.<sup>15</sup>

»Neben den Ford-Werken in Detroit und den Schlachthäusern von Chicago gehörten die Filmstudios von Hollywood zu den am meisten aufgesuchten Orten der Reporter und Reiseschriftsteller« (Schweinitz, 2006: 166).

Schweinitz argumentiert, dass der Beobachtung dieser Orte auch der Standardisierungsdiskurs des Hollywoodkinos eingeschrieben sei. Der Establishing Shot auf Buenos Aires, aufgenommen aus einem Flugzeug, zeigt jene großstädtische Rasterung und Kerbung, wie sie auch von Ettore Scola (1973) und Alberto Sordi (1968) in den USA inszeniert werden (siehe Abb. 4.34). Die Straßenzüge sind von Coca-Cola-Werbeplakaten gesäumt, der Medienrummel und das Blitzlichtgewitter des Filmfestivals sind ein klarer Verweis auf die große Bühne jenseits des Atlantiks (siehe Abb. 4.35).

---

<sup>15</sup> Im Sinne Foucaults handelt es sich dabei um einen Teilraum, der eine übergeordnete gesellschaftliche Ordnung symbolisiert (cf. 1990: 34f.).



Abb. 4.34 &amp; 4.35: Establishing Shot (l) und Straßenzüge (r)



Quelle: IL GAUCHO (Risi, 1965)

Abb. 4.36 &amp; 4.37: Gauchito (l) und Besuch des Schlachthauses (r)



Quelle: IL GAUCHO (Risi, 1965)

Riesige Spielcasinos, teure Hotels und schicke Autos ajourieren den argentinischen Mythos des *paese della chimera* als Vermischung aus ›US-amerikanisch‹ und ›italienisch‹.<sup>16</sup> Die modernen Gauchos fahren bei Risi (1965) Moped, machen aber auch mal *sciopero* (siehe Abb. 4.36). Anstelle der mythischen Weite der argentinischen Pampa steht nun ein Schlachthaus, das gleichzeitig die Normierung und »Konfektionsarbeit der Phantasiemaschine« symbolisiert (cf. Schweinitz, 2006: 161–196) (siehe Abb. 4.37).

In der intellektuellen Wahrnehmung erscheint die Kommerzialisierung des Films (und der Gesellschaft im Allgemeinen) als negativer Prozess. Das unterstreicht der Film über die Figur eines mürrisch-kommunistischen Szenografen der Filmcrew. Dino Risi nutzt diese Attribution, um sie ironisch zu

16 Zudem gibt es einen intertextuellen Verweis auf Fabrizio EMIGRANTES. Maruchelli erzählt von der Geburt und Taufe seines Sohnes »Italo« während der Überfahrt auf einem Schiff (siehe Kapitel 3).



wenden und macht auf die paratextuelle Sphäre über das Enunziat der jeweiligen Rollenbiografien aufmerksam (cf. Metz, 1997: 69ff.). Die wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen in der italienischen Gesellschaft führen auch zur Ausbildung eines neuen geschlechterspezifischen Habitus:

»Profound economic and social changes in Italian society at this time meant that gender hierarchies and models of masculine behavior had to be renegotiated because they became less easy to reconcile with models associated with modernization, American capitalism and culture« (Wood, 2005: 164).

Die neuen Rollen- und Konsumvorbilder, das macht der Film deutlich, sind weder mit den alten italienischen noch mit den US-amerikanischen Modellen vereinbar, die mit Modernisierung und dem amerikanischen Kapitalismus und der Kultur konnotiert sind.

Den Beginn der italienischen Konsumgesellschaft genau zu datieren, oder gar den Einfluss einer sogenannten Amerikanisierung zu bestimmen, ist nur schwer möglich. Das Kino liefert aber zumindest Hinweise darauf, wie sich dieses neue gesellschaftliche Selbst- und Konsumverständnis formiert. Der Film *UN AMERICANO A ROMA* (Steno, 1954) ist eine überraschend frühe und scharfzüngige Satire auf die Amerikanisierung der italienischen Gesellschaft. In seiner kindlich-naiven Interpretation der Filmfigur Nando Mericone spannt Sordi den Bogen zu seinem Erwachsenwerden im knapp zwanzig Jahre später erscheinenden *UN ITALIANO IN AMERICA*. Sordis Schauspiel erinnert an Teenager in US-amerikanischen Filmen (cf. Forgacs, 1996: 276), denn Nando ist geradezu besessen amerikanisch. Angefangen von seiner Begeisterung für Westernfilme über seine Kleidung (T-Shirt, Baseball-Cap, Jeans) bis hin zur Verwendung von Anglizismen und seiner Vorliebe für US-amerikanisches Essen. In der berühmtesten Szene des Films schiebt er Spaghetti und Wein zunächst beiseite und greift stattdessen zu Brot, Joghurt und Milch. In puncto Kulinarik hört aber selbst in der italienischen Satire an dieser Stelle der Spaß auf: Nando wendet sich nach einem ersten Bissen doch noch angewidert ab und verschlingt stattdessen genüsslich seinen Teller *Spaghetti al Pomodoro* (siehe Abb. 4.38). Ironischerweise eines der ikonischsten Motive des Genres überhaupt, das bis heute als vermeintlich unverstelltes Sinnbild italienischen Genusses und *dolce vita* gefeiert und in Form von Filmplakaten und Postkarten (nach wie vor) kommerzialisiert wird – neben keinen geringeren Exportschlagern wie *LA DOLCE VITA* (Fellini, 1960) und *ROMAN HOLIDAY* (Wyler, 1953) (siehe Abb. 39).

Abb. 4.38 & 4.39: *Spaghetti al Pomodoro*. Screenshot (l) und Postkarte (r) zum Verkauf in Rom



Quelle: UN AMERICANO A ROMA (Steno, 1954)

Die genannten Streifen der Komödie spielen mit zunehmendem Selbstbewusstsein mit unterschiedlichen ausstellenden Verfahren des Stereotypischen. Diese selbstreflexive Haltung des modernen Kinos findet in der Theatralität als »mediales Dispositiv« (cf. Kramer & Friedrich, 2008: 67ff.) eine ihrer zentralsten Ausdrucksformen: beginnend bei der Kunst der *apparenza* der *magliari*, der fernsehwirksamen Maskerade in UN ITALIANO IN AMERICA, bis hin zur ironischen und performativen Haltung zur Rollenbiografie derselben Stars des Genres in IL GAUCHO.

»Aus mediengeschichtlicher Perspektive lässt sich Theatralität demzufolge als mediales Dispositiv bestimmen, das nur durch das Zusammenspiel verschiedener materieller und technisch vermittelter Praktiken und Interaktionsformen beschreibbar ist und aufgrund der Appropriation unterschiedlichster audiovisueller ›Fremdmedien‹ zugleich immer schon ein komplexes intermediales Gefüge darstellt« (ebd.: 71).

In diesen Erkundungen und Erscheinungsformen einer stets italienisch konnotierten Theatralität zeigt sich eine komplexe Verwobenheit von kultureller und medialer Fremdheit, die oft Hand in Hand geht, um das Medium Film und gleichzeitig auch ein identitäres Selbstverständnis einer Außensicht freizugeben. In diesen transnationalen medialen Erfahrungsräumen wird die *italianità* als zentraler Bezugs- und Referenzpunkt eines Gemeinschaftsgefühls verhandelt und häufig über transkulturelle Identifikationsangebote konterkariert. Indem die Aufmerksamkeit auf eine wie auch immer gelagerte Performanz – des Schauspiels, der Rollenbiografie und nicht zuletzt des kinemato-

grafischen Blickes – gelenkt wird, arbeiten die Filme daran, in eine Welt zu entführen, die einem in- und ausländischen Publikum sowohl vertraut als auch befremdlich ist.

Das Genre steht damit für die Mobilität einer italienisch konnotierten Kultur und ist gleichzeitig in Hinblick auf seine »nationalen Vereinnahmungen« (cf. Volz, 2018: 33) zu untersuchen. Das Spiel mit Versatzstücken generischer Konventionalisierung – sei es der Film noir in *I MAGLIARI*, das Roadmovie in *UN ITALIANO IN AMERICA* oder die Hollywood-Implikationen in *IL GAUCHO* – zielt darauf ab, die Uneigentlichkeit dieser imaginären Modellwelten ins Bewusstsein zu heben. Die durch Genrelogiken hervorgebrachten Annahmen von sozialer Einheit und zukünftigem Glück (cf. Altman, 2006: 27) sind der Ausgangspunkt einer bissigen Auseinandersetzung mit einem kulturellen Imaginären und den epochenspezifischen, einstweilen transmedialen Sehnsuchtsbildern.

Die filmischen Bilder der Komödie sind real und begehrenswert zugleich, vermitteln dabei jedoch einen fiktionalen Status. Wiederholungsfiguren treten im intertextuellen Raum als Enunziat hervor, und so auch die (re-)produktive Imaginationsarbeit der Filme, die sich in zunehmend naturalisierter Art und Weise in das visuelle Inventar einnistet. In Aldo Fabrizis *EMIGRANTES* noch als Schattenbilder markiert, erobern im Laufe der 1960er explizite Traumdarstellungen die Leinwände. Das Traumhafte wie auch das Stereotypische erzählen sich als redundante Elemente zur Konvention und befinden sich gleichsam in einem fortwährenden Prozess der Transformation, Abnutzung und Neujustierung. Der »magische Trick«, so kann mit Edgar Morin (1958) formuliert werden, hat sich nunmehr »in ein Zeichen der Verständigung verwandelt« (195).

### 4.3 Komik und Stereotyp

»Sedimentierung und Abnutzung wird zur Voraussetzung für eine nicht mehr nur unmittelbare, sondern für eine *abstrakte, eine zeichenhafte* Lektüre filmischer Bilder.«

Jörg Schweinitz (2006): *Film und Stereotyp*, 205

Edgar Morin gewinnt den Prozessen der Konventionalisierung eine durchaus produktive Seite ab und fördert somit die Qualität von Stereotypen. Das Publikum wird adressiert, seinen eigenen Status, seine »Idee« und »Verbegrifflichung« (cf. Morin, 1958) intelligibel zu machen:

»Der Vorgang ist derselbe wie in unserer Wortsprache, wo die wundervollsten Metaphern zu »Klischees« erstarrt sind. Ebenso sind die stereotypen Zeichen des Films Symbole, die ihr emotionales Leben verloren haben. Umso besser behaupten sie ihre Bedeutungsfunktion, ja sie rufen sogar eine Verbegrifflichung hervor: es sind nicht begleitende Eigenschaften, sondern beinahe Ideen (die Idee der vergehenden Zeit, die Idee der Reise, die Idee der Liebe ebenso wie die Idee des Traumes, die Idee der Erinnerung), die am Ende einer authentischen intellektuellen Ontogenese in Erscheinung treten« (Morin, 1958: 196).

Bemerkenswert an den Ausführungen Morins ist die Beschreibung der »Erstarrung« und des Verlustigwerdens eines »emotionalen Lebens«. In ihr klingt die Bergson'sche Definition des Komischen [1900] an, nämlich die Bloßlegung eines mechanischen Vorgangs, der in der Tat ein lebendiger und vitaler ist. Franco Brusatis mehrfach ausgezeichnete Film *PANE E CIOCCOLATA* (1973) legt dar, wie kulturelle Stereotype zum Zeichenhaften erstarren und schließlich groteske Gestalt annehmen (cf. Bachtin, 1987: 69ff.). Der Film steht am Ende des Traditionsstranges des Komödiengenres und wird aufgrund seiner melodramatischen Tonalität innerhalb Italiens als unkonventionelle Komödie rezipiert. Im Ausland jedoch feiert er große Erfolge. Neben dem italienischen *Nastro d'Argento* (1975) gewinnt er 1974 den *Silbernen Bären* in Berlin sowie den Preis für den besten ausländischen Film bei den *Kansas Critics Awards* und dem *New York Film Critics Circle* (beide 1978).

Im Kontext der Komödie – so die zentrale These, die an diesem Filmbeispiel stellvertretend untersucht wird – verleiht gerade das Komische den kulturellen Behauptungen und Fixierungen der *Commedia all'Italiana* einen ausstellenden Rahmen der Entzauberung und hebt die »konventionelle Existenzweise« von Charaktermasken und Erzählschablonen ins Bewusstsein (cf. Schweinitz, 2006: 225ff.).

»Die Performanz der Stereotype zielt nun ungleich stärker auf deren Uneigentlichkeit, auf die Zerstörung des Anscheins von Unmittelbarkeit und auf die Betonung von Künstlichkeit« (Schweinitz, 2006: 225).

Zum Lachen laden die inszenierte Arretierung und Mechanisierung des Lebendigen (cf. Bergson, 2011) nur dann ein, wenn selbige auch als solche erkannt und im Rezeptionsprozess wirksam werden. In anderen Worten: Das Stereotypische leitet als zentraler Mechanismus filmischer Komik gleichsam einen Prozess des Erkennens eines kulturellen Imaginären ein – vor allem wenn das ›Eigene‹ in diese Überprüfung miteinbezogen wird. Die Komödie

»beginnt an dem Punkt, wo sich der Einzelne gegen das Leben in der Gemeinschaft sträubt [...] mit anderen Worten: bei der Versteifung [...]. Das Lachen ist dazu da, den Einzelgänger zurückzuholen und aus seiner Zerstreuung zu wecken« (Bergson, 2011: 98).

Giovanni Garofoli [Nino Manfredi], genannt Nino, wird in *PANE E CIOCCOLATA* als Prototyp des zerstreuten Einzelgängers vorgestellt, der sich zwar nicht gegen das Leben in Gemeinschaft sträubt, aber dennoch daran scheitert. Die Eröffnungsszene zeigt den Protagonisten vor dem Hintergrund eines kleinen Streichorchesters inmitten eines idyllischen Parks. Zunächst ist er nur in einer schwarz kontrastierten Rückenansicht zu sehen. Diese figürliche Darstellung erstarrt – ganz im Sinne Edgar Morins (1958) – über die »verflachende Wirkung der Wiederholung« (196) zum Zeichen (siehe Abb. 4.40), wird zur filmischen Chiffre der italienischen Emigration im Allgemeinen. Gleichzeitig erhält sie hier den ironischen Anstrich romantisch-malerischer Idealisierung, die in den folgenden Einstellungen über die Inszenierung eines eidgenössischen *Locus amoenus* fortgesetzt wird. Dass der liebliche, bukolische Ort bekanntlich stets droht, sich ins Gegenteil zu verkehren, macht der Film gleich zu Beginn über seine Ordnung der Blicke deutlich: Als Nino genüsslich, unter einem Baum sitzend, in das titelgebende Brot mit Schokolade beißt, verstummt plötzlich das

Orchester und Blicke stieren in einem rasanten Zoom auf ihn. Selbst die Amsel auf dem Baum, so scheint es, hat den Eindringling als solchen demaskiert (siehe Abb. 4.41).

Abb. 4.40 & 4.41: Rückenansicht (l) und Blicke (r)



Quelle: PANE E CIOCCOLATA (Brusati, 1973)

Brusati erzählt die kulturelle Entfremdung des Protagonisten geradezu programmatisch über das skopische Regime des Films, das im Sinne Laura Mulveys (1975) immer auch als Dispositiv der Macht zu lesen ist. So arbeitet Nino als *cameriere* in einem gehobenen Schweizer Restaurant und ist permanent den prüfenden Blicken seiner Vorgesetzten ausgeliefert. Er selbst wiederum beäugt akribisch den türkischstämmigen Unterkellner, aus Angst, er könne ihm eines Tages den Platz streitig machen. In den Blickordnungen des Films manifestieren sich also gesellschaftliche Machtasymmetrien, auch unter den migrantischen Identitäten. Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren zahlreicher Szenen wird ein Objekt und ein Subjekt des filmischen Blicks markiert. Nino ist das ›Opfer‹ eines geradezu panoptischen Blickregimes im besten Foucault'schen Sinne, das ihm schließlich zum Verhängnis wird.<sup>17</sup>

Als ein Kind seinen Ball in einen Wald schießt und nicht wiederfindet, kommt Nino ihm zu Hilfe. Er findet dort die Leiche eines jungen Mädchens, traut sich aber angesichts der eindringlichen und verurteilenden Blicke der Schweizer Polizei nicht, eine Aussage zu machen. Einige Tage später muss er dennoch auf die Polizeiwache: Ein Foto zeigt ihn beim Urinieren in der Öffent-

17 Das ideale Gefängnis, das Panopticum des liberalen Aufklärers Jeremy Bentham, ist für Foucault Inbegriff und Modell der modernen Disziplinargesellschaft, die den Blick von außen auf sich selbst internalisiert hat (cf. Foucault, 2010).

lichkeit.<sup>18</sup> Daraufhin verliert er seine Arbeitserlaubnis und wird aufgefordert, nach Italien zurückzukehren. Mit ihm im Zug befinden sich viele weitere italienische Emigrant:innen. Auch sie treten die Heimreise an und besingen ihre Vaterlandsliebe mit Liedern wie *Vieni a Surriento* oder *Ode di Lombardia*. Zum Abschied schmähen sie die Schweizer ein letztes Mal: »ihr habt kein Meer« und »wascht euch nie«. Aufgrund dieser unverhohlenen Äußerungen steigt Giovanni im allerletzten Augenblick aus. Von nun an ist er ein Glückssucher, illegal und ohne Arbeitserlaubnis. Diese Filmszene markiert einen Plottwist: Fortan wird eine zunehmende Selbstdistanzierung im kulturellen Selbstverständnis der Hauptfigur erzählt.

Das Verhältnis des ›Eigenen‹ und ›Fremden‹ ist eines der gängigsten Verfahren des Komischen, wobei das ›Eigene‹ gemäß dieser Mechanik über das Lachen bestätigt, das ›Fremde‹ wiederum herabgesetzt wird (cf. Bachmeier, 2005: 123ff.). Brusati verfolgt offenbar den Anspruch, diese Grundstruktur über Gegenüberstellungen zu entautomatisieren, auch über die Subjekt-Objekt-Verkehrung des kinematografischen Blicks im Finale des Films. Die ausgestellte Stereotypik kultureller Zuschreibungen ist dafür konstitutiv. Durch sie wird die Komik als »soziales Korrektiv« (Bergson, 2011: 132) in Stellung gebracht: »Das Lachen ist eine bestimmte soziale Geste, die eine bestimmte Art des Abweichens vom Lauf des Lebens und der Ereignisse sichtbar macht und gleichzeitig verurteilt« (ebd.: 67).

Die Komik der *Commedia all'Italiana* im Allgemeinen verfährt bemerkenswert oft bidirektional, um das ›Eigene‹, die dem Genre titelgebenden Attributionen des Italienisch-Seins, in diese kollektive Überprüfung zu integrieren.

»Da aber andererseits das Lachen gerade eine solche Korrektur bezweckt, kann es nur nützlich sein, wenn von der Korrektur eine möglichst große Anzahl Leute auf einmal betroffen wird. Aus diesem Grund bewegt sich die komische Betrachtungsweise instinktiv auf das Allgemeine hin« (ebd.: 119).

Die komische Distanznahme zum gesellschaftlichen Selbstbild hat daher eine ›kritische Funktion‹ (cf. Bergson, 2011; Critchley, 2002) und wird in *PANE E CIOCCOLATA* über die Ordnungen der Blicke panoptisch thematisiert. Die

---

18 Die Aufdeckung einer Straftat über ein Foto, das solitäre Ballspiel sowie die Inszenierung des Milieus erinnern an Antonionis Film *BLOW-UP* (1966), der die Blickarchitektur des Kinos beispielhaft meta-textuell in Szene setzt.

Charakterisierung eines ›schweizerischen‹ Milieus etwa wird über die Selbstwahrnehmung der zentralen Figur nach außen getragen und damit über eine Beobachtung zweiter Ordnung perspektiviert. Vom Papier, das niemand auf den Boden wirft, über Koffer, die nicht auf dem Bahnsteig abgestellt werden dürfen, bis hin zu den halblauten rassistischen Äußerungen, die Nino immer wieder zu Ohren kommen – stets sind es (imaginierte) Wahrnehmungen der Anderen über das Eigene, die Ninos fragile Subjektivität konstituieren, denn »Individuen sind Selbstbeobachter. Sie individualisieren sich dadurch, daß sie ihr eigenes Beobachten beobachten« (Luhmann, 1995: 153).

Auf auditiver Ebene eröffnet der Film mit Streichmusik von Joseph Haydn, die im Hintergrund vom rhythmischen Ticken eines Uhrwerks begleitet und in verschiedenen Szenen mit ironischem Unterton wiederaufgegriffen wird, etwa als Nino Zeuge eines Mordes wird. Die Komik besteht darin, dass sich selbst das schlimmste Verbrechen der Schweizer Ordnung bereitwillig zu fügen hat. So kommt es, dass sich der Attentäter freiwillig der Polizei stellt. Umgekehrt wird er beim lokalen Polizeipräsidium mit den Worten »italiano, innocente« vorstellig und ist sich der negativen Attributionen seines italienischen Erscheinungsbildes durchaus bewusst. »Ci facciamo schifo tra di noi, figurati agli stranieri«, gibt er seinen patriotischen Arbeitskollegen zu bedenken. Nichtsdestotrotz agiert er sein nationales Zugehörigkeitsgefühl in Kleidung, Gestik und Sprache aus, auch um bei einem reichen Landsmann Anklang und schließlich eine Anstellung zu finden. Der gemeinschaftsbildenden Funktion des Stereotypischen schreibt der Film durch die Ambivalenz der Wiederholung entgegen: Zusammen mit zwei seiner Kameraden gibt Nino italienischen Minenarbeitern eine musikalische Einlage zum Besten. Das Publikum lacht, stimmt lautstark ein und zelebriert eine italo-italienische Gemeinschaft: »sta roba paesana, che bene vi fá«.

»Das Lachen soll solche separatistischen Tendenzen unterdrücken. Seine Aufgabe ist es, das Starre beweglich zu machen, den Einzelnen allen anderen wieder anzupassen, die Ecken abzuschleifen« (Bergson, 2011: 123).

Die Sequenz wird schließlich von Nino beendet: »Tutta la vita che ci fregano con la chitarra e il mandolino«. Auf den aufmunternden Zuruf eines Kameraden (»Canta che ti passa«) antwortet er mit einem Kopfschütteln: »Bisogna cambiare le cose, non cantarci sopra!« (siehe Abb. 4.42, 4.43).



Abb. 4.42 & 4.43: *Chitarra e mandolino als Vorstellung*

Quelle: PANE E CIOCCOLATA (Brusati, 1973)

Das Stereotypische steht als ästhetische Wirkungsformel des Komischen und kulturellen Imaginären im Spannungsfeld von Affirmation und Umschrift. Schließlich sind Schemata, Wiederholungs- und Sedimentierungsprozesse in der kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung gerade unter den Vorzeichen der (Post-)Moderne hinsichtlich ihrer potenziellen Negation erforscht worden. Denken wir etwa an die *Différance* von Derrida (1967), die *Iteration* von Butler (1993) oder die *Entautomatisierung* von Šklovskij (1916), die auch im Panorama der Film- und Medienwissenschaft Beachtung finden. Mit der Auseinandersetzung mit Identitätsparametern geht eine starke Rezeption postkolonialer Theoriegebäude einher, die im Hinblick auf die (De-)Konstruktion von Alterität weiterzudenken sind.

Homi K. Bhabha (1997) beschreibt *fixity* – die Fixierung als Zeichen kultureller, historischer oder rassistischer Differenz im Diskurs des Kolonialismus – als immanent paradoxe Darstellungsweise. Sie steht für Starrheit und eine unveränderliche »Unordnung, Entartung und dämonische Wiederholung« (ebd.: 293). Im Kontext der Filmkomödie tritt sie wiederum in Erscheinung als »mechanische Steifheit, die an der Oberfläche des sozialen Körpers« liegt (Bergson, 2011: 24). Der soziale Körper ist in Brusatis Komödie durchaus heterogen. Er spielt konventionelle Selbst- und Fremdbeschreibungen klug gegeneinander aus. »Steifheit, Automatismus, Zerstreutheit« in der Tradition der literarischen Figur des *inetto* sowie »Ungeselligkeit« greifen in der Figur des Nino ineinander. Es ist »dieses Gemisch«, notiert Bergson, »aus dem sich die Charakterkomik zusammen[setzt]« (2011: 105). Der zentrale Mechanismus dieser Mechanisierung des Lebendigen sei die Wiederholung: »Wo eine Wiederholung stattfindet, wo es eine vollständige Gleichheit gibt, da vermuten wir immer einen hinter dem Lebendigen tätigen Mechanismus« (ebd.: 32f.).

Ebenso sei das Stereotyp, beschreibt Bhabha, als schematisierte diskursive Form des Wissens und der Identifikation in seiner Grundstruktur janusköpfig: Es bewegt sich zwischen dem, was immer vorhanden und bereits bekannt ist, und dem, was ängstlich wiederholt werden muss. Es ist dieser Prozess der Ambivalenz, der für das Stereotyp von zentraler Bedeutung ist:

»Fixity, as the sign of cultural/historical/racial difference in the discourse of colonialism, is a paradoxical mode of representation: it connotes rigidity and an unchanging order as well as disorder, degeneracy and daemonic repetition. Likewise, the stereotype, which is its major discursive strategy, is a form of knowledge and identification that vacillates between what is always ›in place‹, already known, and something that must be anxiously repeated ... as if the essential duplicity of the Asiatic or the bestial sexual licence of the African that needs no proof, can never really, in discourse, be proved. It is this process of ambivalence, central to the stereotype that my essay explores as it constructs a theory of colonial discourse« (Bhabha, 1997: 293).

Gleichzeitig werden Subjektivierungsprozesse ermöglicht und plausibilisiert (cf. ebd.: 294).

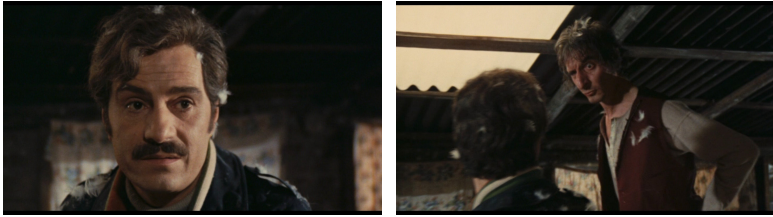
»Das heißt, die Herausforderung für die Analyse besteht darin, die durch die Stereotypisierung von Andersheit als ambivalentes Objekt des Begehrens und der Verachtung ermöglichten Identifizierungsprozesse zu verstehen« (Kosseck, 2012: 63).

Auch auf Narrationsebene lässt sich der Film als Vorstellung seiner selbst lesen, denn er dekliniert intertextuell gewachsene Wiederholungsfiguren der Repräsentationsgeschichte über den graduellen Niedergang des Emigranten. Auch die eidgenössische Idylle des Establishing Shot wirkt zunehmend bedrohlich und feindselig: Vom *cameriere* in einem Restaurant, zum Diener in der Villa eines Milliardärs (der sich schließlich das Leben nimmt), über den *migrante clandestino* in den Baracken der Minenarbeiter, bis zum illegal errichteten Geflügelschlachthaus inmitten der Schweizer Berge wandelt sich der Handlungsraum endgültig zum Locus terribilis.

Die Entfremdung der Hauptfigur von seinen italienischen Landsleuten erreicht im Schlachthaus ihren Zenit. Die Arbeitenden hausen nicht nur auf engstem Raum wie die Hühner in einem vormaligen *pollaio*, sie haben auch die animalische Gestik und das Gackern derselben übernommen. Die Szenerie gestaltet sich zunehmend grotesk, sodass von einer im Bachtin'schen

Sinne »Umwertung« oder »Erniedrigung« der etablierten Kultur über den deformierten menschlichen Körper gesprochen werden kann (cf. Tabanelli, 2021: 96) (siehe Abb. 4.44, 4.45).

Abb. 4.44 & 4.45: *Der pollaio und groteske Körpermotive*



Quelle: PANE E CIOCCOLATA (Brusati, 1973)

»Der individuelle Körper wird außerhalb seiner Beziehung zum kollektiven Volkskörper gezeigt« (Bachtin, 1987: 80). So fragt auch Nino, angesichts dieser (tierischen) Entfremdung: »Chi sono io? Voi siete italiani io italiano, ma basta per essere uguali?«

Unmittelbar darauf inszeniert Brusati eine kollektive Phantasmagorie, die filmsprachlich als Traumsequenz markiert wird: Gebückt, durch den Maschendrahtzaun des Hühnerstalls blickend, beobachtet die Gruppe der Emigrant:innen eine Schar junger, blonder Menschen, die auf Pferden reiten und schließlich in einem idyllischen Bergsee ein Bad nehmen. Die Streichmusik aus dem Off, die Langsamkeit der Einstellungen und die helle Farbgebung der Szene greifen das Anfangsmotiv des Locus amoenus ironisch auf (siehe Abb. 4.46). Zu sehen war da ein fotografisches Selbstporträt einer Familie vor einem Schloss mit Reitern im Hintergrund. Das »verbindende« Element italienischer Enklaven als Antwort auf Ninos Frage ist ein kulturelles Imaginäres, eine geteilte Phantasmagorie des Wohlstands und Glücks, die hier augenzwinkernd über biblische und literarische Konnotationen als anthropologische Ur-Sehnsucht ausgewiesen wird. Die Kamera fängt die staunend-strahlenden Gesichter langsam in Großaufnahme ein, begleitet von einem Crescendo der Musik, das gleichzeitig für das Crescendo eines komischen Traumes steht (siehe Abb. 4.47).

»Nicht selten kann man im Traum ein eigentümliches Crescendo erleben, etwas Seltsames, das sich immer mehr verstärkt. Ein erstes, der Vernunft abgetrozttes Zugeständnis zieht ein zweites nach sich, dieses ein drittes, folgeschwereres, und so weiter bis zur endgültigen Absurdität« (Bergson, 2011: 130).

Abb. 4.46 & 4.47: *Das eidgenössische Arkadien*



Quelle: PANE E CIOCCOLATA (Brusati, 1973)

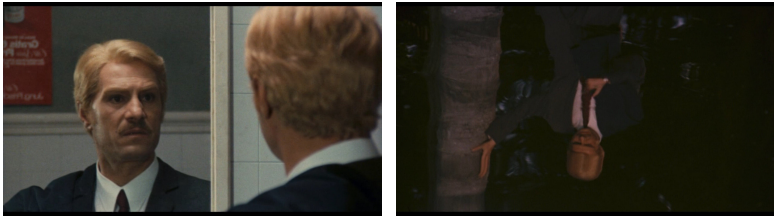
Die »komische Absurdität hat die gleiche Beschaffenheit wie der Traum«, denn »der in sich selbst versunkene Geist sucht in der Außenwelt nur noch einen Vorwand, um seine Phantasien zu materialisieren« (Bergson, 2011: 129). Der graduelle Niedergang des Protagonisten geht Hand in Hand mit dem gegenläufigen Heranwachsen und Festhalten am Schweizer Glücks- und Wohlstandsversprechen, das sich lediglich als illusorische Absurdität materialisiert. Die Blickordnung des Films wird in dieser Sequenz erstmals ins Gegenteil verkehrt: Als Projektion und Phantasmen sind die jungen Schweizer:innen nun die Objekte eines italienischen Blickes, bezeichnenderweise unerreichbar getrennt durch die Maschendrahte des Zauns. Die Blickordnung ist auch hier von einem asymmetrischen Gefälle geprägt: Die Gruppe der Emigrant:innen blickt von unten, aus der Froschperspektive, zu den jungen Menschen hinauf.

Laut Sigmund Freuds [cf. 1905; 1927] Ansichten zum Humor kommt dieser nicht ohne die triadische Struktur der Psyche aus. Das Über-Ich blickt auf das Ich herab und schmunzelt über die eigenen Unzulänglichkeiten und das persönliche Scheitern.

»Das Über-Ich tröstet das Ich (wie vergleichsweise Eltern für ihre Kinder sorgen), weist die leidvollen Ansprüche der Realität zurück und löst dadurch das Lustgefühl aus« (Bachmeier, 2005: 95).

Dieser Mechanismus der Selbstdistanzierung wird in der Komödie über die kindlich-naive Charakterkomik der Protagonisten vollzogen. Im Bild selbst greifen das Gefälle der Blickordnung und die Inszenierung einer Groteske ineinander: »Die Degradierung gräbt ein Körpergrab für eine neue Geburt« (Bachtin, 1987: 71). »In der Groteske wird jedes ›Es‹ entlarvt und in einen ›lächerlichen Popanz‹ verwandelt« (ebd.: 101). So leitet diese groteske Szenerie des *pollaio* zur finalen Metamorphose des Protagonisten über. Die Inszenierung des eidgenössischen Arkadiens endet mit einem pittoresken Bergpanorama. Eine Kontinuitätsmontage offenbart diese Landschaftsaufnahme schließlich als Wandbild, das über einer Toilette hängt und die Szenerie raumzeitlich in einen gänzlich neuen Kontext katapultiert. Die Kamera schwenkt langsam zur Seite und zeigt nun Nino, wie er in einen Badspiegel blickt: Seine Haare und Augenbrauen sind hellblond gefärbt – ein offenkundiger Versuch, die eidgenössische Erscheinung und Identität nachzuahmen (siehe Abb. 4.48).

Abb. 4.48 & 4.49: Mimikry und Spiegelbilder



Quelle: PANE E CIOCCOLATA (Brusati, 1973)

Die Kamera verfolgt den ›verwandelten‹ Emigranten auf Schritt und Tritt. Leichtfüßig tänzelt er durch die Straßen. Aus dem Off ertönt abermals die Titelmelodie des Films, diesmal aber intoniert das Streichorchester im Rhythmus eines Walzers. Nino ist fortan ›Teik dieser großbürgerlichen, schweizerischen Wohlstandssymphonie. Wiederholt begutachtet er sein verwandeltes Aussehen und Auftreten in Schaufenstern oder auf der spiegelnden Oberfläche eines Teiches (siehe Abb. 4.49).

»Wenn wir im Spiegel unsere Haltung, unsere Frisur oder den Sitz unserer Kleidung überprüfen [ist das die] ständige Re-Inszenierung des Spiegelstadiums in den reflektierenden Oberflächen der modernen, auf Konsum und

Selbstkonsum ausgerichteten Großstadt. Das Problem ist, dass der (imaginierte) Blick anderer auf uns [das Ideal-Ich bei Lacan] niemals vollständig zur Deckung gelangen kann mit unserem eigenen (lustbetonten) Blick auf andere« (Elsaesser & Hagener, 2007: 111).

Diese immanent prekäre Subjektkonstitution des Protagonisten wird im Finale des Films wieder eingefangen. Nino besucht eine Bar. Die Kamera ist nun auffällig nah an seinem Gesicht, um jede Regung aufmerksam zu verfolgen. Komisch ist die Szenerie, weil sein Mienenspiel eine mechanisierte Imitation eines »eidgenössischen Habitus« darstellt: »Komisch ist deshalb ein Gesicht [...], als es uns an eine einfache mechanische Handlung erinnert« (Bergson, 2011: 27). Auf Schwyzerdütsch bestellt er ein Bier. »Hell oder Dunkel?«, fragt der Kellner nach. »Eh!«, antwortet Nino. »Non sa nemmeno lui che cazzo vuole questo«, murmelt der ebenfalls italienischsprachige Kellner.

Im Fernsehen beginnt indes die Übertragung eines Fußballspiels zwischen Italien und der Schweiz. Die Gäste versammeln sich gespannt vor dem TV-Gerät. Auch Nino setzt sich, auf einen Platz in den hinteren Reihen. Zunächst stimmt er den Beleidigungen gegen das italienische Nationalteam zu. Bei jeder weiteren spannenden Szene bricht jedoch eine körperliche Regung, in Form exaltierter Mimik und Gestik, über ihn herein. Ninos körperliche Regungen sind offenbar ein unkontrollierbarer Entlastungsmechanismus, der sich schließlich vollends entlädt, als ein Tor für Italien fällt (siehe Abb. 4.50).

Abb. 4.50 & 4.51: Torjubel (l) und Einschlafmarkierung (r)



Quelle: PANE E CIOCCOLATA (Brusati, 1973)

Euphorisch lachend jubelt Nino und richtet sich an die Schweizer Fangemeinschaft: »Sono italiano e beh? Non vi va bene? I *Hunde* hanno segnato!« Er blickt in einen Spiegel und bricht angesichts seiner Verblondung neuerlich in

Gelächter aus, bevor er mit dem Kopf gegen den Spiegel schlägt und unsanft aus dem Lokal komplimentiert wird.

Das »Lachen ist eine Krisenantwort des Körpers, die dort notwendig wird, wo die kognitiven bzw. emotiven Vermögen in der Bemeisterung der Situation versagen« (Iser, [1976] 2005: 119).

Das Betroffensein äußert sich als Überforderung, die sich schließlich im kathartischen Lachen manifestiert. Laut Iser bestehe eine Analogie zwischen der Funktionsweise und der affektierenden Wirkung des Komischen bei den Rezipierenden: »Damit pflanzt sich die Kippstruktur des Komischen im Rezipienten fort« (Iser, 2005: 119).

Das Groteske schreibt sich in die ambivalente Körperlichkeit der Figur ein, »über eine Beziehung zur Zeit und zur Transformation« (Bachtin, 1987: 69). Ninos äußerliche Metamorphose steht geradezu exemplarisch für ein groteskes Körpermotiv, das über »zwei Körper in einem [...], einen, der gebiert und abstirbt, und einen, der empfangen, ausgetragen und geboren wird«, figuriert wird (ebd.: 76). »Sono un po' mezzo e mezzo«, bemerkt Nino selbst im Finale mit nunmehr blonden Strähnen, neuerlich am Bahnsteig stehend, um die Heimreise nach Italien anzutreten.

»Die Beziehung zur Zeit, zum Werden, ist ein konstitutives Merkmal grotesker Motive. Eine damit zwangsläufig verbundene Eigenschaft ist die Ambivalenz: das Motiv stellt auf die eine oder andere Weise beide Pole der Veränderung, das Alte und das Neue, das Sterbende und das Entstehende, den Beginn und das Ende der Metamorphose dar« (ebd.: 69).

Angekommen im Zugabteil lässt sich Nino nieder. Filmsprachlich wird eine Einschlafsituation angedeutet: Der Protagonist blickt zunächst mit weit aufgerissenen Augen ins Leere, schließt diese schließlich und die Kamera nähert sich in einem langsamen Zoom seinem Gesicht (siehe Abb. 4.51). Die Transitionssignale, die eine »deutliche Abgrenzung des Trauminhalt von der Schlafsituation« ermöglichen würden, fehlen allerdings (Brütsch, 2011: 137). Im Zugabteil sitzt ihm plötzlich eine Gruppe italienischer Musiker gegenüber. Inbrünstig geben sie folkloristische Schmachtfetzen in der Tradition der *canzone napoletana* zum Besten. Das löst bei Nino augenscheinlich großes Grauen aus. Über eine Schwarzblende wird der Blick auf den Zug von außen freigegeben, der in einen Tunnel fährt. Eine Halbtotale verharret einige Sekunden still. Dann



ist Nino plötzlich vor schwarzem Hintergrund zu sehen. Er steht mit seinen Koffern in der Hand auf den Gleisen. Die Rückenansicht des Establishing Shot wird hier wortwörtlich ins Gegenteil gewendet. Nun ist es ein schwarzer Hintergrund, der die menschlichen Konturen hervortreten lässt und darüber die finale Subjektwerdung erzählt (siehe Abb. 4.52).

Abb. 4.52: Letzte Einstellung



Quelle: PANE E CIOCCOLATA (Brusati, 1973)

Jenseits der Unmittelbarkeit filmischer Bilder wird symbolisch auf ein gewachsenes Erzähl- und Motivrepertoire zurückverwiesen. Die Sequenz funktioniert als kulturelle Chiffre der italienischen Emigrationserfahrung, die en bloc vor dem intertextuellen Hintergrund filmsprachlicher und historischer Beziehbarkeiten hervortritt. Geleitet wird die zeichenhafte Lektüre der Sequenz über die Statik der Einstellung und die Langsamkeit seiner Bewegungen, die eine Distanzierung des zuschauenden Blicks befördern. In den Worten von Schweinitz (2006) handelt es sich bei solchen Verfahren um »Masken des Imaginären [...], die in äußerst reduzierter Form auf eine lange Kette von Vorläufern und auf deren Handlungsprogramme verweisen« (229).

Doch handelt es sich hierbei nun um ein echtes oder falsches Erwachen? Das Finale ist bewusst so inszeniert, dass sowohl eine Rückkehr zur Wachhandlung als auch eine Fortsetzung des Traumes möglich scheint. Diese Konstellation ist laut Brütsch (2011) »besonders hinterhältig«, weil uns »die Erzählung genau denjenigen Inhalt vermittelt, den sie vorgibt auszulassen« (189). Über den »gleitenden Übergang zwischen Fiktion und Realität« (Koschorke,



2017: 397) wird der Schweiz als Ort italienischer Sehnsüchte und Träume damit filmsprachlich ein imaginärer Status zugewiesen. *PANE E CIOCCOLATA* zielt auf die Entautomatisierung imaginärer Modellwelten – der gemeinschaftlichen *italianità* und ihrer kollektiven Wunsch- und Sehnsuchtsbilder –, indem verschiedene Verfahren der Enunziation zum Einsatz kommen, die laut Bergson [cf. 1900], Freud [cf. 1905; 1927] und Iser [cf. 1976] enge Bezüge zu den Verfahren der Komik aufweisen.

Das Humorige leitet die Distanzierungsarbeiten des Films, vom Stereotypischen hin zu den Erstarrungen der Filmfiguren, und im Rezeptionsprozess auf sich selbst und ein neues gesellschaftliches Selbstverständnis. Was »in der Komik sich vor allem ausdrückt, [ist] das Gelächter der Vernunft angesichts der Verkehrtheiten der Welt«, wie Bachmeier formuliert (2005: 125). Sie ist die zentrale Strategie der Distanznahme zu einem imaginären Selbst, das auf filmtextueller Ebene über die schweizerischen und italienischen Klischees, auf formallästhetischer Ebene über die panoptische Blickarchitektur sowie nicht zuletzt über die Distanzierung zum grotesken Körpermotiv erzählt wird. Das Groteske und das Exzessive schreiben sich in der italienischen Komödie in die Handlung, die Aufführung und in die Gags ein, und zwar durch die Objekte ihres Verlachens (cf. Wood 2005: 44).<sup>19</sup>

Mit diesen Verfahren wird das »Dispositiv offengelegt« (Metz, 1997: 75) und das Publikum dazu eingeladen, als Über-Ich über die stereotypisierten Ich-Zuschreibungen zu schmunzeln, die innerfilmisch auf eine Bühne zweiter Ordnung gehoben werden. Der Film steht damit stellvertretend für das Bestreben einer politischen Komödie, das »Eigene« in seine humorvolle Überprüfung miteinzubeziehen, selbst wenn das Lachen »nicht immer restlos gerecht sein kann«, denn »es bricht ganz von allein und schlagartig los. Es hat keine Zeit für lange Zielübungen« (Bergson, 2011: 135).

---

19 Dies sei auch als Indiz dafür zu lesen, dass die moderne italienische Komödie noch tief mit den Theatertraditionen der *Commedia dell'arte* verwurzelt ist: »The grotesque and the excessive are located in plot, performance and gags in Italian Comedy, by their targets, or structured absences, indicating contemporary preoccupations. Although the Golden Age of Italian film comedy is considered to lie between 1962–1969, modern Italian comedies had their roots in theatrical traditions of the *commedia dell'arte* [...]« (Wood, 2005: 44).

#### 4.4 Starkult und Konsumismus

»Sofia Loren. »No, non mi piace questo  
Sofia con la effe. All'estereo  
penseranno a una conchiglia. Lo  
cambiamo in Sophia. D'Accordo?«  
Fofi, Goffredo & Faldini, Franca (2011):  
*L'avventurosa storia del cinema italiano*, 40

Der Erfolg der italienischen Produktionen geht mit einem veritablen Starkult einher. In seinen Schriften *Le cinéma ou l'homme imaginaire* [1956] und *Les Stars* [1957] untersucht Edgar Morin das Starsystem im US-amerikanischen Kino in seiner Entwicklung, von den Anfängen mit Charlie Chaplin, Greta Garbo und Rudolph Valentino bis hin zu den Ikonen der Traumfabrik wie Humphrey Bogart, Marilyn Monroe oder James Dean. Letztendlich seien diese neuen Stars nichts weniger als Vermittler:innen zwischen dem Realen und dem Imaginären: »Das Starsystem bringt diese Idealisierungen und Idolisierungen zur üppigsten Entfaltung« (Morin, 1958: 190). Es gilt also, nicht nur die Imaginationsarbeiten auf der Leinwand zu untersuchen, sondern auch die bejubelten Gesichter, die oftmals metonymisch dafür stehen, in Augenschein zu nehmen.

Gerade der entlastend kathartische und gleichsam seriell-unterhaltende Charakter führt wohl dazu, dass die italienische Komödie in den ausgehenden 1950er Jahren einen rasanten Aufschwung erlebt (cf. Critchley, 2002: 95ff.).

»Im populären Kino mit seiner Tendenz zu (im weiteren wie im engen Sinne) seriellen Formen, die bei breiten Massen konventionalisiert sind, und mit seiner Tendenz zu psychischer Entlastung, tritt der genuin automatisierte Mechanismus des Stereotyps besonders auffällig hervor« (Schweinitz, 2006: 105).

In der Spielzeit 1961/62 übertrifft der Marktanteil italienischer Filme und Koproduktionen zum ersten Mal den von US-amerikanischen Filmen auf dem Erstaufführungsmarkt (cf. Comand, 2010: 30). Das gemischte öffentlich-private System funktioniert auch dank des ökonomischen Geschicks italienischer Produzent:innen. Emblematisch dafür ist die Erfolgsstory von Carlo Ponti, der für zahlreiche Streifen die Schirmherrschaft übernommen hatte, auch für den US-amerikanischen Markt. Auch das Publikum in den Kinosälen ist im Wandel. Die Zuschauer:innen sind tendenziell urbanisiert, wohlhabend, männlich und jung. Das Kino wird zur Hauptunterhaltung der Nachkriegsgeneration.

Flankiert wird diese neue Art des Konsumbedürfnisses im kommenden Jahrzehnt durch das Fernsehen. Der Kinobesuch ist weniger resignierter Zeitvertreib als vielmehr symbolische Auseinandersetzung mit Generationen-, Sozial-, und Identitätsfragen (cf. Comand, 2010: 31). Die neue Begeisterung und zunehmende Warenförmigkeit des Kinos greift nämlich auch im italienischen Kontext über auf die Schauspieler:innen selbst. Insbesondere Alberto Sordi gilt als größter Star der Commedia und wird geradezu als Personifikation des Genres schlechthin rezipiert:

»Gli altri hanno fatto la commedia all'italiana; lui è stato la commedia all'italiana. La sua storia è la storia stessa del genere, un documento fondamentale per capire la storia e la società italiana del ventesimo secolo. Senza Cassman la commedia all'italiana sarebbe stata più smorta, senza Manfredi più distaccata, senza Tognazzi meno maliziosa. Ma senza di lui probabilmente non sarebbe esistita« (Giacovelli, 2015: 263f.).

Für die Filmwissenschaftlerin M.P. Wood (2005) ist sein außergewöhnlicher Erfolg nicht überraschend. Er verdanke sich der Verhandlung von Klassenantagonismen.

»Given the major social changes which took place in Italy after second world war, the popularity of the comic, Alberto Sordi, is not surprising« (50).

Tatsächlich personifiziert Sordi in seiner Rollenbiografie den mittelständischen, proletarischen Bürger, der sich über seine *arte d'arrangiarsi* und das *fare bella figura* in eine sich umfassend beschleunigende Konsumgesellschaft einzugliedern versucht. Er wird so zur Projektionsfigur eines kathartischen Scheiterns. »Die permanente Quelle des Imaginären«, notiert Edgar Morin (1958), ist die Identifikation mit den Spielfiguren. Zwar sind die »imaginären Projektionen-Identifikationen anscheinend nur Epiphänomene oder Delirieren«, und doch tragen sie alle »unmöglichen Träume, alle Selbstbelügungen, alle Illusionen, an denen der Mensch Gefallen findet« in sich (231). Sei es der zunehmende Wohlstand, neue Bildungsmöglichkeiten, der Einfluss der amerikanischen Kultur, die Bewegung zwischen Zentrum und Peripherie oder zwischen In- und Ausland. Das ostentative und gleichsam sympathische Unvermögen seiner Figuren offenbart nun gerade die Grenzen der »unmöglichen Träume« des italienischen Wandels. Er hinterfragt die Träume, die wiederum zahlreiche andere Komödien geradezu jubilierend inszenieren.

Während Marcello Mastroianni häufig in Rollen besetzt wird, in denen die Figur etwa vom Proletariat in die Mittelschicht aufsteigt und somit Ausdruck eines zunehmenden Wohlstands sind, gelingt den Figuren Alberto Sordis der Aufstieg in das Großbürgertum oder die Aristokratie nur durch Glück oder kriminelle Machenschaften. Der gesellschaftliche Ausschluss und das Scheitern an Machtverhältnissen werden über eine Variation theatraler Darstellungen erreicht:

»Seine manische Darbietung, die Beherrschung des Bildes, die Ansprache an die Kamera und die leicht übertriebenen Variationen konventioneller Kostüme zeigen, dass er sich von seinem Publikum unterscheidet, [...] das gleichzeitig über ihn und mit ihm lacht, [und so] Selbsterkenntnis hervorruft« (Vigano, 1995: 58, zit. n. Wood, 2005: 50).<sup>20</sup>

Alberto Sordi ist damit eine zentrale Identifikationsfigur eines kollektiven italienischen Imaginären. Sein großer Erfolg nährt sich aus der selbstreflexiven Inszenierung einer stereotypisierten nationalen Klassenzugehörigkeit. Damit stellt er eine Gegenfigur zur Kommerzialisierung des Kinos und zur Amerikanisierung der Gesellschaft dar, was sich auch in der vergleichsweise geringen Exportfähigkeit seiner Filme und Person(a) widerspiegelt. Pasolini (1960) beschreibt Sordi als den italienischen Star, über den »die Ausländer nicht lachen«. <sup>21</sup> Wie er mit großer Bewunderung in einem Kommentar zu *I MAGLIARI* schreibt, sei Sordi schlichtweg »unübersetzbar«: »Ma all'estero non fa ridere. Bisognerà pur chiederli il perchè [...] parebbe intraducibile« (ebd.: 88). Es sei seine »deviazione dell'infantilismo«, die ein »beschämtes« Lachen bei einer italo-italienischen Gemeinschaft evoziere. In anderen Worten hebt seine ausstellende naive Schauspielattitüde das italo-italienische Ich auf ein Podest, auf das ein beobachtendes Über-Ich herabschaut und dabei verlegen schmunzelt: »È un riso di cui un po'ci si vergogna [...] è una deviazione dell'infantilismo« (ebd.).

20 Originalzitat: »The root of Sordis comedy lies in the grotesque nature of his performance in situations common to large numbers of Italians. His manic delivery, domination of the frame, address to camera, slightly excessive variations on conventional costume, indicate him as different from his audience, while the difficulties he encounters in making a living engender self-recognition in the audience who laugh at him and with him at the same time« (Vigano, 1995: 58, zit. n. Wood, 2005: 50).

21 *La comicità di Sordi – gli stranieri non ridono* (Pasolini, 1960).

Im Gegensatz zu Sordis nationalem Ansehen feiern insbesondere weibliche Filmstars internationale Erfolge. Sie stehen damit metonymisch für soziale und transnationale Mobilität. Sophia Loren etwa tritt als schöne und bauernschlaue Pizzaverkäuferin in *De Sicas L'ORO DI NAPOLI* (1954) ins öffentliche Bewusstsein und reüssiert fortan in Hollywood an der Seite von Clark Gable in *IT STARTED IN NAPLES* (1960) oder Cary Grant in *THE HOUSEBOOT* (1958). Auch Gina Lollobrigidas Karriere nimmt nach dem phänomenalen Erfolg von *PANE, AMORE E FANTASIA* (Comencini, 1954) an Fahrt auf. Mit der Romanverfilmung von *DER GLÖCKNER VON NOTRE DAME* (Delannoy, 1956) wird sie gemeinsam mit Anthony Quinn zum internationalen Filmstar.

Die weiblichen Charaktere der populären italienischen Genrefilme stehen für Transformation und Aufstieg sowie für den Ausbruch aus konventionellen Rollenmustern. In den Erzählungen wird Rebellion, Reichtum und soziale Mobilität über weibliche Figuren verhandelt. Der Wunsch nach sexueller und sozialer Freiheit wird in die Körper der weiblichen Protagonistinnen eingeschrieben (cf. Wood, 2005: 169). Die neuen Inszenierungen des Weiblichen stehen im immanenten Spannungsfeld von Ausbruch und Rebellion einerseits und der (amerikanisch konnotierten) Kommerzialisierung der Rollenbilder und Person(a) andererseits. Beides findet im Starwesen zueinander.

Der Star besteht aus zwei Körpern: der Rollenbiografie und dem »erstellenden Leib« (Bronfen, 2002: 47) der Schauspieler:in. Letzteres verweist auf die Tatsache, dass Schauspieler:innen jenseits des Films ein privates Leben haben, das wiederum multimedial inszeniert wird. Ein Star setzt sich also aus einem inner- und außerfilmischen Image zusammen, die sich im Idealfall berühren (cf. Bronfen, 2002: 47). Gerade die Medialisierung des Privaten schreibt den Filmrollen eine Gleichzeitigkeit des »Virtuellen und Aktuellen« (cf. Deleuze, 1991: 95) ein und reflektiert diese auch.

»Stardom is a conglomeration of economic and social factors sensitive to the box office and to philosophic and aesthetic considerations involving conceptions of how ›reality‹ is understood, and acted upon, and experienced in relation to media« (Landy, 2008: 116).

Obwohl das Starwesen also im Verdacht steht, auf Individualität angewiesen zu sein, basiert es in Facetten auf Stereotypen. Der Star wird zur Projektionsfläche eines Vorstellungsbildes, das sich aus dem intertextuellen Feld der Darstellung (der Rollenbiografie) und der »wiederkehrenden Elemente des Starbildes in der multimedialen Publicity« zusammenfügt (cf. Schweinitz, 2006:

53ff.). Damit kann das Starwesen als transkulturelles ›Produkt‹ angesehen werden, das zwischen Italien und Amerika vermittelt.

Das Starwesen als vierte Achse der *riscrittura* soll am Beispiel Sophia Loren genauer nachgezeichnet werden, da der Starkult um ihre Person(a) in besonderer Weise zwischen italienischen und amerikanischen Filmtraditionen vermittelte. Daher können mit seiner Untersuchung die transnationalen und kulturellen Verflechtungen des Genres freigelegt werden. Auch lädt sie dazu ein, die Perspektive auf Genderrollen scharf zu stellen. Das vorwiegend männlich-konnotierte Starensemble spielt hadernde und zaudernde Figuren, die an der Erfüllung ihrer bürgerlichen Träume scheitern, für die Loren und andere *popolane* wie Anna Magnani oder Gina Lollobrigida metonymisch stehen (cf. Culhane, 2017: 254–262). Sophia Loren wird zum Symbol einer weiblichen *italianità* oder vielmehr zum amerikanischen Traum, verkörpert von einer italienischen Frau (cf. Gundle, 1996: 316; Pesce, 2021: 109). Zunehmend wird sie selbst zum Medienprodukt, und ihr Image »schematisch reduziert und den Wünschen und Phantasien des Publikums angepasst konstruiert« (Schweinitz, 2006: 53). Zu denken ist beispielsweise an ihre multimediale Vermarktung zunächst in den *fotoromanzi*, in der Werbebranche (bis heute) und natürlich in ihren Filmen.

Bei ihrem transatlantischen Siegeszug profitiert sie maßgeblich von einer Produktionspolitik Hollywoods, die sich nach dem Rückgang der US-amerikanischen Zuschauerzahlen auf den europäischen Markt konzentriert und europäische Stars, Narrative und/oder Settings in die eigenen Filme aufnimmt. In *LA DOLCE VITA* (Fellini, 1960) wird sehr offenkundig der auf Hollywood bezogene Starkult als Teil der neuen Amerikanisierung und Modernisierung Italiens inszeniert. Aufgerufen wird das ›Hollywood am Tiber‹, ein Slogan, der für den Kinoniedergang in den USA und der Blütezeit in Italien steht. Der Topos des dekadenten Roms als Inbegriff des internationalen Glamours wird reaktualisiert (cf. Carolan, 2014: 12). Umgekehrt sind zahlreiche Filme der *Commedia all'Italiana* für den US-amerikanischen Markt konzipiert, auf dem sich eine oftmals theatral inszenierte *italianità* weiterhin äußerst erfolgreich verkaufen lässt. Von diesen reziproken Rezeptionskontexten ausgehend prädestiniert sich das italo-italienisch konnotierte Genre der Komödie für eine Lektüre im Sinne des *transatlantic gaze* (cf. Carolan, 2014) am Beispiel des internationalen Starkults um Sophia Loren.

## Sophia Loren und der *transatlantic gaze*

Tatsächlich liest sich Lorens Biografie wie der Inbegriff des amerikanischen Traums: Sie entwickelt sich von der Gewinnerin einer lokalen Misswahl und Darstellerin in Fotoromanen zur Schauspielerin auf der großen Bühne Hollywoods. Sie spielt an der Seite von Clark Gable, Cary Grant und Anthony Quinn und gewinnt den Oscar als beste Hauptdarstellerin in De Sicas Melodram *LA CIOCIARA* (1961). Damit arriviert sie zum internationalen Schauspielstar und bleibt dennoch ›italienisch‹, durch die Identifikation mit einem italienisch-regionalen Milieu, das mit ihrer körperlichen Erscheinung, ihrer Gestik, ihrer Sprache und nicht zuletzt einer theatralen *napolitana* verbunden bleibt. Gerade zu Beginn ihrer Karriere wird die Annahme, dass sie immer auch die ›echte‹ Sophia spielt, in einigen ihrer Filme nochmals bestärkt durch die Namensgleichheit mit der Filmfigur. Zahlreiche ihrer Rollen geben sich metafiktional zu ihrer Aufstiegsgeschichte und thematisieren Episoden ihrer rokambolesken Vita: Heirat und Scheidung (*MATRIMONIO ALL'ITALIANA*, De Sica, 1964; *LA MORTADELLA*, Monicelli, 1971), Starkult (*LA FORTUNA DI ESSERE DONNA*, Blasetti, 1956; *IERI, OGGI E DOMANI*, De Sica, 1963), alternde, ruppige wie fürsorgliche Mutter (*LA VITA DAVANTI A SÉ*, Ponti, 2020).

In den USA schlägt Sophia Loren in den Worten ihres Schauspielerkollegen Alberto Sordi »ein wie eine Bombe« (Fofi & Faldini, 2011: 40).<sup>22</sup> Neben ihrem umfassenden Oeuvre ist es nicht zuletzt der Kuratierung ihrer Person(a) geschuldet, dass sie wie kaum eine andere Schauspielerin US-amerikanische und italienische Filmtradition verkörpert – angefangen von der Namensfindung bis hin zur Liaison mit dem italienischen Produzenten Carlo Ponti (von dem sie selbst überzeugt war, er würde sie, ebenso wie »Lollobrigida, la Val-li, la Rossi Drago, la Bosè« lancieren) (cf. Fofi & Faldini, 2011: 39f.).<sup>23</sup> Während

22 »Insomma quella di Sofia, senza che Ponti lo prevedesse, fu a un dato momento un'esplosione naturale dovuta al suo fisico. Lei valeva tre donne, venne la moda delle maggiorate, del gigantismo, non so, ma insomma quando la portò in America scoppiò come una bomba. Tanto è vero che la fortuna di Ponti è dovuta solo a Sofia. Sofia è quella che gli ha dato i mezzi per diventare un grande produttore, perché lui nella società con De Laurentis fu eliminato, ci rimase solo Dino e allora Ponti era proprio finito« (Fofi & Faldini, 2011: 40).

23 »In realtà, io mi chiamo Scicolone. »Peggio ancora, sembra un nome da circo. No, devo trovarle subito un nome nuovo. Non troppo italiano, breve, facile da ricordare«. Quel produttore aveva appena fatto un film con l'attrice svedese Marta Toren, e un gran manifesto dell'attrice col nome scritto sopra era appeso alla parete. Il colto del produttore

auf dem Tableau der Erstveröffentlichungen der Marktanteil italienischer Filme und Koproduktionen zum ersten Mal den von US-amerikanischen Filmen übertrifft (cf. Comand, 2010: 30), erweist sich die *Commedia all'Italiana* im krisengebeutelten Old Hollywood als Exportschlager. Grund dafür sind die oft unkonventionelle Erzählstruktur und der Hang zur Inszenierung weiblicher Sensualität und Erotik.

Die 1960er Jahre gelten als die ›goldene Phase‹ italienischer (Ko-)Filmproduktion und bilden ein zentrales Movens in Sophia Lorens Karriere, das zur Festigung der transatlantischen Wechselbeziehungen führt. Schon früh bemächtigt sie sich moderner Hollywood-Praktiken. So wird Enrico Lucherini von Carlo Ponti als Presseagent engagiert, um ihr Image, das wegen ihrer Liebesaffäre mit dem noch verheirateten Produzenten als *rovinafamiglia* ›beschmutzt‹ war, zu reinigen. Der ehemalige römische Paparazzo der Zeit des Hollywoods am Tiber, Tazio Secchiaroli, wird als privater Fotograf engagiert. Er produziert gezielt intime Schnappschüsse von Sophia Loren, um sie in die US-amerikanische Öffentlichkeit zu exportieren. So avanciert Loren zu nichts weniger als »the symbol of italianness for foreigner« (Gundle, 1996: 316) bzw. »il sogno americano incarnato in un corpo di donna italiana« (Pesce, 2021: 109).

Sophia Loren steht an der Schwelle einer sich ausdifferenzierenden Starindustrie und eines sich wandelnden Starimages. Sie verkörpert in einer sich immer schneller wandelnden Zeit vor allem das ewige, unerschütterliche Neapel, das schon in den zahlreichen Reisebeschreibungen der Grand Tour zum Topos für Müßiggang, ein leichtes Leben, Sinnlichkeit der Frauen und sexuelle Freizügigkeit geronnen ist (cf. Richter, 2012: 86). Loren ist eine gegenderte Variante dieser *napolitana*. Zum Kult der Mütterlichkeit und funktionalisierten Sexualität gesellt sich nun die Erotik und selbstbestimmte Lust (cf. Landy, 2008: 120). Wie vorher Silvana Mangano oder Gina Lollobrigida wird auch Sophia Loren gemäß eines *male gaze* zunächst über ihren Körper wahrgenommen und entsprechend inszeniert (cf. Mulvey, 1975: 6–18). »The notion of the body of

---

si illuminò: »Ecco! Toren!«. E cominciò a prendere una ad una le lettere dell'alfabeto – Boren, Coren, Doren – fino a Loren, che trovò geniale. Sofia Loren. »No, non mi piace questo Sofia con la effe. All'estereo penseranno a una conchiglia. Lo cambiamo in Sophia. D'Accordo?« (Fofi & Faldini, 2011: 40). Zu Carlo Ponti: »mi disse che aveva lanciato tante dive, come la Lollobrigida, la Valli, la Rossi Drago, la Bosè. Diceva queste cose come per dire che si sentiva capace di lanciare anche me. Pensavo che erano i soliti discorsi che fanno i produttori. Comunque alla fine mi invitò ad andare il giorno dopo nel suo ufficio. Ci andai [...]« (Fofi & Faldini, 2011: 39).



stardom as exemplifying national vitality, common sense and survival« (Landy, 2008: 127).

Ihre Weiblichkeit wird zugleich sowohl gegen die emanzipierte Frau als auch gegen die Glamourgirls Hollywoods in Stellung gebracht. Dadurch wird ein italienischer Starkult forciert, der im Vergleich zu anderen Staaten eine überdurchschnittlich enge Beziehung zum Nationalen aufweist und daher als mediales Exportprodukt auch außerhalb der fiktiven Rollen inszeniert und behauptet wird (cf. Gundle 2008: 262). Den Rahmen dieser sexuellen Selbstbestimmung gibt das Konzept der Familie vor, die nicht nur als neapolitanisch, sondern generell als italo-italienisches Epitom mythologisiert wird. Familie weckt vor allem für Menschen in der italienischen Diaspora Faszination, Bewunderung und Nostalgie. Die Forschung beschreibt diesen familiären Nukleus als den Ausdruck einer typisch italienischen Entfremdung gegenüber Institutionen (cf. Comand, 2010: 42). Die einzige soziale Zelle, die in der Lage ist, ihre transatlantische integrative Wirkung zu behaupten, ist die Familie und Sophia Loren entspricht dem wohlwollenden Bild der weiblichen Fürsorge.

Gilles Deleuze folgend dominiert im Aktionsbild Hollywoods ihre Inszenierung im Dienst der Skopophilie als erotisches Spektakel (cf. 1989: 193ff.). Auch im italienischen Kino der 1960er Jahre wird Loren hauptsächlich in ihrer Erotik ins Bild gerückt, allerdings verändert sich dort die Konstellation: Eben noch an der Seite Hollywoods makelloser Schwiegersöhne Clark Gable und Gary Grant sieht sich Loren in der italienischen Commedia nun von Antihelden umgeben, die am Versuch, ihren US-amerikanischen Vorbildern nachzueifern, scheitern und stattdessen Durchschnittlichkeit mythologisieren und die Laster und Tugenden des italienischen Booms figurieren. Fortan sind die männlichen *inetti* die »bearer of the look« (cf. Mulvey, 1975: 6–18).

Dabei reproduziert das populäre Komödiengenre oftmals augenzwinkernd das Bild eines südlichen und vorindustriellen Italiens, das Sophia Loren als mythisch-meridionale Mutterfigur und Versprechen sexueller Erfüllung zugleich inkarniert, sich jedoch der Erfüllung des Begehrens männlicher Counterparts konsequent entzieht. Für ein US-amerikanisches Publikum sind diese Filme Inbegriff einer medial konzipierten Italiensehnsucht, während umgekehrt US-amerikanische Einflüsse und Vorbilder ironisiert werden. Hinter den scheinbar beruhigenden, weil meist stereotypen Erzählungen und Charaktermasken entfaltet sich der subkutane Diskurs in der Tradition des Neorealismus, der die Brüche und Verwerfungen einer sich wandelnden italienischen (Konsum-)Gesellschaft an die Oberfläche bringt und dabei das fiktionale Amerika als (ironisches) Heilsversprechen im Blick behält.

Die neue männliche Abhängigkeit beispielsweise – typisch für den *mam-mone* und prototypisch verkörpert durch den *infantilismo* Sordis oder den von Mastroianni gespielten *inetto* – ist paradigmatisch für die Verhandlung eines neuen Habitus der Geschlechter unter den Vorzeichen US-amerikanischen Einflusses und Modernität (cf. Wood, 2005: 164). Jaqueline Reich (2004) hat in ihren Studien vorwiegend Marcello Mastroianni in seinen Interpretationen des zaudernden *inetto* untersucht. Er sei der nunmehr impotente »Latin Lover«, der das Gegenstück zur »Unruly Woman« einnimmt, die verschiedene Dimensionen des Geschlechterkonflikts und weiblicher Macht veranschaulicht und dabei, im Gegensatz zu den Hollywood-Stars der 1950er Jahre, keinem rein fetischistischen Blickregime ausgesetzt ist.

Unter der Regie der Gründungsväter des italienischen Komödiengenres, Vittorio De Sica und Mario Monicelli, wird dieser *transatlantic gaze* der Sophia Loren nun ironisch aufgegriffen und metareflexiv auf ein Podest gehoben. Dabei verwischen neben dem gegenderten Image auch weitere für das Aktionsbild wichtige Unterscheidungen, etwa die zwischen Privatem und Schauspiel, Raum und Zeit, Realem und Imaginärem (cf. Fahle, 2002: 100ff.). Über die reflexive Veranschaulichung dieser Rahmungen und Attribuierungen des Starkörpers werden sie in die Zeit eingelassen (cf. Deleuze, 1991: 58). Als Zeitbild steht Sophia Loren für die simultane Durchdringung eines transatlantischen Imaginären, dem in den Filmen *IERI, OGGI E DOMANI* und *LA MORTADELLA* eine eigene Dimension in der filmischen Darstellung verliehen wird.

### Demystifizierung der Traumfabrik

Der dreiteilige Episodenfilm *IERI, OGGI E DOMANI* (1963) von Vittorio De Sica, mit Sophia Loren und Marcello Mastroianni in den Hauptrollen, spielt in den Städten Neapel, Mailand und Rom. In den einzelnen Vignetten steht weniger die Bewegung im Raum als vielmehr die Wahrnehmung desselben im Vordergrund, sodass »die Personen und Dinge einen Platz in der Zeit einnehmen, der mit demjenigen inkommensurabel ist, den sie im Raum einnehmen« (Deleuze, 1991: 58). Auf diese Weise bringt der italienische Neorealismus Zeitbilder hervor und überführt sie ins moderne Kino. Sie greifen auf den Starkörper ebenso wie auf die Inszenierung des italienischen Milieus über. Sie sind, so ließe sich formulieren, Ausdruck einer direkten Erkundung der Zeit(-losigkeit) des Starkults und legen die transatlantischen Verwebungen eines kulturellen und sozialpolitischen Milieus der 1960er Jahre frei. Die filmischen Räume werden als Bühnen für Sophia Loren inszeniert, auf denen *italianità* und Mütterlichkeit

ebenso wie Italien als Schaubild performativ gerahmt und dennoch weitergeschrieben werden.

Für die erste, in Neapel spielende Episode hat bezeichnenderweise Eduardo De Filippo das Drehbuch geschrieben. Er hatte Sophia Lorens Karriere als ›Neapolitanerin‹, als *pizzaiola* par excellence, in *L'ORO DI NAPOLI* lanciert. Die Fähigkeit der Neapolitaner:innen sei es, sich lebensfroh immer wieder zu regenerieren, indem sie die Kunst des *arrangiarsi* beherrschen und eine Solidarität der unteren Klassen pflegen. Das, so beschwören es die komödiantischen Filme, ist das Gold Neapels. Im Film droht Adelina [Sophia Loren] der Gang ins Gefängnis, weil sie Zigaretten geschmuggelt hat. Das kann sie aber aufgrund mehrerer Schwangerschaften vermeiden. Nachdem sie das siebte Kind zur Welt gebracht hat, ist ihr Mann [Marcello Mastroianni] physisch und psychisch erschöpft. Die Schonfrist ist nun vorbei und Adelina muss ins Gefängnis. Nachbar:innen starten erfolgreich eine Spendenaktion, mit deren Hilfe sie einen Anwalt bezahlen kann, der schließlich ihre Begnadigung erwirkt. Aus dem Gefängnis entlassen, fährt Adelina schließlich nach Hause und wird von einem jubelnden ›Publikum‹ begrüßt (siehe Abb. 4.53).

Schon die Zusammenfassung lässt neapolitanische Mythen offenkundig werden: Gezeigt wird die Ehrenhaftigkeit des Schmuglerhandwerks (aus historischer Perspektive ist dies gleichzeitig der Beginn der Camorra), die Solidarität unter den Neapolitaner:innen und der Zusammenhalt in der Familie. Zu diesen Mythen gehört auch die Sinnlichkeit und Mütterlichkeit neapolitanischer Frauen, hier verkörpert durch die Selbstbestimmtheit von Adelina. In zahlreichen Szenen wird Theatralität inszeniert, etwa über die kulissenhafte Reduzierung filmischer Räume oder die Blickarchitektur des Films. So wird Loren häufig von unten, etwa auf Balkonen stehend, eingefangen.

Abb. 4.53 & 4.54: *Jubelnde Begrüßung in Neapel (l) und Loren am Steuer (r)*



Quelle: IERI, OGGI E DOMANI (De Sica, 1963)

Die Verzeitlichung Sophia Lorens geschieht Hand in Hand mit dem Starkult um ihre Person. Neapel dient als Bühne und Kulisse und wird damit selbst zum Sinnbild des *ieri*, eines folkloristischen, zum Klischee erstarrten Bilds einer Stadt, die als Postkartenansicht an ein US-amerikanisches Publikum adressiert ist.

Für die anderen beiden Episoden, *oggi* und *domani*, liefert Cesare Zavattini das Drehbuch, der mit De Sica bereits für die neorealistischen Meisterwerke *SCIUSCIÀ* (1946), *LADRI DI BICICLETTE* (1948) und *MIRACOLO A MILANO* (1951) zusammengearbeitet hatte. Die zweite, in Mailand angesiedelte Episode zeigt eine scheinbar ziellose Autofahrt von Anna [Sophia Loren], der Frau eines Mailänder Immobilienmagnaten, und Renzo [Marcello Mastroianni], ihrem intellektuellen Liebhaber. Das Automobil ist im Genre der *Commedia all'Italiana* »il vettore fisico e metaforico di istanze moderniste« (Comand, 2010: 16), das Epitom sozialer und räumlicher Beschleunigung. Es fungiert im Sinne von Paul Virilio als Projektor (cf. 1978: 19) und damit als Sehmaschine, die das Eintauchen in die zeitliche Dimension der filmischen Bilder erlaubt (cf. Felten, 2011: 123). Das eigentliche Spektakel liegt abseits der Bewegung hinter der Windschutzscheibe. Sie fügt sich lediglich als Filter der medialen Zurichtung ins Bild ein und gibt nur fragmentarische Blicke auf das in Smog gehüllte Mailand als Zentrum der neuen Konjunktur frei.

Großteils zeigen Halbtotale aus der Frontperspektive die beiden Figuren nebeneinandersitzend, während eine unscharfe Landschaft im Hintergrund vorbeizieht. Die Kamera richtet die Aufmerksamkeit beharrlich auf die Erscheinung Annas. Loren wird nicht mehr als *popolana*, sondern als Ikone des Konsums der 1960er Jahre inszeniert, mit einem Faible für internationale Mode und schnelle Autos (siehe Abb. 4.54). Sie reflektiert die Kommodifizierung der Starkörper im populären Kino und deren zweifelhafte Rollen als Aushängeschilder der Modernität und des neuen Wohlstands. Die Fahrt im Rolls-Royce endet, als Renzo das Steuer übernimmt und den Sportwagen in einer Leitplanke versenkt. In diesen Figurationen sozialer Mobilität steht Loren als ewige Wunschfigur sinnbildlich für eine neue Prosperität, jenseits US-amerikanischer Konsumvorbilder. Das Wahrnehmen der Figuren wird im Starkult der *Commedia all'Italiana* in Kontinuität zum Neorealismus als Zeitbild gesetzt: Der neue Schauspielertypus, der »wie Medien eher zu sehen und sichtbar zu machen wissen als zu agieren« (Deleuze, 1991: 34), thematisiert den Blick, der am wortwörtlichen (internationalen) Konsum dieser Bilder beteiligt ist.

In der dritten Episode kommt dieser neue Bildtypus am deutlichsten zum Ausdruck. Diesmal in Anspielung auf Loren als internationale Inkarnation männlichen Begehrens. Sophia Loren spielt Mara, eine römische Prostituierte, die ihre ausgewählten Kunden in einem kleinen Apartment über den Dächern der römischen *Piazza Navona* empfängt. Als »Buße« dafür, dass sie einen jungen Priester an die Grenze seines Zölibates gebracht hat, schwört sie, für eine Woche ihre Arbeit ruhen zu lassen. Darunter leidet besonders Rusconi [Marcello Mastroianni], ein Kunde, der regelmäßig vorbeikommt und dementsprechend frustriert ist. Der Film endet mit einem Striptease, der wohl zu den ikonischsten Momenten in Lorens Filmkarriere gehört. In ihm theatraalisiert sich das wandelnde Starimage: Loren bietet ihren filmischen Körper zum visuellen Konsum an. Der *male gaze* wird verdoppelt durch den auf dem Bett kauernenden Rusconi. Er nimmt die Betrachterposition des Publikums ein, das genau wie er am promiskuitiven Spektakel teilnimmt (siehe Abb. 4.55, 4.56).

Die Blickarchitektur entspricht der »constitution of the ego through the identification with the image seen« (Mulveys, 1975: 8ff.). Zwar tritt die (männliche) Subjektconstitution über die Identifikation mit dem begehrenden *inetto* als Form der reflexiven Veranschaulichung in den Fokus, jedoch ohne dabei die klassische Diskurslogik des »man as bearer of the look« (ebd.: 10ff.) zu transzendieren. In Gestalt der Loren haben sich Libido und männliches Ego vielmehr zu einer komplementären Fantasiewelt vereint.

Abb. 4.55 & 4.56: Striptease der dritten Episode



Quelle: IERI, OGGI E DOMANI (De Sica, 1963)

Ob beim Pizzaverkauf in den Gassen, hinter der Windschutzscheibe des Rolls-Royce oder beim Striptease – stets eröffnet die Gleichzeitigkeit von »Aktuellem und Virtuellem« (Deleuze, 1991: 95) der Schauspielerinnen Sophia Lo-

ren Spielräume der Selbstermächtigung innerhalb eines theatral inszenierten Rahmens. Diese Zeitbilder sind teilweise nicht nur selbstreflexiv, sondern auch autobiografisch. Gemeinsam mit ihrem Starkult reflektiert sie als Schwellen- und transnationale Identifikationsfigur einen internationalen Starkult, bei dem Geschlecht, Konsum und Export dieser Bilder ineinandergreifen.

Im Gegensatz zu *IERI, OGGI E DOMANI* findet *LA MORTADELLA* (Monicelli, 1971) trotz des prominenten und internationalen Cast (Gigi Proietti, Beeson Carroll, Danny DeVito, Susan Sarandon) nur geringe (filmwissenschaftliche) Beachtung. Dabei ist auch dieser Film für den ausländischen Markt gedacht. Dort posiert Loren auf dem Cover mit einem Teller Spaghetti als ›Lady Liberty‹ von New York und ruft dadurch eine historische Dimension italo-amerikanischer Verflechtungen auf (siehe Abb. 4.57). Gilles Deleuze benutzt den Begriff ›Kristallbild‹ um besondere (zeitliche) Überlagerungen des Zeitbildes zu beschreiben, in der die Verdoppelung von Aktuellem und Virtuellem sowie Gegenwart und Vergangenheit ästhetisch zur Erscheinung gelangt. Er nennt die Spiegelbilder Orson Welles' in *CITIZEN KANE* (1941) oder *THE LADY FROM SHANGHAI* (1947) als Beispiel (cf. Deleuze, 1991: 95ff.). Zum Ende des Komödiengenres, das gemessen am Box-Office auch in den USA an Strahlkraft verliert, wird Loren in der italo-französischen Koproduktion von Monicelli über derlei Kristallbilder ins Bild gerückt. Die visuelle Koaleszenz steht für die Demystifizierung der Traumfabrik Hollywoods vor dem Hintergrund der italo-amerikanischen Emigrationserfahrung, die einhergeht mit einer etwas verbitterten Gegenwartsdiagnose US-amerikanischer Massenkultur.

Loren steht auf der Schwelle zweier Welten, die der Film didaktisch gegeneinander ausspielt: Zum einen steht sie für die glamouröse Welt der Stars and Stripes und zum anderen für eine naturalisierte *italianità*, die von der überdimensionalen Mortadella wortwörtlich inkarniert wird. Bereits mit *LA RAGAZZA CON LA PISTOLA* (1968) hat Monicelli einige Jahre zuvor mit Monica Vitti in der Hauptrolle zu einer umfassenden Reflexion weiblicher Inszenierungsweisen im italienischen Nachkriegskino angesetzt. Nun nimmt er auch den glamourösen Starkult ins Visier. So ist es kein Zufall, dass Loren in diesem Film einem aus der Zeit gefallenen Hollywood-Charmeur à la Cary Grant die kalte Schulter zeigt und gleichzeitig ihrem in die USA emigrierten zukünftigen Ehemann die covergebenden *Spaghetti al Pomodoro* in dessen kitschigem *ristorante* um die Ohren fliegen lässt (siehe Abb. 4.58).

Abb. 4.57 &amp; 4.58: Loren als ›Lady Liberty‹ (l) und Restaurantszene (r)



Quelle: LA MORTADELLA (Monicelli, 1971)

Der Film beginnt mit einem amüsanten Dilemma: Maddalena Ciarrapico [Sophia Loren] landet in New York, um ihren zukünftigen Ehemann Michele [Gigi Proietti] nach etlichen Jahren wiederzusehen. Aus dem Off tönt die Titelmusik *The lord must be in New York City* (Nilsson, 1969). Der ironische Rahmen ist also bereits gesteckt. Von ihren ehemaligen Arbeitskollegen hat sie eine riesige Mortadella geschenkt bekommen, deren Einfuhr der US-amerikanische Zoll aber verbietet. Fest entschlossen, diese *legge stupida* im vermeintlichen Land der Freiheit nicht hinnehmen zu wollen, verbringt sie einige Tage am Flughafen, während der Medienrummel um die *forbidden Mortadella* zunimmt. Nach und nach entpuppt sich das liberale Land des Überflusses als »Gesellschaft des Spektakels« (cf. Debord, 1967).

Maddalena spielt die Kontrastfigur dieser kulturellen Entfremdung und behauptet sich selbstbewusst und schlagfertig gegen allerlei Ausbeutungen. Eine Rolle, die fast paradigmatisch für Lorens Karriere ist. Der Film macht sich die Rollenbiografie auch zunutze, um darüber eine historische Allegorie zum kulturellen Imaginären der USA im Kontext der italienischen Emigration herzustellen. »Emigrated to nord, for necessità«, besingt Maddalena in zahlreichen Rückblenden ihr eigenes Schicksal. Sie wird zunächst am Flughafen und in einem Gefängnis festgehalten und findet schließlich im heruntergekommenen Apartment des Journalisten Jock [William Devane] Unterschlupf, der aus der Mortadella-Story Profit schlagen möchte. Die Zeit bricht über eine diffuse und dunkle Lichtdramaturgie, die parabolische Präsenz von Spiegeln und asymmetrische Einkerbungen ins Filmbild hinein (siehe Abb. 4.59, 4.60). Auf die Spektralität dieser Kristallbilder folgt schließlich die »allseitige und anar-



chische Mobilisierung der Vergangenheit« (Deleuze, 1991: 79). Die Rückblenden öffnen nostalgische Erinnerungsräume. Sie zeigen eine im High-key ausgeleuchtete und singende Maddalena (siehe Abb. 61).

Abb. 4.59-4.61: Visuelle Koaleszenz, *Fotostory* (r)



Quelle: LA MORTADELLA (Monicelli, 1971)

Zwischen Fotostory-Ästhetik und Musical besingt Maddalena verschiedene Episoden ihrer kapriziösen Liebesromanze mit ihrem Zukünftigen, einem Ex-Kommunisten, der nun aber ganz ›amerikanisch‹ geworden sei, weil er nur noch den Profit eines ›Klischeeitalieners‹ im Blick habe. Sein Interieur macht Maddalena in einer furiosen Szene dem Erdboden gleich. Darunter sind grelle Neonleuchten, die die Umrisse berühmter italienischer Sehenswürdigkeiten zeigen, und eine in fehlerhaftem Italienisch geschriebene Speisekarte, die den Abgesang an eine artifizielle, zur Ware erstarrten *italianità* unterstreicht, deren Antonym Loren verkörpert (siehe Abb. 4.58).

Behauptet wird das vermeintlich Authentische Italiens ironischerweise über die farblich saturierten Gesangseinlagen, für die Loren insbesondere in *THE HOUSEBOAT* und *IT STARTED IN NAPLES* von einem US-amerikanischen Publikum als Inbegriff italo-italienischer Virtualität rezipiert wurde. Maddalena besingt letztlich metafiktional das Leben von Sophia Loren (Scheidung, Verlassen der Heimat und bürgerliche Aufstiegsromanze). Die wiederkehrenden Kristallbilder symbolisieren die simultane Durchdringung verschiedener Identifikationsangebote zwischen US-amerikanischer und italienischer Filmtradition und Ästhetik, die in den jeweiligen Rezeptionskontexten reaktiviert werden. Dass dabei auch Lorens transnationales Starimage ein massenmediales Produkt ist, versucht der Film doppelzüngig mitzuführen und verläuft sich dabei zwischen wohlwollender Ironie und reaktionärem Kulturpessimismus.

Eingeleitet vom Gesang Maddalenas, schwenkt die Kamera in der letzten Sequenz des Films langsam zu einem zerbrochenen Fenster. Zu sehen ist, wie sie in der Ferne ein letztes Mal mit gepackten Koffern die Straße überquert.



Dieses offenkundige Hitchcock-Zitat (*REAR WINDOW*, 1954) figuriert den Zerfall der Traumfabrik und des sogenannten amerikanischen Traumes, der gleichsam über die Besetzung Sophia Lorens für unsterblich erklärt wird. Denn Lorens Rollen sind zentral für die Veranschaulichung einer Phantasmagorie der materiellen Sehnsüchte, die dank ihres Erfolges und ihrer Funktion als kollektive Identifikations- und Projektionsfigur in eine gesellschaftliche Bewusstseinsebene diffundieren. Das kulturelle Imaginäre der Emigration erhält nun, oft ironisch gewendet, als begehrliche und konsumistische Topografie an Gestalt. Ein Begehren, wie am Beispiel Sophia Lorens zu zeigen ist, auch nach den Bildern selbst.

#### 4.5 Zwischenfazit

»Siccome i critici amano le etichette,  
proporrei questa: la commedia  
all'italiana come la definiscono i critici  
all'italiana.«

*Dino Risi in: Giacovelli, Enrico (2015): C'era  
una volta la Commedia all'Italiana, 11*

Die vier Achsen der *riscrittura* 1) Theatralität 2) kulturelle und mediale Fremdheit 3) Komik und Stereotyp sowie 4) das transnationale Starwesen, markieren einen epistemologischen Wendepunkt und entwerfen das Koordinatensystem transkultureller Selbstverständigung. Die dargelegten Beschreibungsfiguren entfalten ihr sinn- und bedeutungstiftendes Potenzial in ihrer Korrelation, sie bauen aufeinander auf und gewinnen vor dem Hintergrund des Konventionellen und einer diachronen Perspektive des Kinos an Kontur. Das Stereotypische konstituiert den zentralen (ambivalenten) Pilaster in Hinblick auf die dynamischen Reduktions- und Schemabildungsprozesse des Genres, in der Entfaltung der Komik sowie in der Modellierung und (Re-)Produktion eines kulturellen Imaginären Amerikas, das als vormaliges Heilsversprechen nun zur brüchigen Chiffre geronnen ist. Die besprochenen Filme weisen allesamt Ähnlichkeitsbeziehungen und gemeinsame Strukturmerkmale auf, durch die sie sich deutlich von vorhergehenden (Komödien-)Traditionen unterscheiden. Auch ästhetisch knüpfen die genannten Produktionen in ihrer zunehmenden Selbstreferenz und Formenvielfalt an das moderne europäische

bzw. das Autor:innenkino an. Allerdings ohne sich in dieser Programmatik zu erschöpfen (cf. Morreale, 2011: 28).

Den filmischen Arbeiten ist eine gewisse Aufbruchsbewegung eingeschrieben. Einerseits in Hinblick auf eine kritische Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart, andererseits in Hinblick auf die lustvolle Auseinandersetzung mit etablierten filmischen Formen und Konventionen. Francesco Rosi setzt sich mit *I MAGLIARI* an den Anfang dieses *filone*, zumal er auf Laiendarsteller:innen zurückgreift, an Originalschauplätzen dreht und Aufnahmen von Handkameras verwendet. Neue Filmtechniken wie Richtmikrofone, lichtempfindlicheres Material oder verbesserte Handkameras ermöglichen neue Filmsprachen, etwa plastische Hell-Dunkel-Aufnahmen, über die Rosi den Gangstermovie und Film noir auch ästhetisch reminisziert. Diese neuen Kniffe werden zum Inbegriff des Authentischen und zu Stilelementen gleichermaßen. Regisseur:innen streben nach mehr Unabhängigkeit, Realitätskompatibilität und einer eindeutigen Abgrenzung zum Nationalkino.

Kurzum, eine umseitige Bewegung und »transkulturelle Beweglichkeit« (Koschorke, 2017: 105) wird zum zentralen Aspekt, auch auf formaler Ebene. Zumal die Bewegungen inner- und außerhalb des Bildes auch dank der neuen Techniken und Möglichkeiten zunehmen. Die schwindelerregende Montage und die rasanten Zooms des Kameraobjektivs bei Ettore Scola und Franco Brusati oder auch die Zeitbilder in *IERI OGGI E DOMANI*, die durch verschiedene Zeitebenen führen, sind nicht zuletzt Ausdruck eines neuen Verständnisses der Kinematografie.

Über diese neue Sprache werden neue Geschichten erzählt, die in vielen Fällen eine ›heile Welt‹ des Mainstreamkinos konterkarieren sollen. Dass die größtenteils männlichen Protagonisten rebellisch sind, offenbart sich erst auf den zweiten Blick. Die Figuren sind zu großen Teilen in der literarischen Tradition des *inetto* typisiert, als Randfiguren und Statisten ihres meist kleinbürgerlichen Lebens. Als Diebe, Angestellte, Kaufmänner oder Ehemänner mythologisieren sie eine gesellschaftliche Mediocritas und fühlen sich dabei, nicht selten, zu Größerem berufen. Die Narrationen sind eingelassen in eine beschleunigte und in Transformation begriffene Konsumgesellschaft, an deren (materiellen) Herausforderungen die Figuren scheitern. Das konkrete Objekt der Begierde bleibt ihnen verwehrt und so verharren sie als unbeugsame Verfolger ihrer Träume in imaginären Welten.

Die meist männlichen Einzelgänger stolpern auf der Suche nach sich selbst und fragen sich, hinter der Fassade des Stereotypischen, durchaus nach der

Sinnhaftigkeit ihres (kleinbürgerlichen) Daseins. Wie schon Rosi in *I MAGLIARI* erzählt, geht es in vielen Filmen um das Verweigern und Hinterfragen von Autoritäten, Moral- und Glaubensvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft mit buchstäblichem Fokus auf Sittenbilder und Klischees der *italianità*. Filme wie *IL GAUCHO*, *UN ITALIANO IN AMERICA*, *PERMETTE? ROCCO PAPALEO* setzen sich schließlich reflexiv mit dem (massen-)medialen Zugang zur (Traum-)Welt auseinander – im intertextuellen Dialog mit der Geschichte des Emigrationsfilms und/oder in offenkundiger Anspielung auf eine US-amerikanische Fernseh- und Konsumkultur.

Die unbeweglichen und oft tölpelhaften Charaktere – von den *divi* Alberti Sordi, Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman und Nino Manfredi interpretiert – hadern mit einer beschleunigten Welt und evozieren ob der oftmals unerwarteten Wendungen komische Effekte. Mit ihren holzschnittartigen Charakteren (figurentypisches Charakteristikum der *Commedia*) rücken die Figuren das Stereotypische (wider Erwarten) als dynamisierendes Element offen texturierter Genres in den Fokus. In ihrer Varianz, Formenvielfalt und Wandelbarkeit stehen die Filme für die ohnehin ausgeprägte Offenheit und Tendenz zur Hybridisierung, wie sie in der jüngeren Film- und Genreforschung, speziell für das Komödiengenre, betont wird (cf. Gotto, 2013: 67; Heller & Steinle et al., 2005: 20). Zum einen sind Filmgenres als »evolutionäre Netze von Stereotypen« beschreibbar,

»wobei die Stereotype, einmal konventionalisiert, Prozessen der Erneuerung, der Konkurrenz, der Wandlung, des Verblassens und Absterbens und der veränderten Nachnutzung unterliegen« (Schweinitz, 2002: 88). Nicht allein die »ständige Wiederholung von Stereotypen [ist] Kennzeichen des Genres, sondern auch ihre ständige Variation und ihre Einbettung in bestimmte narrative Formen« (Hickethier, 2003: 80).

Ausgehend von Redundanz und Schemabildung organisieren Genres wiederum Erzählungen und Darstellungsweisen, die nicht nur eine Figurentypisierung und -konstellation, sondern auch typische soziogeografische Orte und Milieus umfassen. Diese Formen der Genrelogik modellieren zum einen das Gedächtnis, das heißt, sie können historisiert und verändert werden, und zum anderen führen sie zur epochenspezifischen Ausbildung von kollektiven Strukturen der Imagination (cf. Schweinitz, 2006: 55). So bilden »Schema und Variation [im Genre] eine unauflösbare Einheit« (Hickethier, 2003: 80).

Versatzstücke und Erzählelemente US-amerikanisch konnotierter Filmgenres werden nicht selten zu ihren Herkunftskontexten in ironischen Bezug gesetzt. Von italienischer Seite hingegen kommt der Neorealismus ins Spiel. In Filmen wie *IL GAUCHO* wird er als ideeller Referenzpunkt herbeizitiert, um den kulturpessimistischen Stimmen zur kommerzialisierten Komödie etwas entgegen zu setzen. In zahlreichen anderen Filmen finden sich konkrete filmästhetische Bezüge. Insbesondere in der italienischen Forschungsliteratur werden die Verbindungslinien (über den Neorealismo Rosa) nachgezeichnet, etwa der Hang zu gesellschaftlich relevanten Themen oder das *finale aperto* als erzählerisches Charakteristikum (cf. Giacobelli, 2015: 35ff.), der von Roberto Rossellini etablierte offene Schluss, der Fragen aufwirft, ohne sie zu beantworten (cf. Felten, 2011: 18). Ettore Scola beispielsweise, einer der Gründungsväter der Commedia, beschreibt seine Arbeit in offenkundiger Anspielung an die neorealistische Tradition als ein »Kino der Beobachtung«: »Il mio non è mai stato un cinema di fantasia, ma un cinema di osservazione« (Scola, 2016). Inwieweit die neorealistische Folie aus filmanalytischer Sicht zielführend ist, hängt vom Einzelfall ab, zumal in zahlreichen Komödien ein seichterer Unterhaltungswert im Vordergrund steht. Ob die Commedia all'Italiana als Genre über eine *matrice neorealista* zu definieren ist, wird in der Forschungsliteratur entsprechend kontrovers diskutiert.<sup>24</sup>

## Stereotype und Imaginäres

Das Experimentieren mit neuen ästhetischen Formen trifft auf Konvention und Konfektion, mithin ein rebellisches Genrekino, das gleichzeitig in einzigartiger Geschwindigkeit das Publikum und damit auch die italienischen Marktanteile für sich gewinnt. Die Doppelbödigkeit, oft als Quell der Ironie und Satire, verleiht der Commedia der 1950er und 1960er Jahre ihren Charme und gleichzeitig eine Sonderstellung. Sie wird als eines der erfolgreichsten italienischen Genres überhaupt bezeichnet (cf. Giacobelli, 2015: 10ff.), als »goldene Epoche« des italienischen Films (cf. Koebner & Schenk, 2008), der eine prominente Rolle in Bezug auf die Modellierung eines kulturellen Imaginären zukommt. Laut Fanchi (2001) seien es die Figuren mehr noch als die Filmtitel oder Geschichten, die sich im kollektiven Bewusstsein verankern. Sie stellen

24 D'Amico verortet die Verwurzelung im neorealistischen Kino in der Komik (cf. 2008: 53), Zaccagni in der Nähe zum Alltäglichen und den »italienischen« Sitten (cf. 2009: 6).

die Laster und Tugenden des boomenden Italiens der Nachkriegsjahre dar und kristallisieren sie zu Stereotypen und Bildern, die dazu bestimmt sind, als (scheiternde) Ikonen einer Generation und Epoche emblematisch zu werden. Warum, so ließe sich resümierend fragen, prägen Stereotype so stark das kulturelle Imaginäre im Feld des populären Kinos?

Der Mediensoziologe Dieter Prokop (1979) bezeichnet in *Faszination und Langeweile. Die populären Medien* das Stereotypische als zentrales Scharnier zu den Dispositionen und dem Erwartungshorizont des Publikums. Er spricht von »modalen Phantasiewelten« und der Affinität zur Ausbildung »durchschnittlich vorhandener Phantasien, Bedeutungen, Stimmungen« (ebd.: 77). Vonseiten der Rezipierenden korrelieren diese Filme also mit kollektiven Wünschen und Sehnsüchten, die eine große Zielgruppe miteinander vereint. Auch Schweinitz (2006) spricht vom Stereotyp als »Wirkungsformel«, sowohl in »ästhetisch-psychologischer« als auch in »soziologischer Hinsicht«:

»Zahlreiche im populären Film etablierte Stereotype erscheinen mithin als sedimentierte Produktstrukturen, die sich im Wechselspiel mit Dispositionen eines breiten Publikums Zug um Zug ausdifferenziert haben« (ebd.: 100).

Die Koordinierung mit den Dispositionen des italienischen Kinopublikums ist ein wechselseitiger Prozess, der über die Wiederholung stets mit einer kulturellen Sedimentierung einhergehe, die den imaginären Vorstellungshorizont von Gesellschaft prägt.

»Stereotype repräsentieren nicht nur vorgefundene Phantasiewerte, sondern haben aktiven Anteil an der Ausbildung und Strukturierung von Imaginationsvorräten« (ebd.: 100).

Mit Wolfgang Iser (1991) gesprochen, geschieht in einer solchen »Überschreitung des Imaginären als Diffuses in bestimmte Vorstellungen ein Realwerden des Imaginären« (22). Gerade in dieser Neigung zur lustvollen und bewussten Auseinandersetzung mit Stereotypen unterscheidet sich die *Commedia* vom italienischen Neorealismus.<sup>25</sup>

---

25 Im Neorealismus findet sich zumindest keine gewollte Stereotypik, wenngleich »[a]us historischem Abstand betrachtet [...], die ersehnte Freiheit vom Stereotyp selbst im Kino des Neorealismus nur gradueller Natur [ist]« (Schweinitz, 2006: 114).

Zwei konträre Perspektiven ließen sich auf die Einlassungen des Stereotypischen mit Siegfried Kracauer [cf. 1928] und Fredric Jameson (cf. 1988; 1999) formulieren. Ersterer antizipiert in seinem Essay *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* die famose Kulturindustriethese Horkheimers und Adornos [1947] und unterstellt dem publikumswirksamen Film eine immanente Neigung zur Konvention und Konfektion. Das Kino sei wechselseitig mit den Perspektiven des Publikums koordiniert und könne daher auch nicht mehr sein als ein stumpfer »Spiegel der bestehenden Gesellschaft«:

»Die Filme sind der Spiegel der bestehenden Gesellschaft. [...] Ja, die Filme für die niedere Bevölkerung sind noch bürgerlicher als die für das bessere Publikum; gerade weil es bei ihnen gilt, gefährliche Perspektiven anzudeuten, ohne sie zu eröffnen, und die achtbare Gesinnung auf den Zehenspitzen einzuschmuggeln« (Kracauer, 1977: 279).

Kracauer gilt als Begründer der Filmsoziologie und unterhält in seinen späteren Werken immer deutlichere Verbindungen zur Frankfurter Schule und zum historischen Materialismus. In der warenförmigen Uniformierung des Films bündelt dieser zwar die gesellschaftlichen Verhältnisse, könne aber in marxistischer Terminologie nicht mehr sein als Opium fürs Volk. Im Hollywood- und Populärkino sei dieses Opium bemerkenswert stark dosiert.

Gewiss sei die *Commedia all'Italiana* mit ihren Identifikationsangeboten an ein klein- und mittelständisches Publikum »bürgerlicher« als das Publikum selbst, wie Kracauer formuliert. Auch am sich formierenden Starwesen sei mit den ausgehenden 1950er Jahren eine Verbürgerlichung des Kinos zu beobachten. Für den Filmtheoretiker Fredric Jameson (1999) unterhalten Moderne und Massenkultur hingegen

»Beziehungen der Verdrängung zu den fundamentalen sozialen Ängsten und Sorgen, Hoffnungen und blinden Flecken, ideologischen Widersprüchen und Katastrophenphantasien, die ihr Rohmaterial bilden; wo allerdings die Moderne dazu tendiert, mit diesem Material so umzugehen, dass sie kompensatorische Strukturen verschiedenster Art erzeugt, verdrängt die Massenkultur es durch die narrative Konstruktion imaginärer Lösungen und durch die Vorspiegelung gesellschaftlicher Harmonie« (126).

Kurzum, die Formen der Massenkultur sind (immer auch) eine Artikulation des politisch Unbewussten, die es freizulegen gilt. Die intellektuelle Kritik an

Konfektion und der warenförmigen Uniformierung des Films führt hingegen zurück in die zweite Hälfte der 1920er Jahre.<sup>26</sup> Die großen Filmtheoretiker betonen dabei die Affinität des populären Kinos zum Stereotypischen und deuten sie als künstlerische (und kulturelle) Fehlentwicklung (cf. Schweinitz, 2006: 98ff.).<sup>27</sup>

Auf die *Commedia all'Italiana* übertragen öffnet sich in der kritischen Filmlektüre ein Spannungsfeld durchaus ambivalenter Kritik und Rezeption, nämlich zwischen dem Kino als kulturellem Seismografen in der Tradition des Neorealismus, der konsumistische Attributionen nutzt und auszustellen versucht, und der Neigung zum »Verblendungszusammenhang« (cf. Adorno & Horkheimer, 1947), der immanent US-amerikanisch konnotiert ist. Genreprozessen kommt in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle und Bedeutung zu, denn durch die generische Konventionalisierung wird das Publikum zu falschen Annahmen über soziale Einheit und zukünftiges Glück verleitet (cf. Altman, 2006: 27). Gleichzeitig unterhält das Genre starke Verbindungen zur Konstruktion und zum Verständnis der Nation (cf. 2006: 86ff.).

»Whereas ritual critics interpret narrative situations and structural relations as offering imaginative solutions to a society's real problems, ideological

---

26 Die *Roaring Twenties* führen vor allem in den USA zu einem Industrialisierungsschub und gelten als Phase außerordentlicher wirtschaftlicher Prosperität, die ganz im Zeichen der Rationalisierung und industriellen Vollmechanisierung steht. Vor diesem Hintergrund haben im kulturellen Diskurs über das Kino Metaphern aus diesen semantischen Feldern Hochkonjunktur. Ilja Ehrenburg spricht 1931 erstmals von der *Traumfabrik*, René Fülöp-Miller von einer *Phantasiemaschine*, Rudolf Arnheim (1932: 193) vom massentauglichen »Konfektionsfilm« und der ungarische Filmphilosoph Béla Balázs (1930) sieht in den spezifischen Gestaltungsmethoden des Films den Ausdruck einer kapitalistischen Ideologie.

27 Das interessante und gleichsam herausfordernde dabei ist, dass, wider Intuition oder Vernunft, gerade der aus filmtheoretischer Sicht weitgehend negativ (und populärkulturell) konnotierte Diskurs zum Stereotypischen den Raum des Ambivalenten und der Desillusionierung eröffnet. Max Weber betont in seiner Theorie der Entzauberung der Welt bekanntlich das Vernunftprinzip und auch Siegfried Kracauer sieht die Entmythologisierung der Welt als wertvollen Prozess der Moderne. Kracauer warnt schließlich, wie Schweinitz betont, vor dem Rückfall in »mythologische Blendwerke« (Kracauer, 1977: 56), denn »die meisten Filme und die sich in ihren kristallisierenden Stereotypen gäben Imaginationen Gestalt, in denen sich irrealer Sehnsüchte, Wünsche und Empfänglichkeiten niederschlagen« (Schweinitz, 2006: 106).

critics see the same situations and structures as luring audiences into accepting deceptive non-solutions, while all the time serving governmental or industry purposes. Here too, genres have a particular role and importance, for it is through generic conventions that audiences are lured into false assumptions of social unity and future happiness« (Altman, 2006: 27).

Das italienische Genre ist nicht nur ausgesprochen heterogen, sondern nimmt auch in dieser Perspektive eine Sonderstellung ein. Das Attribut *all'italiana* wurde erst im Nachhinein für die Bezeichnung des *filone* aus Germis Komödie *DIVORZIO ALL'ITALIANA* (1961) übernommen und war keineswegs positiv konnotiert. Beispielfhaft ist etwa der Kommentar zu Risis *IL SORPASSO*:

»Italienische Filmkritiker und der Schriftsteller Italo Calvino [...] verurteilen das ihrer Ansicht nach masochistisch anmutende Verspotten übertrieben negativ dargestellter national-spezifischer Eigenschaften« (Döge, 2015: 135f.).

Dieser Oscar gekrönte Film sowie *I SOLITI IGNOTI* (Monicelli, 1958) und *I COMPAGNI* (Monicelli, 1963) sind übrigens regelrechte Exportschlager auf dem US-amerikanischen Markt (cf. D'Amico, 2008: 185). Drei in der Inszenierung der Settings, Szenografien und Handlungen prototypisch italo-italienisch markierte Produktionen. Dino Risi, Autor einiger der schärfsten und bissigsten Komödien, bemerkt zum Panorama der Filmkritik der 1960er Jahre:

»Warum sollte man darauf bestehen, Komödie im italienischen Stil zu sagen? Diejenigen, die in Amerika gemacht werden, nennt man nicht American-Style. Da die Kritiker Etiketten lieben, würde ich folgendes vorschlagen: Komödien *all'italiana*, wie die Kritiker sie nennen« (zit. und übersetzt n. Giacobelli, 2015: 11).<sup>28</sup>

Erst in den letzten Jahren, bemerkt Giacobelli, sei die Tendenz einer nachträglichen filmwissenschaftlichen Valorisierung zu beobachten (cf. ebd.: 11ff.). Einen zweifellos großen Beitrag dazu leistet der Hang der Filme zur mannigfaltigen Selbstbeobachtung über metafiktionale, inter- und intramediale Impulse.

---

28 Im Original: »Perché ostinarsi a dire commedia all'italiana? Quelle che vengono fatte in America non vengono chiamate all'americana. Siccome i critici amano le etichette, proporrei questa: la commedia all'italiana come la definiscono i critici all'italiana« (Giacobelli, 2015: 11).



Zu denken ist etwa an die zahlreichen Verweise auf die Rollenbiografien der Stars desselben Genres oder den intramedialen Dialog mit der italienischen, aber auch US-amerikanischen Kinotradition.

Was damit erreicht wird, ist eine Bewegung nach außen. Die Benennung eines intertextuellen und zunehmend transnationalen Gefüges gewinnt erst retrospektiv als kulturelles Imaginäres an Kontur (cf. Simonis & Rohde, 2015: 5). *All'italiana* bedeutet nicht zuletzt, die italienisch konnotierten Klischees und Stereotypen auszustellen und über narrative, aber auch formalästhetische Verfahren zu verdoppeln, und diese Entzauberungsarbeiten einem (internationalen) Publikum als Enunziat zu adressieren. Dieses tautologische Ins-Verhältnis-Setzen, das über die Genrebezeichnung doppelzünftig angedeutet wird, öffnet humorige transkulturelle Dialogräume und äußert sich über den distanzierenden Blick auf sich selbst und ein italo-italienisches Selbstverständnis, während es für das ausländische Publikum einen romantisierten Gegenentwurf zur fortschreitenden Industrialisierung bedient.

Die mannigfaltige Präsenz der USA – sei es innerfilmisch als gesellschaftlicher und/oder ästhetisch als kinematografischer (etwa Genre-assoziiierter) Referenzpunkt – dialogiert aus italienischer Migrationsperspektive augenzwinkernd mit einem mehrfach konnotierten American Way of Life. Thematisch wird dies häufig über die Protestbewegungen zur Zeit des Vietnamkrieges erzählt (wie in *PERMETTE? ROCCO PAPALEO* oder *LA MORTADELLA*) oder auf das massenmediale Konsum- und Starwesen Hollywoods verwiesen (wie in *UN ITALIANO IN AMERICA*, *IL GAUCHO* oder *IERI OGGI E DOMANI*). Narratologisch wetterleuchtet ein Imaginäres der USA in den genannten Filmen als fabelhafte Vision. Als Erlösungsfiktion ist es Motor der Erzählung und wird auch abseits des nordamerikanischen Kontinents aufgerufen, etwa in Argentinien oder Australien (wie in *IL GAUCHO* und *BELLO, ONESTO, EMIGRATO AUSTRALIA SPOSEREBBE COMPAESANA ILLIBATA*).

Gerade das Ungewisse, die topo-imagologische Unbestimmtheit Amerikas erlaubt die fortwährende Einschreibung von Ideologien, weshalb es als »Objekt konstanter Fiktionalisierung« (Meurer, 2007: 39) bezeichnet wird.<sup>29</sup>

---

29 Noch bevor Amerika überhaupt entdeckt war, unterlag es bereits einer ideologischen Anschauung. Seine Entstehung koinzidiert mit der »Idee eines Ortes der Erlösung« (Oikonomu, 2009: 67). So ist beispielsweise in der biblischen Genesis zu lesen: Wenn das Paradies in Richtung des Sonnenaufgangs liege, so bedeute die Wanderung gen Westen die mögliche Auflösung der Sünden. In Amerika finden sich daher »alle vorangegangenen Erlösungserzählungen bestätigt« (ebd.).

Tatsächlich mag die starke Präsenz Amerikas im italienischen Auswanderungsfilm der ausgehenden 1950er Jahre, angesichts der zunehmend in den europäischen und inneritalienischen Kontext verschobenen Migrationsflüsse der Nachkriegsperiode, durchaus überraschen. Im Sinne einer diskurstheoretischen Annäherung kann diese Persistenz eines amerikanischen Imaginären in der Terminologie von Ernesto Laclau als »leerer Signifikant« gefasst werden, dessen Bedeutungs- und Sinngehalt (die Signifikate) über hegemoniale Auseinandersetzungen im Laufe der Geschichte ausverhandelt und modelliert wird, sich aber jeglicher (topografischer und semantischer) Festlegung entzieht (cf. 2010: 65–78).

Das fiktionale Amerika ist damit immanent jedwedem Movens eingeschrieben und schöpft aus dem Mangel spezifischer Attributionen Konsensualität und Fortbestand. Es ist Projektionsfläche für individuelle Träume ebenso wie für ein kulturelles Imaginäres.

»[Der] Traum [muss] einfach fortbestehen, wie anders sollten die Menschen im reichsten und mächtigsten Land der Welt, das mit so vielen Vorzügen gesegnet ist, mit der Realität um sie herum klarkommen?« (Chomsky, 2019: 10)

Seit James Truslow Adams den American Dream im Epilog zu *The Epic of America* (1931) definiert hat als »[den] Traum eines Landes in welchem das Leben besser, reicher und voller sein soll für jeden Mann« (zit. n. Cullen, 2003: 7), hat er kaum an Widersprüchlichkeit und Pseudonatur eingebüßt. Es ist gleichsam das Lehrreichste an der Geschichte der Amerikabilder und holt als grundlegende Aporie, also als wiederholte Darstellung eines Undarstellbaren, das Kino durch eine (re-)produktive Imaginationsarbeit ein, die im Komödiengenre auf den Pilastern der Selbstreflexivität, des Stereotypischen und der Wiederholung fußt. Die Denkfigur des Stereotyps bildet dabei maßgeblich das humoristische Substrat der Filme, häufig indem stereotype Erwartungshaltungen different aktualisiert werden.

»Su questa orizzontalità drammatica si innesta la verticale del comico, con piccoli sussulti, brevi interruzioni della corrente. [...] sorprende lo spettatore quanto il personaggio, non solo perché accade l'imprevisto ma perché si afferma il negato« (Comand, 2010: 13f.).

Aus dem Zusammenspiel von Muster und Differenz argumentiert sich auch die Nähe zur Theatertradition der Commedia dell'Arte (cf. Wood, 2005: 44). Wie

auch in der Theatergattung geht es weniger um die Reproduktion von Stereotypen, sondern vielmehr um eine Art des Verweisens auf selbige, die mit Differenzsetzung verbunden ist. Es kann als Ästhetik der »Gegenüberstellung« und der »Identität« beschrieben werden und verweist auf die Filmkomödien Pietro Germis,

»die an einem Pol einen streng festgelegten Satz von Masken-Schablonen mit ganz bestimmten Möglichkeiten und Unmöglichkeiten besitzt, am deren Pol sich als die freieste Improvisation verwirklicht, die es in der Geschichte des italienischen Theaters gibt« (Lotman, 1972: 411f.).

In Gestalt der Maskerade oder parodistischen Überzeichnung ist das Stereotypische als filmisches Verfahren ein Kippphänomen (cf. Iser, 1976), das Mehrdeutigkeiten verbürgt und über die Mechanisierung des Lebendigen komische Effekt erzeugt (cf. Bergson, 1900). Deshalb stehe die »Härte des italienischen Volkstheaters in unmittelbarer Beziehung zu seiner Konventionalität« (Lotman, 1977: 38).

Das Thema der Emigration wird in der Komödie stärker über das Konfliktvolle erzählt: Das Aufeinanderprallen von Normen und Klischees, die als Spannungslinien des Komischen ausmodelliert werden, tragen sowohl stabilisierendes als auch subversives Potenzial in sich. Das »(absolute) Lachen als Grenzüberschreitung (Transgression) und das Aus- oder Verlachen als Grenzfixierung« (Bachmeier, 2005: 123) geraten in den Fokus. Oftmals bringen sie aber ganz im Sinne der Stereotypenforschung »Diskurse über Verzerrungen oder Verluste« (Schweinitz, 2006: 37) an die Oberfläche, etwa die Verzerrungen eines gesellschaftskritischen Blicks, kulturelle Entfremdung, US-amerikanisch konnotierte mediale Spektakularisierung oder die Feier des Objektes und des Konsums. So sind gerade etwa das ostentative Mienen- und Gestenspiel eines Alberto Sordi, der Velleitarismus von Mastroianni oder die Theatralität von Loren immer auch als Erschütterungen zu lesen, die auftreten, »wenn der Körper [...] die Seele ablöst« und damit die »wahren Absichten offenbart« (Bergson, 2011: 67).

## 5 Exkurs. Fülle und Leere

---

»Qui nell'isola  
il mare  
e quanto mare  
esce da sé stesso  
in ogni momento,  
dice di sì, di no,  
di no, di no, di no,  
dice di sì nell'azzurro,  
nella spuma, nel galoppo,  
dice di no, di no.«  
*Ode al mare (Neruda, 2006)*

Emigrationsfilme narrativieren filmhistorisch konstant die Bewegung von einer konkreten Peripherie hin zu einem (imaginierten) Zentrum. Migration resultiert aus einer Konstellation von Fülle und Leere, einem Verhältnis der Ungleichheit, das es zu überwinden gilt. Eine religiöse Tiefenstruktur (cf. Meurer & Oikonomou, 2009: 67ff.)<sup>1</sup> erhält in der Moderne neue Beschreibungsbilder. »Der normale Zustand der Atmosphäre ist die Turbulenz [...] das gleiche gilt für die Besiedlung der Erde durch den Menschen« (Enzensberger, 1994: 9). Ulrich Meurer und Maria Oikonomou (2009) bemühen eine ähnlich atmosphärische Metapher:

»Die Leere will gefüllt und besiedelt sein, sie verlangt, ganz wie Verteilungsdifferenzen in der Thermodynamik – unausweichlich nach dem Ausgleich« (10).

---

1 In Amerika finden sich »alle vorangegangenen Erlösungserzählungen bestätigt« (Meurer & Oikonomou, 2009: 67).

Migration wird angebunden an die Idee einer ursprünglichen Verfasstheit von Welt und ist damit als Erzählung wohl besonders von der Regression in den Mythos bedroht:

»Nicht daß Erzählungen ›falsches Bewusstsein‹ zu transportieren vermöchten, steht also im Mittelpunkt dieser Kritik, sondern vielmehr, daß sie undurchschaut, die erzählte Welt mit der Erzählung gleichsetzend, die Welt, von der sie berichtet, ästhetisch selbst zurichten [...]« (Müller-Funk, 2007: 32).

Der Emigrationsfilm kerbt über narrative Grundmuster semantische Demarkationslinien ein, die mit einem spezifischen Bild- und Zeicheninventar der Fülle und Leere kodiert werden. Die wiederholte Inszenierung archaischer Meridionalität beispielsweise entspricht einer ästhetischen Zurichtung von Wirklichkeit, die sich dialektisch als Mythos des Mangels sedimentiert. Weil das Auswanderungsnarrativ mit weiteren ästhetischen Modellierungen und Sujets der italienischen Filmgeschichte konfluiert, die die antonymische Gegenüberstellung von Süden und Norden mit großer Persistenz wiederholen, verdichtet sich die Darstellung des Mangels im Kontext südlicher Milieus und Settings über den Schnittpunkt konvergierender und wirkmächtiger Erzähl- und Bilderwelten. Sie perpetuieren eine hermetische Konstruktion des Südens als einen Raum der Leere und der Rückständigkeit.

Filme zur Binnenmigration als inner-italienisches ›Druckgefälle‹ weisen bemerkenswerte semiotische Äquivalenzrelationen zum Emigrationskino auf. Schließlich wird die italienische Peripherie im italienischen Kino über ein konventionalisiertes Zeicheninventar des Südens inszeniert. Die Landschaft Siziliens wird beispielsweise benutzt, um ein Übermaß an Leidenschaft und Gewalt im Gegensatz zur nördlichen Moderne und Zivilisation zu suggerieren (cf. Wood, 2005: 142).<sup>2</sup> Gespielt wird mit Kontrasten aus Licht und Schatten; alte Steingebäude sind umrahmt von weiten Hügeln, Kakteen dominieren; Schauspieler:innen haben dunkle Augen und üppiges Haar. Zahlreiche Filme rekurren damit auf geschlossene Raum- und Milieukonstruktionen des Meridione (cf. Winkler, 2009: 41), nutzen sie als Metapher für gesamtgesellschaftliche Problematiken Italiens, als Trope der Rückständigkeit oder aber im Sinne der blanken Reproduktion von Klischees und meridionalen Stereotypen.

---

2 Ländliche Landschaften werden im italienischen Kino generell mit großer Ambivalenz behandelt, insbesondere jene des Südens (cf. Wood, 2005: 196; Bruno, 2002: 322ff.).

»For much of the last 150 years, the role of the awkward ›Other‹ in Italian society was fulfilled by the *Mezzogiorno* and its inhabitants, whilst Italians from whatever region of Italy found themselves in that humiliating position, in England, France, Germany, Argentina, Australia and North America« (Wood, 2005: 142).

Das italienische Kino entdeckt so auch ein *Africa a casa*,<sup>3</sup> beispielsweise in Francesco Rosis filmischer Adaption (1979) von *CRISTO SI È FERMATO A EBOLI*, in der Carlo Levi während seiner Exilierung zur Zeit des Faschismus seine Impressionen einer archaischen, südlichen Welt schildert:

»Napoli è la capitale nostra! Perché Napoli è il paese della miseria. Ma a Napoli non ci stanno più i Re. Ci si va solo per imbarcarsi in America. New York sarebbe la nostra vera capitale, se potessimo averne una! Nei paesi del Sud, siamo tutti divisi. Metà qua, e metà dall'altra parte dell'oceano. Per quelli che sono rimasti qua, l'America si è allontanata, e con lei è sparito tutto. È rimasta solo la posta. E ogni tanto ci arriva qualche lettera, con qualche dollaro, dai parenti fortunati. Da Roma non arriva niente! Non è mai arrivato niente« (Rosi, 1979: ab 01:28:00).

In dieser südlichen Peripherie ist stets auch eine andere, eine neue Welt präsent. New York wird als Sehnsuchtsort der ›Zurückgebliebenen‹ und ›Heimatlosen‹ ausgewiesen. Ihre Hauptstadt, die Rom hätte sein sollen, ist, wenn überhaupt, Neapel. Aber selbst dorthin wird nur gefahren, »um sich nach Amerika einzuschiffen«.

In Rosis *CRISTO SI È FERMATO A EBOLI* ist Amerika – und nicht etwa der italienische Nationalstaat – imaginärer Referenzpunkt dieser archaisch typisierten Bewohner:innen. Während seines Aufenthalts im Dorf Eboli erfährt Levi [Gian Maria Volonté] von zahlreichen Lebensgeschichten, deren Traum von den USA in Italien endet. In den spärlich eingerichteten Häusern hängen Porträts von Präsident Roosevelt, umrahmt von Marien- und Madonnenzeichnungen. In Rosis Entdeckungen des Südens fallen Sakrales und Säkulares, Phantasmagorie und Desillusionierung der neuen Welt mit der Einebnung stereotypisierter Figuren- und Milieukonstruktionen des Südens zusammen.

Das Spiel mit grundlegenden Dichotomien charakterisieren eine Vielzahl der Filme der Nachkriegsperiode. Im komplexen Prozess der Konstruktion eines neuen nationalen Bewusstseins dient die kontrastierende Repräsentation

3 »Va volontario in Africa! Non gli basta l'Africa che ha qui?« (Rosi, 1979: 01:34:04).

amerikanischer Kultur dabei als Antonym zur Beschreibung der italienischen Gesellschaft (cf. Wood, 2005: 139). Es prävalieren »semantische Räume« (Lotman, 2017: 174ff.), die auf dem Oppositionsverhältnis des Eigenen und Fremden beruhen. Gleichzeitig aber entwirft das Kino symbolische Raumkonzeptionen, die im Antagonismus von Leere und Fülle eine potenzielle Offenheit gegenüber dem Ausbrechen, der Erfüllung von Wünschen und damit der Auswanderung bewahren. Sie können entweder »statisch modelliert sein und somit eine Ordnung statuieren«, oder sie sind dynamisch und sorgen für die »potenzielle Integration von Fremdem in das Eigene als prinzipiell veränderlich und temporär« (Nies, 2014: 30). Diese konkurrierenden Raumzeichen erhalten im (neorealistischen) Inselfilm eine konkrete filmsprachliche Topografie. Sie wirkt bis heute auf den modernen Emigrationsfilm und Autorenfilmer:innen wie Emanuele Crialese, Costanza Quatriglio oder Vincenzo Marra.

In Roberto Rossellinis *STROMBOLI* (1950) ist Ingrid Bergman wortwörtlich Gefangene einer mythisch-verbrämten Vulkaninsel. Ihr Sehnen nach Freiheit, Glück und Reichtum veranlasst sie schließlich zum Fluchtversuch. Angetrieben wird sie nicht zuletzt durch die Erzählung von zwei Fischern. Sie hätten in den USA als Hafenarbeiter gearbeitet und seien sogar mit Autos gefahren. Auch über Viscontis Fischerdorf *Acì Trezza* in *LA TERRA TREMA* (1948) schwebt eine solche Sehnsucht des Ausbruchs, die mit den USA konnotiert und metonymisch über einen zwielichtigen US-amerikanischen Geschäftsmann aufgerufen wird, der Zigaretten der Firma *Lucky Strike* verteilt und die Familie Valastro zum Schmuggeln verführt.

Im Emigrationsfilm werden verwandte Erzählwelten fortgesetzt, die ein südliches Imaginäres innerhalb einer dualistischen Metapher als Raum der Leere und des Mangels diskursivieren. Amerika bleibt vor allem als abwesende Imago der Fülle präsent. Die Tragweite dieser ästhetischen Modellierung wird analysierbar, wenn sie im Rahmen der (diachronen) Prozessualität kultureller und filmischer Semiose betrachtet wird (cf. Nies, 2014: 29ff). Wenn also Narrative mit unterschiedlichen Geltungsreichweiten und Laufzeiten derart konvergieren, dass der Emigrationsfilm nicht ohne Berücksichtigung verwandter wirkmächtiger Erzählwelten zu beschreiben ist. Diese Welten wiederum tragen dazu bei, spezifische Bild- und Raumzeichen zu allokalieren und darüber Äquivalenzketten herzustellen, sodass sich redundante Milieukonstruktionen und Settings überlagern, sedimentieren und als intersubjektiv nachvollziehbare Entitäten beginnen, ein Eigenleben zu führen. Das Kino, als sekundäres semiotisches Modell – im Sinne eines kultursemiotischen Verständnisses (cf.

Lotman, 2017; 2018) – modelliert das Ins-Verhältnis-Setzen des Eigenen und Fremden als semantischen Raum.

»Die Kultur organisiert sich in einer bestimmten räumlich-zeitlichen Form, außerhalb ihrer kann sie nicht existieren. Diese Form realisiert sich in Gestalt und zugleich mit Hilfe der Semiosphäre [...]. Gleichzeitig sind die Substrukturen der Semiosphäre, bei all ihrer Verschiedenheit, in einem gemeinsamen Koordinatensystem organisiert, nämlich nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf der zeitlichen Achse und nach innerem Raum, äußerem Raum und der Grenze dazwischen auf der räumlichen Achse. Entsprechend diesem Koordinatensystem wird auch die nichtsemiotische Realität, ihr Raum und ihre Zeit, umkodiert, um sie »semiotisierbar«, also zum potenziellen Inhalt eines semiotischen Textes zu machen« (Lotman, 2017: 177).

Lotman beschreibt den »Übergang«, die Überschreitung der Grenze zweier semantisch oppositionell gestalteter Räume als »Ereignis« (2018: 535ff.), wobei der Akt der Grenzziehung häufig ein »ideologischer« (Nies, 2014: 30) ist und zudem auch »hybriden oder ambigen Semantiken« (20) Ausdruck verleihen kann.

»Ein Ereignis in einem Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze des semantischen Feldes hinaus« (Lotman, 2018: 535).

In seinem Text zur *Raumsemiotik* notiert Martin Nies (2019), dass sich auch »post-strukturalistische Beschreibungsmodelle« erkenntnismäßig vor allem dann gewinnbringend semiotisch anwenden lassen, wenn sich in »ästhetischen Konstrukten Räume und Grenzen auflösen, diffundieren, in transdifferenzieller Weise »Eigenes« und »Fremdes« aufheben« (8). Im Folgenden soll dementsprechend das Beschreibungsmodell des *Glatten und Gekerbten* nach Deleuze und Guattari (1997) für Raumkonstruktionen des italienischen (E-)Migrationsfilms heuristisch funktionalisiert werden.



## 5.1 Das Glatte und das Gekerbte

»Und ganz bestimmt sind glatte Räume nicht von sich aus befreiend. Aber in ihnen verändert und verschiebt sich der Kampf, und in ihnen macht das Leben erneut seine Einsätze, trifft es auf neue Hindernisse, erfindet es neue Haltungen, verändert es die Widersacher. Man sollte niemals glauben, daß ein glatter Raum genügt, um uns zu retten.«

*Gilles Deleuze & Félix Guattari (1997):  
Tausend Plateaus, 693*

Im poststrukturalistischen Denken wird Raum als soziales und diskursives Konstrukt begriffen, das durch Machtverhältnisse, Praktiken und Wahrnehmungsweisen hervorgebracht wird und stets relational, dynamisch und prozessual zu denken ist. Raum wird *produziert*, performativ erzeugt und ständig neu verhandelt (cf. Lefebvre, 2000; Certeau, 1990). Vor diesem Hintergrund entwerfen Deleuze und Guattari (1997) mit den Begriffen des *glatten* und *gekerbten Raums* ein dynamisches Modell räumlicher Organisation. Die Begriffe markieren operationale Differenzen: Der gekerbte Raum ist gerasert, kodiert, institutionell durchzogen. Er ist ein Raum der Fixierung und Kontrolle. Der glatte Raum hingegen ist offen, kontingent, richtungslos. Es ist ein Raum des Werdens und der Möglichkeiten.

Diese Unterscheidung bildet ein analytisches Instrumentarium zur Untersuchung filmischer Raumfigurationen, das sich exemplarisch im bildlogischen Gegensatz zwischen strukturierter Urbanität und maritimer Offenheit manifestiert: Das Meer etwa ist der glatte Raum *par excellence* und entzieht sich jeglicher Festlegung. Es zeichnet sich durch seine semantische Direktionalität aus. Silhouetten von Menschen, die auf ein (Nebel-)Meer blicken, sind wohl auch deshalb ein hoch konventionalisiertes Motiv in den bildenden Künsten. Schon Caspar David Friedrich nutzt das Sujet der Rückenfigur. Bei ihm ist es ein Wanderer, der über ein Nebelmeer blickt, im Moment verharret und doch eine glänzende Zukunft vor Augen hat. Seine höchste Intensität gewinnt das Motiv des Meeres im Emigrationsfilm über eine bildliche Staffierung mit seinen Protagonist:innen. Oft über eine Rückansicht und zentral ins Bild gesetzt, wird ein kontemplatives Moment eingeleitet: Wir Zuschauenden blicken dann

auf beides, auf die uns abgewandt Schauende(n) und auf das Meer. So bringt diese Einstellung mit der Abwesenheit ein Mehr an Bedeutung zum Vorschein.

Häufig wirft die Glattheit des Meeres die Nöte, Hoffnungen und Träume als Gekerbtes zurück. In *NAPOLI CHE CANTA* sind es die Sehnsüchte und Hoffnungen der Zurückgelassenen, in *Tavianis GOOD MORNING BABILONIA* der Wunsch nach Unversehrtheit und Gleichgewicht, in *OLTREMARE NON È L'AMERICA* (Correale, 1999) ist es die Sehnsucht nach einem erfüllten Leben in Übersee. Gemein ist diesen Bildsemantiken also stets das Direktionale, die Gerichtetheit auf ein (noch) nicht Vorhandenes, das es (zurück) zu gewinnen gilt. In den Worten von Deleuze und Guattari (1997) ist das Meer als glatter Raum gerade deshalb »am ehesten mit den Anforderungen einer immer strengerer Einkerbung konfrontiert« (664). Im Raumzeichen des Meeres reflektiert sich nicht selten die Gesamtnarration als bildsprachliche Synekdoche, die das zugrundeliegende Druckgefälle von Fülle und Leere in einer einzigen Sequenz als »Ereignis« bündelt (cf. Lotman, 2018: 535): Alles dreht sich um die Frage, ob das Meer seine Versprechen einlösen wird. Die ideologische Anrufung der neuen Welt schafft die Glätte des Meeres ab und gibt sie als Gekerbtes wieder zurück. Das Motiv steht damit in einer Art poetischer Homologie zu Migrationserzählungen, weil es das Glatte und das Gekerbte in sich vereint, und damit das Verhältnis von Eigenem und Fremdem, von Zentrum und Peripherie, das sich in der alten und neuen Romania als eines der Abhängigkeiten variierenden Ausmaßes beschreibt (cf. Winkler, 2009: 5; Wagner, 2004: 199).

Der glatte Raum des Meeres verbirgt, vor allem wenn er eine Insel umgibt, jene Ambivalenz von Hermetik und potenzieller Offenheit, die häufig zu Alteritätsdiskursen und kulturellen Selbstdeutungsprozessen ins Verhältnis gebracht wird. Filme wie *LA RAGAZZA CON LA PISTOLA* (Monicelli, 1968), *KAOS* (Taviani, 1984), *L'ISOLA* (Quattriglio, 2003), *NUOVOMONDO* (2006) und *RESPIRO* (2002) von Emanuele Crialese spielen mit einem ambigen Inselsujet. Die Regisseur:innen erzählen fluide Identitäten, indem sie in der Inszenierung auf Prinzipien des Neorealismus zurückgreifen, etwa die Verwendung von Regionalsprachen, den Einsatz von Laienschauspieler:innen und das Drehen an Originalschauplätzen. Ihr Filmschaffen hat damit stark dokumentarische Qualitäten und läuft Gefahr, die hermetische Raumstruktur des Kinos der Nachkriegsjahrzehnte fortzuschreiben (cf. Winkler, 2009: 43ff.). Schließlich lädt die *Mise en Scène* neorealistischer Filme die Zuschauenden dazu ein, sich an der Entdeckung von Wahrheiten zu beteiligen. Das Raumzeichen der Insel befördert zweierlei Semantiken und Deutungsangebote: Zum einen zeigt sie an, inwieweit die Figuren (kulturell und identitätslogisch) »eingeschlossen« oder

»frei« sind bzw. aufgrund der Topografie der Insel in ihrer Handlungsfähigkeit eingeschränkt oder befreit sind. Zum anderen zeigt sich, inwieweit Merkmale des Ortes als Signifikaten von Charakter oder Klasse (de-)konstruiert werden. Die Filme des Autorenfilmers Emanuele Crialese etwa spielen auf meridionalen Mittelmeerinseln. Sie stehen damit beispielhaft für die starke Auseinandersetzung mit dem Meridionalen im zeitgenössischen italienischen Kino regionaler Prägung (cf. Winkler, 2009: 43f.).

»Die Beschäftigung mit den inneritalienischen Spannungen in der Tradition (neo-)realistischer Filmemacher wie Pietro Germi (*IL CAMMINO DELLA SPERANZA*, 1950) und Luchino Visconti (*LA TERRA TREMA: EPISODIO DEL MARE*, 1948; *ROCCO E I SUOI FRATELLI*, 1960) findet sich insbesondere bei Cineast:innen der jüngsten Generation des italienischen Kinos, die ab den 1960er Jahren geboren und biographisch zwischen Neapel und Sizilien verwurzelt sind« (ebd.: 43).

In *TERRAFERMA* (Crialese, 2011) wird die sizilianische Insel Linosa zum Schauplatz massentouristischer Vermarktung und damit zur Heterotopie humanitärer Widersprüchlichkeit im Kontext der zeitgenössischen italienischen Migrationsgesellschaft. Die Protagonist:innen stehen für den Topos einer »verinnerlichten, psychischen Insularität« (Wagner, 2008: 130f.), die auch als reaktives Geschichtsbild beschrieben werden kann. Der Film erntet dafür international negative Kritik. O’Healy (2019) etwa kommentiert, dass *TERRAFERMA* eine »tausendjährige (süditalienische) Tradition der gastfreundlichen Menschheit verherrlicht« (159f.). Damit spiegele der narrative Verlauf des Films letztlich ein Paradigma wider, in dem die Migrant:innenfiguren als »Katalysatoren bei der Transformation der italienischen Protagonisten fungieren« (159f.). Auch Wagner (2008) verweist am Beispiel der Insel Sardinien auf eine wirkmächtige diskursive Liaison im Prozess hermetischer Selbstdeutungen, die dazu tendiert, einer

»Unveränderlichkeit des sardischen Wesens und sardischer Gesellschaftsstrukturen zu[uarbeiten] und definieren [damit] die sardische Identität im Wesentlichen negativ und reaktiv« (130).

In *RESPIRO* (Crialese, 2002) wird die Schönheit der Insel Lampedusa, des Meeres und der ausgedörrten Landschaften mit der Protagonistin Grazia in Verbindung gebracht. In der Typisierung dieser Figur ist ein Versuch der Dekon-

struktion und Reflexion insularer Raumsemantiken und Identitäten angelegt: Sie ist die einzige Bewohnerin, die sich persönliche Freiräume schafft, indem sie ihre Kinder unterhält, singt und tanzt, mit der Vespa über die Insel fährt und nackt im Meer schwimmt. Das panoptische und regulierende Blickregime der restlichen Inselbewohner:innen wird von Criaiese über intertextuelle Verweise auf STROMBOLI, als immanent suppressive Macht, ausgewiesen. Sie führen dazu, dass Grazia psychische Probleme entwickelt und schließlich – wie Ingrid Bergman in Rossellinis Klassiker – Zuflucht in einer Höhle sucht. Von der Dorfgemeinschaft für tot erklärt, markiert ihre ›Wiederauferstehung‹ die Geburtsstunde eines neuen Mythos. Auch er ist mit den Merkmalen des Ortes verwoben, die nun aber im Zeichen der Freiheit und Neuerfindung stehen. Das Meer wird in Criaeses Filmen häufig als Raumzeichen inszeniert, das narratologisch mit identitären Metamorphosen und transkulturellen Aushandlungsprozessen in Verbindung gebracht wird. Es ist ein Affektraum, der über verschiedenste Signifikanten semiotisiert wird und auf die Psychologie der Filmfiguren Einfluss nimmt: Sie treiben im Meer aus Trauer oder Lebensfreude, sind von der Inselgesellschaft durch das Meer isoliert und mit der Natur verbunden. In TERRAFERMA ist das Meer im Gegensatz dazu eine Quelle des Lebens, des touristischen Massenvergnügens und des Todes.

Auch das Emigrationsepos NUOVOMONDO nimmt in einer mythisch verbrämten Insellandschaft seinen Ausgang. Dokumentarische Strategien vereinen sich hier mit mythenhaften Überzeichnungen und Verfremdungen. Die Überdeterminierung der Insel als Schauplatz antiker Mythen hebt die Konstruiertheit dieser intertextuell gewachsenen Raumsemantik ins Bewusstsein, allen voran die Einlassungen eines Imaginären des Südens, das häufig den neorealistischen Inselfilm herbeizitiert. Die mythische Überformung in NUOVOMONDO befördert eine »relationale Konzeption von Insularität« (Wagner, 2008: 133) und die Bereitschaft zum transkulturellen Dialog. Diese Offenheit wird auch in diesem Film über die Figurentypisierung der mythischen Mutterfigur verdeutlicht. Ihr wird der Zutritt zur ›neuen Welt‹ verwehrt, da sie im Moment der Ankunft wortwörtlich ihre Stimme und damit ihre Fähigkeit zum Dialog verliert.<sup>4</sup>

Die junge Autorenfilmerin Constanza Quatriglio bringt das Glatte und Gekerbte nicht nur bildsprachlich zum Ausdruck, sondern modelliert die poe-

---

4 Selbiges ist auch in Tavianis KAOS oder Monicellis LA RAGAZZA CON LA PISTOLA zu beobachten, wo eine hermetische Insularität als Verlust von Sprache und Macht weiblicher Figuren ins Bewusstsein gehoben wird.

tische Gegensätzlichkeit des Meeres als tragendes Sujet ihres Filmes *L'ISOLA* (2003). Darin wird das Leben zweier junger Geschwister (Turi und Teresa) auf der sizilianischen Insel Favignana behutsam ins Bild gesetzt. Während Teresa den insularen Raum mit Leichtigkeit durchschreitet – im Meer, der Vegetation und auch den anthropologischen Traditionen der lokalen Bewohner:innen ihre Freiheit findet –, hadert Turi mit seinem Schicksal als Fischerssohn und hat die Insel, ganz im Sinne eines Panoptikums (cf. Foucault, 2010), als inneres und äußeres Gefängnis internalisiert.

*Abb. 5.1: Das Meer als Glattes und Gekerbtes*



Quelle: *L'ISOLA* (Quattriglio, 2003)

Diese Ambivalenz steigert sich über Bildmotive, die das Meer über eine hermetische Rasterung (siehe Abb. 5.1) oder aber in seiner ästhetischen Schönheit inszenieren. Die kleinen Gesten und Alltagshandlungen der Geschwister, die in neorealistischer Manier eingefangen werden, spiegeln die großen Entscheidungen eines zu frühen Erwachsenwerdens wider. Beide sprechen kaum, generell liefert der Film wenig Dialoge. Immer wieder werden ihre Gesichter in Großaufnahme gezeigt. Sie dienen als Einschreibfläche ihrer ambigen Gefühlswelt. Auf sprachlicher Ebene kommt dieser fortwährende Widerstreit mittels literarischer Zitate zum Ausdruck: Turi rezitiert in der Schule Verse des Dichters Eugenio Montales (*Ossi di Seppia*, 1925; *La casa dei doganieri*, 1932). Der Film kreist um die gegensätzliche Semantisierung der Mittelmeerinsel als Grenz- und Möglichkeitsraum, wie sie in der süditalienischen literarischen

Tradition häufig produktiv gemacht wurde. Laut dem Soziologen Alberto Merle eröffnet das Wort Insel bereits

»eine semantische Breite, die von dem Pol positiv und negativ konnotierter Offenheit reicht«. »Immer jedoch«, fügt er hinzu, »bezeichne das Wort in seiner denotativen und in seinen übertragenen Bedeutungen eine Form der Alterität, die, so möchte ich hinzufügen, in der Selbstsicht und in der Fremdsicht als irreduzibel imaginiert wird [...]« (zit. n. Wagner, 2008: 131).

Die doppelte Kodierung des Insel Sujets wird mit *IL POSTINO* (Radford, 1994) auch für ein internationales Massenpublikum dienstbar gemacht. Der mehrfach ausgezeichnete Streifen spielt überwiegend auf Salina (und Procida) und auch dort wird ein insulares Raumzeichen mit Alteritätsdiskursen verzahnt. Die Insel scheint ebenso der Zeit entrückt wie ihre archaisch gezeichneten Bewohner:innen. Die Eröffnungsszene spielt mit Allusionen der berühmten Szenen aus *LA TERRA TREMA* und *STROMBOLI*, die Menschen beim Fischfang zeigen. Unter den Fischern in *IL POSTINO* ist auch Mario Ruoppolo [Massimo Troisi]. Er hadert aufgrund seiner Seekrankheit mit seinem Beruf und versucht sich daher kurzerhand als *postino*. Sein einziger Adressat ist der berühmte argentinische Schriftsteller Pablo Neruda, mit dem er eine Vater-Sohn-Beziehung aufbaut. Neruda wird zu seinem Lehrmeister und eröffnet ihm neue literarische und kulturelle Horizonte. Sein Gedicht *Ode al Mare* (2006) wird im Film in zahlreichen kontemplativen Momenten an den Stränden ästhetisch in Szene gesetzt. Darin geht es um die Frage, ob das Meer sein Heilsversprechen letztendlich einlösen wird.

Die Öffnung zum transkulturellen Dialog im Sinne der semantischen Breite des Inselbegriffs – vom grenzenlosen Paradies bis zum panoptischen Gefängnis – wird vor allem über die Formsprache<sup>5</sup> und Inszenierungen des Meeres erreicht. Darin vereint sich beispielhaft die Gleichzeitigkeit des Glatten und Gekerbten:

»Und manchmal müssen wir uns auch daran erinnern, daß die beiden Räume nur wegen ihrer wechselseitigen Vermischung existieren: der glatte Raum wird unaufhörlich in einen gekerbten Raum übertragen und überführt; der gekerbte Raum wird ständig umgekrempelt, in einen glatten Raum zurückverwandelt« (Deleuze & Guattari, 1997: 658).

5 Zur Formsprache einer »relationalen Konzeption von Insularität« siehe Wagner (2008: 133ff.).

Als Pendant zum Meer erscheint die Stadt als gekerbter Raum par excellence. Sie folgt einer Logik der Einschreibung, ist von Achsen, Rastern, Fassaden, Korridoren, sozialen Macht- und Ordnungsformen gekennzeichnet. Sie erzeugt Lesbarkeit durch Grenzziehung, Hierarchie und Wiedererkennbarkeit, wird definiert durch eine

»bestimmte Anzahl von Eigenschaften: Zunächst wird es durch zwei parallele Elemente gebildet: im einfachsten Fall sind die einen vertikal und die anderen horizontal, und beide sind miteinander verflochten, sie überschneiden und überkreuzen sich rechtwinklig« (ebd.: 658).

Im Genre der *Commedia all'Italiana* rückt die (US-amerikanische) Großstadt als räumliche Trope der kulturellen (und medialen) Entfremdung und der modernen Überforderung in den Fokus. Die vormals unüberbrückbare Weite des Meeres wird durch die Flugzeugreise mit Leichtigkeit bewältigt. Nicht mehr die beschwerliche Reise an sich, sondern das Zurechtfinden in einem großstädtischen Milieu wird zum unabschließbaren Sujet der Filme.

»Um nun die Bewegung zum Stillstand kommen zu lassen, muß er [der Handlungsträger] mit dem Antifeld verschmelzen, muß sich aus einer beweglichen Figur in eine unbewegliche verwandeln. Geschieht dies nicht, so ist das Sujet nicht abgeschlossen, und die Bewegung setzt sich fort« (Lotman, 2018: 543).

Der Establishing Shot zeigt die Skyline einer Großstadt und wird als Eröffnungsfolie geradezu inflationär verwendet. Er evoziert den gekerbten Raum und seine ideologischen Einschreibungen. Die Immersion in diese labyrinthische Stadtwelt verbürgt zugleich Annahmen über die Beschaffenheit dieser Welt: Das gängigste Narrativ begleitet randständige Individuen, die gefangen sind in einem Netz ihrer eigenen Illusionen. Sie stoßen in der Großstadt an die manifesten Grenzen ihrer Glücks- und Freiheitssuche. Die Infragestellung von Wahrnehmungsdispositiven sowie die Selbstthematisierung des Blicks im städtischen Raum sind für das Genre charakteristisch. Der Umbruch und die Verunsicherung des »Betrachters und des Betrachteten im Film« gehört zu den »Grundlagen der Ästhetik des modernen Kinos« (Felten, 2011: 89). Die raumzeitlichen ästhetischen Modellierungen des Gekerbten motivieren das Kino über Geschwindigkeitsdifferenziale moderner Fortbewegungsmittel:

»Eisenbahn, Auto, Jet, Flugzeug, Telefon, Fernsehen [...] durch die Prothesen des Reisens verläuft unser ganzes Leben im Zeitraffer, doch wir merken es gar nicht mehr« (Virilio, 1986: 68). »Kinoleinwand oder den Monitor [können] so betrachten [werden], als schaute man aus dem Fenster, solange Zug und Flugzeug nicht ihrerseits Kino geworden sind« (ebd.).

Und tatsächlich befördern diese Filmsequenzen ein figuratives Nachstellen des filmischen Erlebens: »Die Schnelligkeit der Fortbewegung verstärkt nur die Abwesenheit, die Absence« (ebd.: 73). Wie das Motiv des Meeres nimmt auch die Stadt die ihr eingeschriebene Semantik vorweg, allerdings in umgekehrter Weise: Die überbordende Kerbung hinterlässt die Hoffnung, inmitten dieser Rasterung einen Platz zu finden. Angesichts einer überfordernden Anwesenheit wird damit etwas Abwesendes zum Vorschein gebracht. Die in eine ›fremde‹ Welt katapultierten Protagonist:innen werden durch ein städtisches Imaginationsfeld be- oder entschleunigt. Dessen kultur- oder konsumkritisch ausgerichtete Grenztopologie gilt es zu überschreiten, und das ist das zentrale Sujet der Filme (cf. Lotman, 2018: 542f.).

»Im Verhältnis zur Grenze des (semantischen) Sujetfeldes tritt der Handlungsträger als ihr Überwinder auf, und die Grenze im Verhältnis zu ihm als Hindernis. Deshalb sind alle Arten von Hindernissen im Text in der Regel im Bereich der Grenze konzentriert und stellen strukturell immer einen Teil von ihr dar« (ebd.: 542).

Den Zusehenden wiederum, den »Voyeuren der Reise«, ermöglicht diese Bewegungstäuschung, »eigene Phantasmen auf den Bildschirm zu projizieren« (Virilio, 1986: 73). Neben den Autofahrten in *UN ITALIANO IN AMERICA*, *PERMETTE? ROCCO PAPALEO* oder *IERI OGGI E DOMANI* kommt dieses Imaginäre filmsprachlich (nach wie vor) über die Zugreise zum Ausdruck. In *PANE E CIOCOLATA* markiert eine hypnotische Fahrt zwischen Wach- und Traumwelt den entscheidenden finalen Plottwist; in *IL DIAVOLO* (Sonego, 1963) führt die filmische Exposition während einer Zugreise den halluzinatorischen und sehnüchtigen Charakter des Films ein. Im Schlafabteil verschwimmt die Spiegelung des aus dem Fenster blickenden Protagonisten mit der vorbeiziehenden Landschaft. Begünstigt durch Licht- und Schattenspiele und Traummarkierungen reproduziert Sonego über diese Zugfahrt die Faszination für das filmische Dispositiv (cf. Corrado & Mariottini, 2013: 88).



Neben der nomadisierenden Bewegung durch eine labyrinthische Großstadtopografie liefern einige Streifen auch Beispiele für eine abstrakte Einkerbung des Filmbildes. Monicellis *LA MORTEDELLA* eröffnet mit einem Prolog, in dem Maddalena die Einreise in die USA verwehrt bleibt und sie einige Stunden am Flughafen verbringen muss. Ein kontrastives Verfahren, das glatte und gekerbte Räume gegeneinander ausspielt, wird in den ersten Minuten des Films im Kleinen durchexerziert, um anschließend in der Narration symbolisch als gradueller Desillusionierungsprozess wiederholt zu werden. »I guess the lord must be in New York City«, tönt es aus dem Off, während der Establishing Shot die Rasterungen der Großstadt aus der Draufsicht zeigt. In den Folgeszenen wird der Flughafen ebenso als hermetischer Raum inszeniert. Er ist von asymmetrischen Linien durchzogen und bringt die immersive Illusion des Bildlichen in Distanz (cf. White, 1987: 158). Monicellis Film spielt größtenteils in Innenräumen und setzt Sophia Loren programmatisch über eine gekerbte Raumarchitektur ins Bild, die auch wortwörtlich ihre Handlungsspielräume einschränkt. Die durchweg beengende, manchmal gar klaustrophobische Bildgestaltung konterkariert über die zahlreichen ironischen Verweise auf das amerikanische Freiheitsversprechen das Vorhandensein jeglicher Glätte, die der Film auch bildpoetisch nur über Rückblenden und Zeitbilder (cf. Deleuze, 1991) betritt und erst im Schlussbild als ›Befreiung des Blickes‹ (und damit der Loren selbst) inszeniert.

Auch Crialese bemächtigt sich in *NUOVOMONDO* einer solchen kontrastiven Raumsemantik: Den Einkerbungen des Filmbildes – zunächst auf einer mythisch verbrämten Mittelmeerinsel, dann bei der Ankunft auf Ellis Island – wird in der letzten Sequenz eine surrealistisch anmutende Glätte gegenge-lagert.<sup>6</sup> Dass die Raumdichotomien des Glatten und Gekerbten grundsätzlich ambig sind, sich ihre Semantisierung als Räume der Leere und Fülle erst im langjährigen Prozess der filmischen Semiose ausmodelliert, inszenieren auch die Brüder Taviani in der Episode »L'altro figlio« in *KAOS*. Die Auswanderung selbst ist in diesem Film opak. Eine mythische Mutterfigur bleibt auf einer kargen und vegetationsarmen Insel zurück, und doch tragen die Wegkerbungen in diesem Wüstenmeer das Insigne der Emigration, des Verlustes, des Abschieds und der Nostalgie (siehe Abb. 5.2, 5.3).

---

6 Siehe Abb. 3.16 in Kapitel 3, das Milchbad in *NUOVOMONDO*.

Abb. 5.2 &amp; 5.3: Einkerbungen im Wüstenmeer



Quelle: KAOS (Taviani, 1984)

Die ästhetischen Raummodellierungen der Filme vermessen Migration nicht nur als Bewegung, sondern als affektive Durchquerung symbolischer Topografien, in denen sich das Verhältnis von Fülle und Leere, Zentrum und Peripherie, Eigenem und Fremdem als filmische Chiffren sedimentieren, die permanent auf das jeweils andere verweisen. In der Darstellung von Migration, kultureller Zugehörigkeit und Identitätsverhandlungen nimmt die Topografie des Meeres eine zentrale Rolle ein. Besonders im Kontext süditalienischer Inselräume fungiert das Meer nicht nur als geografischer Transit- und Grenzraum oder Sehnsuchtsort, sondern als komplexes Raumzeichen, das kulturelle Ambivalenzen, soziale Verwerfungen und affektive Spannungen auflädt – zwischen Projektionsfläche utopischer Heilsversprechen und repressiver Hermetik. In der *Commedia all'Italiana* hingegen wird die Großstadt zur Topografie kultureller Entfremdung und moderner Überforderung, deren gekerbte Raumordnung – durch Raster, Grenzen und soziale Einschreibungen – sowohl visuell als auch narrativ verdichtet wird. Die filmische Bewegung durch urbane Labyrinth und ästhetische Zwischenräume evoziert nicht nur einen kritischen Blick auf die Versprechen von Freiheit und Mobilität, sondern auch auf die Medialität des Sehens selbst. So bleibt das Verhältnis von glattem und gekerbtem Raum letztlich ambivalent: »Man kann eingekerbt in Wüsten, Steppen oder Meeren wohnen; man kann sogar geglättet in Städten wohnen, ein Stadt-Nomade sein (...)« (Deleuze & Guattari, 1997: 668).



## 6 Erinnern. Revisionen

---

»Was nacheinander geschehen ist, existiert hier gleichzeitig. Das Vergangene ist nicht vergangen, es bleibt, es wartet.«

*Elisabeth Lenk (1983): Die unbewußte Gesellschaft, 83*

»La fantasia è un posto dove ci piove dentro«. So beginnt Italo Calvino seinen Vortrag zur *visibilità* (cf. 1988: 81–98) und zitiert damit Dantes Jenseitsreise. Es handelt sich um »sei proposte per il prossimo millennio«, eine Vortragsreihe an der Harvard Universität, die er in den Jahren 1985 bis 1986 gehalten hat und die posthum als *Lezioni Americane* publiziert wurde. Calvino beschreibt die Imagination als vorgelagerte und gleichsam zentrale (anthropologische) Dimension des Sichtbaren, die nicht nur bewahrenswert, sondern seit jeher am Werk sei. Demnach verstehe der Neoplatonismus die Imaginationskraft als ein In-Kontakt-Treten mit der Seele der Welt, während die Naturphilosophie sie als tiefe Wahrheit des Universums und die Psychoanalyse als Einfallstor ins menschliche Unterbewusstsein begreift (cf. ebd.: 87f.). Der Film wiederum sei durch die Gestaltwerdung und allmähliche Materialisierung von ursprünglich imaginären Bildern charakterisiert. Bereits Dantes religiöses Imaginarium der *Divina Commedia* manifestiere sich schließlich in einer kinematografischen Visualität. Das vorausgehende »mentale Kino der Imagination« (ebd.: 83) habe eine nicht weniger wichtige Funktion als die tatsächlichen Realisierungsstadien der einzelnen Sequenzen und die Montage des Materials. Schon lange vor der Erfindung des Kinematografen seien fortwährend Bilder in unser inneres Auge projiziert worden:

»Questo ›cinema mentale‹ è sempre in funzione in tutti noi, – e lo è sempre stato, anche prima dell'invenzione del cinema – e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore« (ebd.).

Resümierend fragt er nach der Funktion der indirekten Bildsprache (*immaginario indiretto*) und den nunmehr kulturell erzeugten Bildern und Projektionen innerhalb dieses »Reichs der Fantasie«: Wie ist es in der Zukunft um die individuelle Imagination im modernen »Zeitalter des Bildes« bestellt?

»[Q]uale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare la civiltà dell'immagine? Il potere di evocare immagini in assenza continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate. Una volta la memoria visiva d'un individuo era limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio d'immagini riflesse dalla cultura; la possibilità di dar forma a miti personali nasceva dal modo in cui i frammenti di questa memoria si combinavano tra loro in accostamenti inattesi e suggestivi« (ebd.: 91f.).

Das individuelle Bildgedächtnis und Fantasievermögen seien längst losgelöst von jeglicher menschlichen oder lebensweltlichen Quelle der Imagination und nunmehr überformt und »überschwemmt« von massenkulturell erzeugten Bilderwelten (*immagini prefabbricate*). Anstelle des »imaginären Körpers« tritt in der Moderne der »künstliche Sozialkörper« in Erscheinung, wie Elisabeth Lenk in *Die unbewußte Gesellschaft* (1983) formuliert:

»Die Gesellschaft wird total, sie wird zur ›zweiten Natur‹ und verdrängt die erste. Die Gesellschaft setzt sich an die Stelle des Traumes, der künstliche Sozialkörper an die Stelle des imaginären Körpers, während die Träume des eigenen Körpers den Menschen wie eine ferne, fremde Welt erscheinen« (151).

Gegenstand der folgenden Analyse sind die Filme KAOS (1984) und GOOD MORNING BABILONIA (1987) der Brüder Taviani, LAMERICA (1994) von Gianni Amelio sowie ONCE WE WERE STRANGERS (1997) und NUOVOMONDO (2006) von Emanuele Crialese. Sie teilen den Fokus einer Erinnerungsarbeit an der historischen Tiefendimension der transozeanischen Auswanderung zur Jahrhundertwende. Dabei steht weniger die Memoria der italienischen Emigration als vielmehr das umlagernde Imaginarium derselben im Mittelpunkt der filmischen Auseinandersetzung. Gefragt wird nach der Herkunft und Materialisierung des »imaginären Körpers« der Auswanderung, nach der

anthropologischen *Conditio* des Migrierens und den daran angelagerten imaginären und damit (un-)sichtbaren Visualisierungen der ›neuen‹ ebenso wie der ›alten‹ Welt, den inneren Bildern und Projektionen der Zurückgelassenen, Heimatlosen und Vergessenen. Sie sind im Sinne von Luisa Passerini (2020) Ausdruck einer *mobility of memory*, eines Erinnerns, das raumzeitliche Grenzen ebenso aufzulösen vermag wie mediale, das zwischen historischer Realität und Fiktion, Bild und Einbildungskraft changiert.

Die ästhetisch-formale Gestaltung der Filme stellt die Doppelbetrachtung des Kinos als bewegte *Form* und als *Medium* des Erinnerns auf unterschiedliche Art und Weise zur Disposition. In der von Italo Calvino (1988) aufgeworfenen Kardinalfrage nach der Provenienz der (filmischen) Bilder und Imaginationen finden sie zueinander: »Da dove piovono le immagini nella fantasia?« (81). Als mediales Dispositiv, das in der Lage ist, die Zeitlichkeit des Vergangenen abzubilden, nimmt das Kino in der Vermittlungsarbeit von Erinnerungen einen zweifelsfrei zentralen Stellenwert ein. Die Erinnerungsrituale umgeben das Kino als kulturelle Praktik, das als *Lieu de Mémoire* (Nora, 1989) zu perspektivieren ist und sich einbettet, teilnimmt und eine italo-italienische »Gedächtniskonjunktur« (Nora, 2002: 18ff.) reflektiert. In jüngerer Zeit haben zahlreiche Theorien über den narrativen Charakter der Geschichte selbst – eindringlich dargelegt etwa von Hayden White (cf. 1996: 17–38) – eine Neubewertung der Funktionsweise von Geschichte und Erinnerung im Film angeregt. Auch die Beziehungen zwischen Kino, Geschichte und Erinnerung allgemein haben einen veritablen Boom erlebt (cf. Grainge, 2018; Landy, 2001; Sobchack, 1996). Wissenschaftlicher Konsens besteht darüber, dass visuelle Medien zunehmend das Geschichtsbewusstsein der Öffentlichkeit prägen, während die Erinnerungs- respektive Imaginationsarbeit des Films ein Randthema bleibt oder schlicht als das ›Andere‹ der Geschichte definiert wird – im Panorama der italienischen Migrationsstudien im Speziellen (cf. Marazzi, 2022: 122ff.).

Alison Landsbergs theoretische Konzeptualisierung der Medien als *prosthetic memory* (cf. 2003; 2004) erfährt nicht zuletzt auch deshalb hohes akademisches Interesse, weil sie eine heuristische Funktionalisierung des Erinnerns im Film und gleichsam *des* Films als Medium der Erinnerung (als Gedächtnisprothese) unternimmt. Ergänzend dazu werden

»gerade im populären Kino das kollektive Gedächtnis und die individuelle Erinnerung nicht nur konstruiert und aufgebaut, sondern auch schon wieder dekonstruiert, durchgearbeitet und abgearbeitet« (Elsaesser, 2009: 182).

Elsaesser stellt daher Landsbergs Konzept das *prosthetic trauma* zur Seite, ein Mediengedächtnis, das über seine Fehlleistungen und Leerstellen zur produktiven Auseinandersetzung mit der Vergangenheit anregt. Zweifelsfrei ist in der italienischen Öffentlichkeit das Thema Emigration zum Gegenstand intensiver diskursiver Aneignung der Vergangenheit geworden, an der das jüngere Kino auf unterschiedliche Art und Weise partizipiert. Wie in der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung betont wird, steht bei der Erinnerungsarbeit weniger die Speicherfunktion, sondern vielmehr die »transformierende Wirkung kultureller Erinnerungsprozesse« (Simonis & Rohde, 2015: 4) im Fokus. Die

»Praxis kulturellen Erinnerns ist eng verbunden mit kreativen Konstruktionsprozessen [...]. Abbilder eines vergangenen Geschehens bietet das kulturelle Gedächtnis daher nicht« (Erl, 2004: 4).

Daher fragen Simonis und Rohde, ob der

»Begriff des kulturellen Imaginären nicht angemessener wäre, um einen solchen ausgesprochen kreativen Umgang mit individueller und kollektiver bzw. historischer Vergangenheit zu indizieren« (2015: 4).<sup>1</sup>

Unabhängig davon, ob eine Reaktion auf den migrationspolitischen Paradigmenwechsel Italiens (wie in *LAMERICA*), ein revisionistisches Programm alternativer Erinnerungen (wie bei *Crialese*, 1997; 2006) oder auch etwas Harmloseres Gegenstand der Filme ist – wie in den Komödien *QUO VADO?* (Nunziante, 2006) und *TOLO TOLO* (Zalone, 2020) oder der Roadmoviekomödie *EASY – UN VIAGGIO FACILE FACILE* (Magnani, 2017) –, offenbar hat die italienische Emigrationserfahrung in den diskursiven Operationen des italienischen Films der letzten 20 Jahre starke Bedeutung erlangt, während die zeitgenössische *nuova emigrazione italiana* (cf. Gjergji, 2015; Bonifazi, Heins, Tucci, 2021) nur schwach oder kaum durch das Kino reflektiert wird.<sup>2</sup> Im spezifischen Kontext Italiens

1 Aufgrund seiner geschichtsprägenden Funktion ist das Imaginäre deshalb längst zum »integralen Bestandteil der Geschichtswissenschaften avanciert« (Simonis & Rohde, 2015: 4).

2 Der Film *EASY* ist symptomatisch für eine ganze Reihe an leichten Komödien, die das Thema der (zeitgenössischen) Emigration in den ausgehenden 2010er Jahren fernab einer politisch engagierten Traditionslinie verhandeln – etwa *ITALIANS, L'ITALIA NON È UN PAESE PER GIOVANI* (Veronesi, 2017), *QUO VADO?* oder *TOLO TOLO*. *Easy*, ein ab-

wird das Thema Migration »nach wie vor von Widersprüchen und Paradoxien überschattet«, die auf eine »selektive Amnesie« in Bezug auf die Migrationsbewegungen hinweisen, die »die Geschichte des Landes geprägt haben, sowohl was die Binnenmigration in den industriellen Norden als auch die Emigration betrifft« (Hope, 2013: 129).<sup>3</sup> Der Begriff Migration wird sowohl in den Filmtexten als auch im »wirklichen« Leben ein Ideologem (cf. ebd.: 130) im Sinne eines Konfliktpunkts, an dem reaktionäre soziopolitische mit fortschrittlich-revolutionären Kräften kollidieren.

Das politische Kino übernimmt innerhalb der polarisierten Formationen (zumindest potenziell) die Funktion, konstruktive Gegendarstellungen zu entwerfen: nicht nur über die Sensibilisierung der Zuschauer:innen, sondern auch durch seine Geschichten, die einen »Sinn für konkrete menschliche Individualität« (ebd.: 130ff.) schaffen. Sandra Ponzanesi beobachtet schon im Jahr 2005, dass Fragen der Migration seit den 1990er Jahren stärker thematisiert werden und sich das Migrationskino im europäischen Kontext allgemein als Genre zu etablieren beginnt. Im Hinblick auf das *Cinéma beur* oder das *Cinéma de banlieue* in Frankreich, das deutsch-türkische Kino in Deutschland oder das multiethnische Kino in Großbritannien ist im Unterschied zu Italien von »gewachsenen Filmkulturen« (Canova, 2013: 9) die Rede. Kultur und Identität werden vor allem von einer zweiten Immigrant:innen-Generation systematisch reflektiert. Ein Kino der doppelten Kulturen (cf. Seeßlen, 2000) bzw. der *double occupancy* (cf. Elsaesser, 2005), das die doppelte kulturelle Zugehörigkeit in den Fokus seiner Erzählungen rückt.

---

gehängter Vertreter der sogenannten Gen Y wird irgendwo zwischen unbeholfenem *mammone* und verwahrloster Couch-Potato inszeniert. Er hat den Auftrag bekommen, einen Sarg ins rumänische Hinterland zu liefern, wo er schließlich sein Glück finden wird. Der Film verleiht den wiederkehrenden ikonografischen Chiffren der Emigration nicht mehr als eine Art oberflächliche Patina. Er oszilliert zwischen grotesker Komik und einer trashigen Bildästhetik. Magnani scheint allerdings bewusst mit Reminiszenzen und nostalgischen Anstrichen zu spielen. Schließlich lässt er seinen Protagonisten wortwörtlich einen Sarg zu Grabe tragen, der als Synekdoche für das italienische Trauma der Emigration steht.

- 3 Im Original: »Nel contesto specifico dell'Italia, la questione della migrazione continua ad essere offuscata da contraddizioni e paradossi derivanti da una amnesia selettiva riguardo agli spostamenti di individui e famiglie che hanno marcato la storia del Paese, in relazione sia all'immigrazione interna verso il nord industriale che all'emigrazione« (Hope, 2013: 129).



Im italienischen Kontext werden Fragen der Ethnizität überwiegend von italo-italienischen Filmemacher:innen behandelt. Auch unter generischen Gesichtspunkten konstituiert dieser *filone* mehr ein Sujet als ein Genre. Bei aller Heterogenität zeichnet sich der italienische Migrationsfilm durch die Zuwendung zu »transnationalen Narrativen« (Schrader & Winkler, 2013: 16) sowie die Hybridität von »aesthetics, settings, acting and languages« (Berger & Komori, 2010: 8) aus. Ein Kino, das experimentelle Wege bestreitet und sich mit Fragen diskursiver Machtasymmetrien im Kontext der Ein- und Auswanderung vielgestaltig auseinandersetzt, um ein »anderes« Italien zu zeigen, abseits der Konventionen und Stereotype der »eigenen« Filmgeschichte (Schrader & Winkler, 2013: 16). Es steht damit auch für ein europäisches (politisches) Kino, das durch die Verschmelzung von Genrekino und selbstreflexiver Ästhetik charakterisiert ist und damit die Unterscheidung zwischen Autor:innen- und Populärkino zumindest graduell werden lässt (cf. Gradinari & Pause, 2018: 12f.).

Vor dieser Folie profilieren sich die folgenden Filme als Teil eines »neuen« (cf. Wagner & Winkler, 2010: 7–13) und ebenso politischen Migrationskinos (cf. Hope, 2013; Schrader & Winkler, 2013), welches sich an der menschlichen *conditio* des Migrierens im Allgemeinen und der »*duplicità prospettica*« (Canova, 2013: 10) der italienischen Ein- und Auswanderung im Speziellen abarbeitet, um im Sinne Hopes (2013) für eine »individuelle Menschlichkeit« (130) zu sensibilisieren. Eine der wirkmächtigsten Operationen moderner Massenmedien, die Empathie fördern, ist schließlich die Erinnerungsarbeit:

»One of the most dramatic instances of how the mass media generate empathy is through the production and dissemination of memory. Such memories bridge the temporal chasm that separate individuals from the meaningful and potentially interpellative events of the past. It has become possible to have an intimate relationship to memories of events through which one did not live: these are the memories I call prosthetic« (Landsberg, 2003: 148).

Die den italienischen Kontext auszeichnende *duplicità prospettica* scheint vor dem Hintergrund einer zunehmend plural verfassten Gegenwartsgesellschaft wieder verstärkt in ein öffentliches Bewusstsein gerückt zu sein. Das ist nicht zuletzt am hohen akademischen und populären Interesse an rezenten Produktionen abzulesen. Die Filme werden als konstruktive Gegendarstellungen sondiert, auch im wortwörtlichen Sinne, gegen die manifesten und institutionalisierten Praktiken des kollektiven italienischen Erinnerns, die sich insbesondere seit den 2000ern als Renaissance und Beschleunigung

der (italienischen) Geschichte materialisieren – in Form von physischen Erinnerungsorten wie Denkmälern, Museen, Festakten und öffentlichen Gedenkfeiern (cf. Nora, 2002: 18ff.; Fonzo, 2017: 129ff.). Es sind das ambig Unsicht- und Ungreifbare der Filmbilder sowie der Verweis auf übergeordnete Referenzsysteme und Erzählinstanzen, die sich an den »Versionen des Zusammenhangs von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft« (Erll, 2017: 151) und den Verfestigungen der italienischen Erinnerungslandschaft abarbeiten.

## 6.1 Die Außenseite der Erinnerung

Charakterisiert durch Verfahren der textuellen Rekonfiguration der Vergangenheit und ideologischen Anfechtung der Gegenwart stehen die Filme für ein revisionistisches Programm der *favola bella* des italienischen Kulturzentrismus und der identitären Selbstverständigung der *Italia felix* gleichermaßen (cf. Marazzi, 2022: 125f.). Das Filmschaffen der Regisseure Emanuele Crialese, Vittorio und Paolo Taviani und Gianni Amelio steht in der Tradition eines italienischen *cinema d'autore*. Ihre Werke akzentuieren die Subjektivität der Wahrnehmung und damit auch der Erinnerung und Imagination (cf. Pravadelli, 2019: 65ff.). In *Medialisierungen der Macht* konturieren Irina Gradinari und Johannes Pause ein »politisches Kino« über den (selbstreferenziellen) Bezug des Films zur (eigenen) Epistemologie, zum Realitätsbezug und seinen Wissensformen (cf. 2018: 9–30). Schließlich sei der zentrale Aspekt eines solchen Kinos,

»die konkreten Lebensbindungen als sinnlich-anschauliche Verhältnisse auf den konkreten Erfahrungshorizont des einzelnen Individuums zu beziehen« (Kappelhoff 2008: 11).

Die Konstruiertheit des italienischen Emigrationskinos als *Lieu de Mémoire* (Nora, 1989) wird durch die Artikulation der medialen Rahmung sowie den narrativen Fokus auf die Widersprüchlichkeiten einer choralen Erzählung der italienischen Emigrationshistorie konterkariert. Die Konstruiertheit des Erinnerns wird vor allem dann ins Bewusstsein gehoben, wenn »Widersprüche« festgestellt werden oder ganz bewusst eine »Beobachterposition« eingenommen wird. Um die Funktionsweise dieser Programmatik der (Selbst-)Beobachtung zu präzisieren, findet im Folgenden Renate Lachmanns und Schamma Schahadats (1997: 677–686) neu ausgerichtetes Intertextualitätskonzept Anwendung. Ausgehend von Julia Kristevas [1969] Verständnis

eines jeden Textes als ›Doppelzeichen‹, das neben dem ›manifesten‹ immer auch einen ›latenten‹ Text adressiert, verzahnen die beiden Autorinnen nun das intertextuelle Dialogieren mit der (Re-)Formulierung eines kulturellen Gedächtnisses. Das Außen, auf das diese neuen Emigrationserzählungen verweisen, entspricht den imaginären Textuniversen, die als überlagerndes Zeichen- und Referenzsystem zu verstehen sind, über die sich der Film in unterschiedlichen Modi auf Geschichte, Vermittlung und damit auf sich selbst bezieht.

Literatur respektive das Kino erscheint mithin als Gedächtnis der Kultur, das über den Umgang mit den Textuniversen eine Relation des »Bewahrens, Verbergens oder Zerstörens« unterhält und sich im Modus der »Partizipation«, der »Transformation« oder der »Tropik« (Lachmann & Schahadat, 1997: 678) entfaltet. Die folgenden Filmanalysen begeben sich ebenfalls auf die Spuren dieser Referenzsysteme, die im filmischen Außen liegen und damit einen imaginären Horizont verzahnen, der als Bild- und Textspender (trägerischer) Erinnerungen ausgewiesen wird. Gerade im Modus der Transformation und der Tropik wird über inter-/intramediale Verfahrensweisen eine Metaebene filmischer Epistemologie mitgeführt – als das kenntlich gemachte *Andere* des kulturellen Gedächtnisses und des Kinos als Medium selbst. Die Filme artikulieren durch diese formalen Gestaltungen Denkbewegungen, die die Bedingungen der eigenen medialen Darstellung zur Sprache bringen. Sie entfalten so ein (politisches) Denken und Erinnern *in* und *über* (ihre) Bilder. Die Besonderheit des Imaginären besteht nun darin, dass es

»für die Denkfigur des Möglichen geeignet scheint, den Blick des Beobachters auf die imaginativen Konstruktionsprozesse selbst zu lenken« (Simonis & Rohde, 2015: 6).

Daher gibt Italo Calvino (1988) seinem Publikum zum Abschluss seiner Vortragsreihe zu bedenken: Die Errettung aus den Bilderfluten der Moderne erfolge gerade über die ikastische Fähigkeit, »in Bildern zu denken« (92).<sup>4</sup> Methodisch nimmt damit die semiotische Lektüre der »Rhetorik der Bilder und

---

4 »[...] il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare* per immagini. Penso a una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria vision interior senza soffocarla e senza d'altra parte lasciare cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, ›icastica‹« (Calvino, 1988: 92).

des Tones« einen zentralen Stellenwert ein, die Gesche Joost in *Bild-Sprache* (2008) als »Spurensuche« (10) beschreibt. Gemeinsam ist diesen Bildsprachen, dass sie über verschiedenste Verfahren der An- und Abwesenheit, über Spuren des Zeigens und Verbergens zur imaginären Außenseite des Erinnerns führen. Denn die Imagination, verstanden als zentrale Fakultät der sichtbaren (erinnerten und erzählten) Welt, ist als das Absente jener visuellen Materialisierungen am Werk, die das Kino auf die Leinwand bringt.

Gerade in den Bilderfluten des modernen »immaginario indiretto« (Calvino, 1988: 91), der seit Calvinos Vortragsreihe an Allgegenwärtigkeit gewonnen und sich in puncto Synchronizität beschleunigt hat, findet das Imaginäre stärker noch seinen absoluten Ausdruck in der visuellen Absenz. Die Filme fragen nach dem »paradox Unsichtbaren im Kern der scheinbar sichtbarsten aller Künste« (Lie, 2012: 7). Das widerständige Imaginäre meint hier buchstäblich die Außenseite der filmischen Bilder und des Erinnerns, weil eine politische Filmästhetik auf die »Außenseite« des Films verweist (cf. ebd.: 7f.). Die Filmlektüren versuchen im Anschluss an Lachmann & Schahadat (1997), die jeweiligen Relationsmodi zu Gedächtnis und Geschichte über die Zuschüsse des Imaginären zu bestimmen. Über inter-/intramediale Verweise auf additive Referenzsysteme erhält das Imaginäre nicht nur als Außenseite der filmischen Bilder, sondern als narratologische Enthebungsfigur an Kontur. Im Film KAOS der Brüder Taviani wird der Emigrationsgeschichte ein literarisches Gedächtnis zu- und entgegengeschieden. In ihrem Film GOOD MORNING BABILONIA ist es ein kinematografisches. In Amelios LAMERICA wird die Emigrationsgeschichte mit einem (traumatischen) massenmedialen Bildgedächtnis korreliert und bei Crialesi schließlich ist es das Gedächtnis der kinematografischen Formen selbst, das als Außenseite der Bilder über der Erzählung schwelt.

Das Emigrationskino dieser Regisseur:innen ist damit keines der erstarrten Vergangenheiten, sondern vielmehr eines der möglichen Zukünfte. Es ist ein diskursiver Schauplatz der Entzauberung, der Artikulation und des Agonismus von kultureller Identität bzw. von kollektiver Erinnerungs- und Imaginationsarbeit. Sie lenken die Aufmerksamkeit auf die Aktivierungen und Eruptionen des Vergangenen, auf die wiederkehrenden Phantasmen der italienischen Emigrationshistorie und wie sie in der italienischen Gegenwartsgesellschaft nachwirken.

## 6.2 Prosthetic memory bei den Tavianis

In der fünfteiligen Novellenverfilmung KAOS (1984) behandeln die Brüder Taviani in der Episode *L'altro figlio* das Thema des großen süditalienischen Massenexodus zur Jahrhundertwende. Sie adaptieren die von Pirandello 1905 veröffentlichte Novelle, die abseits der zeitgeschichtlichen Emigrationsromane steht. Zu nennen sind etwa *Italy* von Giovanni Pascoli (1904) oder *Dagli Appennini alle Ande* (1886), *Sull'Oceano* (1889) und *In America* (1897) von Edmondo De Amicis (cf. Trapassi, 2016: 81). Denn bei Pirandello bleibt die Emigration als solche opak. Stattdessen erzählt er aus der Innenperspektive einer weiblichen, marginalisierten Figur, die nostalgisch auf ein Lebenszeichen ihrer ausgewanderten Söhne hofft, während sie mit dem ›anderen‹, dem verbliebenen Sohn (*l'altro figlio*) keinerlei Beziehung mehr pflegt. Die psychologischen Zerwürfnisse der Mutterfigur, ausgelöst durch ihre besondere Beziehung zu ihren Kindern, steht im Film allegorisch für die isolierte Stellung des italienischen Mezzogiorno. Der ist gespalten ob der politisch-kulturellen Entfremdung zum ›neuen‹ geeinten Italien des Risorgimento auf der einen und der kulturellen Persistenz und Anziehungskraft des transozeanischen Kontinents als Auswanderungsziel und *paese della chimera* auf der anderen Seite. Über die mythologische Inszenierung meridionaler Alterität dialogieren die beiden toskanischen Regisseure auch mit einem veristischen Kanon sizilianischer Autor:innen, etwa Giovanni Verga, Luigi Capuana, Maria Messina, Leonardo Sciascia, und nicht zuletzt mit Pirandello selbst.

Dass über den filmischen Bildern ein reicher und vielgestaltiger Textspeicher liegt, wird im Prolog in medias res über ein Zitat, auch bildsprachlich, hervorgehoben: Der Establishing Shot zeigt einen agrigentischen Tempel aus der Draufsicht. Über ihm schwebt in weißen Buchstaben ein Textauszug Pirandellos, der als ›figlio del Caos‹ vorgestellt wird (aufgrund der Namensgleichheit seines Geburtsortes nahe Girgenti) (siehe Abb. 6.1). Luigi Pirandello ist gewissermaßen der vierte, der unsichtbare Sohn dieser Episode, womit die Sonderstellung seiner Autorschaft für die filmische Fiktionalisierung akzentuiert wird. Die folgende Sequenz zeigt einen Raben mit einer Glocke um den Hals. Er fliegt über die Insellandschaft. Dieses mythologische Motiv dient als verbindendes Element zwischen den einzelnen Episoden und kündigt gleichzeitig an, dass die folgenden filmischen Bilder auf ein vielfach auserzähltes Textuniversum nun eine ›andere‹ Perspektive einnehmen (siehe Abb. 6.2).

Abb. 6.1 & 6.2: Pirandello als 'figlio del Chaos' (l) und der Rabe (r)

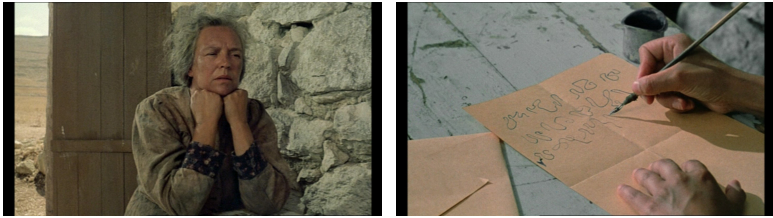


Quelle: KAOS (Taviani, 1984)

Der Vergleich zwischen der literarischen Erzählung und der kinematografischen Adaption offenbart interessante Akzentverschiebungen, sowohl bei der Inszenierung des historisch-sozialen Kontextes als auch hinsichtlich der Relationsmodi (cf. Lachmann & Schahadat, 1997) zu einem überlagernden Textspeicher. Das dialogische Verhältnis von Kino und Literatur im Allgemeinen sowie der Literaturverfilmung von *L'altro figlio* im Speziellen ähnelt teilweise einer Chorerzählung der italienischen Emigration. Im Sinne von Schneider (1981) ist hier eine »Transformation« (17) zu beobachten, eine Ergänzung, Auslassung und Neuaspektierung. Auch aus medientheoretischer Perspektive wird im Subtext der Dialog zwischen Literatur und Kino mitgeführt: Zum einen in der Inszenierung der Psyche der Mutterfigur, die die Potenziale filmischer Innenweltdarstellungen im Vergleich zur Literatur allegorisiert. Zum anderen mit Pirandello selbst, der zu den einflussreichsten Stimmen des frühen italienischen Kino- und Mediendiskurses zählt. Diese zweifache intermediale Bezugnahme zur Literatur wird bereits mit der ersten Sequenz angezeigt: Eine weite Panoramaeinstellung zeigt die karge Insellandschaft. Sie verengt sich langsam in den Innenraum einer Steinhütte bis zu einer Großaufnahme der Mutter Mariagrazia, die einen Brief an ihre Söhne diktiert (siehe Abb. 6.3):

»Cari figli miei, è vostra madre che scrive a voi nella vostra bella terra d'oro, da questa vostra terra di pianto. Oggi fanno quattordici anni che voi partiste, e da quattordici anni vostra madre è sola e vi aspetta. Domani un'altra comitiva di sventurati parte per le Americhe. E a una di loro, al più svelto, al più cristiano ci affiderò questa lettera, figli miei, perché la porti fino alle vostre mani. Dagli occhi lo sceglierò il portatore, perché è dagli occhi che si riconosce il core di l'omini« (Taviani, 1984: ab 06:50).

Abb. 6.3 &amp; 6.4: Die Mutterfigur (l) und ihr Diktat des Briefes (r)



Quelle: KAOS (Taviani, 1984)

Die folgende Einstellung rückt nun die Handschrift des Briefes in Großaufnahme ins Bild und enthüllt dem Publikum den Schwindel, den Mariagrazia selbst erst am Ende der Erzählung erfährt: Die sehnsuchts erfüllten Worte sind nur beliebige Striche auf einem weißen Blatt Papier, während aus dem Off das Diktat fortläuft (siehe Abb. 6.4). Am Ende der Episode nimmt die Mutter mit demselben Wortlaut den Brieftext wieder auf, wodurch auf die zeitlose, immergleiche und damit mythenhafte Dimension dieser archaischen Welt verwiesen wird.

Sowohl die Annäherungsversuche des ›anderen‹ Sohnes als auch Mariagrazias Versuch, mit ihren Söhnen in der Ferne per Briefwechsel zu kommunizieren, müssen letztlich scheitern. Die Novelle kreist um das Thema der poetologischen Sprach- und Machtlosigkeit, der fehlenden Dialogizität zwischen zwei Welten und Kontinenten ebenso wie zwischen einer durch den meridionalen Grabenbruch gespaltenen Halbinsel. Die trügerische Potenzialität der Schrift als *Aufschreibsystem* (cf. Kittler, 1985) sowie als Vehikel kultureller (Selbst-)Verständigung wird bildrhetorisch mit der italienischen Geschichtsschreibung des Risorgimento und dem Mythos Garibaldi in Verbindung gebracht. Es ist die wortwörtliche Außenseite der Schriftzeichen, über die der Film ein Einfallstor für die Vergegenwärtigung einer traumatischen risorgimentalen Geschichte bietet. Als auch Mariagrazia der Schwindel offenbar wird, setzt eine Rückblende ein, die die unüberbrückbare Distanz zu ihrem dritten Sohn rekonstruiert.

Die Tavianis inszenieren – nun deutlich von Pirandellos Literaturvorlage abweichend – eine Art Neuinterpretation der garibaldischen *spedizione dei mille*, die als gescheiterte Revolution des Einheitsstaates und zutiefst individuelles Trauma gleichermaßen erzählt wird. Verwoben mit der Stimme der Frau aus dem Off schwenkt die Kamera langsam von rechts nach links über

eine menschenleere Straße. Die Einstellung verstärkt einen zentralperspektivischen Effekt: Im Zentrum des Bildes befindet sich ein quer verlaufender Straßenzug, in dessen Hintergrund sich ein monumentales Gebäude erhebt. Langsam erscheint nun in der Tiefe dieses bühnenhaften Bildarrangements Garibaldi, von links nach rechts reitend, mit der Trikolore in der Hand. Eine Visualisierung der Zeit und der geschriebenen Geschichte, die bildsprachlich ›mobilisiert‹ wird, denn die langsame Querbewegung der Kamera markiert die Bilder als wortwörtlich gegenläufige Rückschau, die nun einen anderen Blickstandpunkt einnimmt (siehe Abb. 6.5-6.7).

Abb. 6.5-6.7: Gegenläufige Visualisierung der risorgimentalen Geschichte



Quelle: KAOS (Taviani, 1984)

Plötzlich laufen Menschen jubelnd zu Garibaldi. Er gibt Saatgut an sie aus. Eine offenkundige Anspielung auf Antonio Gramscis »rivoluzione senza rivoluzione« (2009: 41ff.), in der die vermeintliche Integration subalternen Gruppen letztlich dazu dient, ein hegemoniales Projekt zu realisieren. Das Ergebnis sei, so notiert Gramsci in den *Quaderni*, eine »rivoluzione passiva«, die die grundlegenden gesellschaftlichen Disparitäten nicht nivelliert, sondern vielmehr eine kulturelle Hegemonie des Nordens provoziert und wirtschaftlichen Abhängigkeitsverhältnissen Vorschub leistet. Schließlich bekommen die Menschen nur Getreide und kein Land (cf. 2009: 41ff.). Die Ankunft des ›Helden‹ habe dazu geführt, erzählt Mariagrazia indes weiter, dass auch die Verbrecher:innen aus den Gefängnissen befreit werden. Die Szenerie wechselt nun zu einem raubenden Banditen, der ihren Ehemann entführt und schließlich ermordet. Er sieht ihrem ›dritten‹ Sohn erschreckend ähnlich. Die Schilderungen dieser Erinnerungen werden über die Offstimme und eine nun einsetzende verfremdete Bildsprache als Gedankenstrom markiert. Die Konturierung der Außenseite der choralen Erinnerung, die filmsprachlich als individuelles Imaginäres in Gestalt gezogen wird, steht für eine entfremdende Revolution im italienischen Süden.



Pirandellos intertextuelle Präsenz steht aber auch für italienische Film- und Mediengeschichte. Derselbe liefert mit seinem Roman *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* [1915] eine der »komplexesten theoretischen Überlegungen zum Film« (Schrader, 2007: 121) überhaupt. Der Roman steht für die »große Bandbreite an Diskursen über das Kino« (Gavriel, 1988: 40, zit. n. Schrader, 2007: 122) und sei »essential to an understanding of Luigi Pirandello's place and role in the development of twentieth-century narrative and dramatic arts« (Gieri, 1995: 3).

Pirandellos Roman ist intermedial arrangiert: Autodiegetisch erzählt er von Serafino Gubbio, einem Kameramann, der sich über das Schreiben eines Tagebuchs der Monotonie seiner Arbeit zu entledigen versucht. Als Operateur »schaffe er nichts«, denn er ist nicht mehr als »eine Hand, die eine Kurbel dreht« (Pirandello, 1997: 7f.). Der Roman ist als Metakommentar zur intellektuellen Auslotung der künstlerischen Potenziale des (neuen) Mediums im italienischen Kontext zu lesen:

»Das Wort Quaderni verweist in seiner Übersetzung ›Heft‹ auf das Medium Schrift, ›operatore‹ bezeichnet den Beruf [...] als Kameramann« (Schrader, 2007: 124).

Die in den *Quaderni* literarisch durchexerzierte Entfremdung des Menschen durch die neue Technik, für die der Film metonymisch steht, wird gar zum Bezugspunkt für Walter Benjamins Klassiker *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936]. Aufgrund seiner technizistischen Medialität wird dem Film im intellektuellen Diskurs die »Fähigkeit zur Imagination abgesprochen« (Schrader, 2007: 134). Bemerkenswerterweise werden die imaginativen Potenziale des Films am Beispiel Italiens von Repräsentant:innen der literarischen Szene ins Feld geführt, ähnlich wie es Brütsch (2011) für die frühe Kinodebatte im deutschsprachigen Raum nachzeichnet.<sup>5</sup>

Im Kern seiner Auseinandersetzung mit dem Kino als rein technische Reproduktion in den *Quaderni* steckt eine ontologische Krise der Repräsentation, die in der Forschung als Ausdruck der veränderten Wahrnehmungs- und Sinnerfahrungen der Moderne beschrieben wird (cf. ebd.: 165ff.). In einem Interview in den *Nouvelles Littéraires* [1924] spricht Pirandello einige Zeit später

5 Siehe zum frühen Mediendiskurs Kapitel 2. Am italienischen Fallbeispiel muss diese Beobachtung etwas moderater formuliert werden, da das neue Medium aufgrund des traditionsreichen Primats der Literatur mit größerer Skepsis empfangen wird.

vom Kino als Medium des »künstlerischen Ausdrucks«, das »das Denken anschaulich vermitteln kann« (Cállari, 1991: 10).<sup>6</sup> Gut zehn Jahre nach der Erstveröffentlichung der *Quaderni* stehe der Film für Pirandello

»nicht mehr für die mechanische Reproduktion von Wirklichkeit, er habe vielmehr einen verzerrenden Effekt, sodass das neue Medium dem Traum, der Erinnerung und auch dem Wahnsinn näher komme«. Der Film avanciere »genau wie bei Alberto Savinio zum Zeichen für den Traum bzw. für das Unbewusste« (Schrader, 2007: 119).<sup>7</sup>

Interessant an der Innenweltdarstellung der Mutterfigur in KAOS ist nun gerade die sehr zurückhaltende Rhetorik der filmischen Bilder. Generell wird die Figur sehr statisch typisiert, in ihren Handlungen ebenso wie in ihrer körperlichen und mimischen Expressivität. Trotz – oder gerade wegen – der originären Visualität des Filmischen erzählen die Tavianis ihr traumatisches Erinnern über eine Rhetorik der Bilder, die auf das Zeigen verzichtet. In der Reminiszenz der garibaldischen Episode tritt die Mutterfigur als kommentierende Erzählerin ihrer eigenen Geschichte auf, ist selbst aber nie zu sehen. Ihre akusmatische Stimme öffnet im Auseinanderklaffen von Bild und Ton den

---

6 Im Original: »lo credo che il Cinema, più facilmente, più completamente di qualsiasi mezzo d'espressione artistica possa darci la visione del pensiero« (Cállari, 1991: 10).

7 Aus heutiger filmtheoretischer Perspektive haben Film und Literatur augenscheinlich die gleichen prinzipiellen Möglichkeiten zur Verfügung, wobei der Film noch über seine auditive Beschaffenheit an Boden gewinnt: »Die filmische Narration kann das verbale Element nicht nur in Form von geschriebenem Text, sondern auch als gesprochene Sprache einsetzen und somit Eigenschaften wie Klangfarbe, Intonation, Rhythmus oder Lautstärke zum Ausdruck bringen, die in der Literatur – außer sie wird mündlich vorgetragen – lediglich angedeutet oder umschrieben werden können« (Brütsch, 2011: 244). Ähnlich argumentiert auch Christan Metz (2000) in *Der imaginäre Signifikant*. In der Literatur komme ein »beschränktes Wahrnehmungsregister« (44) zum Zuge. Dieses sei ebenso wie der Signifikant der Malerei, der Bildhauerei, der Architektur oder der Fotografie »weniger umfangreich, als der des Kinos« (ebd.). Für Brütsch (2011) bietet die Unmittelbarkeit des Mediums die Möglichkeit der unverstellten Darstellung innerer Vorgänge, während die Literatur auf den schriftlichen Transformationsprozess festgelegt sei. »Von den medialen Bedingungen her ist er [der Film] somit im Prinzip besser gerüstet als die Literatur, um die ungefähre Qualität eines Gedankenstroms – seinen bruchstückhaften Charakter, sich ändernden Rhythmus oder sprunghaften Intensitätswechsel – direkt zum Ausdruck zu bringen, und zwar die eines rein verbalen« (Brütsch, 2011: 244).

Raum für die Vergegenwärtigung eines Imaginären, das eine kanonische rigorimentale Geschichtsschreibung konterkariert. Stille und Sprachlosigkeit charakterisieren die fiktive Welt dieser Episode. Sie werden in einen stimmkräftigen Dialog mit der Psyche der Mutterfigur gewendet. Dieses so lebendige ›Eintauchen‹ wird über eine Form der visuellen Absenz inszeniert. Die Außenseiten filmischer Visualität und des Erinnerns finden hier zueinander. Die Unvereinbarkeit von *vita* und *forma* ist für Pirandello der zentrale Konflikt der Krise der Repräsentation (cf. Schrader, 2007: 167). Jeglicher Prozess der Mediatisierung fixiert ein Lebendiges auf ein erstarrtes Register von Formen, die dem eigentlichen Leben nicht gerecht werden.

In KAOS allegorisieren die toskanischen Regisseure diese frühe medienontologische Perspektive. Schließlich materialisiert sich Schrift nur als konfuse Linien auf einem weißen Blatt Papier, während die kinematografische *forma* gerade am Höhepunkt der Episode über Abwesenheiten erzählt. Es ist »schwierig, das Imaginäre mit sprachlichen Mitteln zu beschreiben, denn unsere Sprache hat das, was das Imaginäre nicht ist, als das Positive gesetzt« (Lenk, 1983: 82). Auch im Kino, dem scheinbar Sichtbarsten aller Künste, ist das Imaginäre hinter den oberflächlichen Visualisierungen, die kollektive Gedächtnisspeicher und Vorstellungswelten prägen, am Werk. Das scheinen die Tavianis sagen zu wollen. Pirandellos Roman *Quaderni* wie der Film KAOS der Tavianis beleuchtet die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, Erinnerung und Imagination – nur aus Sicht des anderen Mediums. Hier wie dort fungiert der Film respektive die Schrift als »Chiffre für einen unaufhaltsamen Realitätsverlust« (Schrader, 2007: 157). Bei Pirandello geht die Realität der Repräsentation und bei den Tavianis die Realität des Erinnerns verloren.

André Bazin notiert in seinem Plädoyer für die Literaturverfilmung (cf. 2009: 110–138), dass die Werktreue weit »mehr dem Geist als dem Buchstaben des Werkes gilt« (126). Darüber hinaus sei es vonnöten, »je größer und entscheidender die literarischen Qualitäten des Werkes sind [...]«, das »kunstvolle Gefüge [zu] erschüttern«, um »das Werk in einem neuen, gewiß nicht dem gleichen, sondern gleichwertigen Gefüge zu rekonstruieren« (ebd.). Dieses gleichwertige Gefüge entsteht in der spielerischen Auseinandersetzung mit Realität und Fiktion, über den Verweis auf die Medialität des jeweils anderen Mediums als Entfremdung zur (historischen) Wirklichkeit. Das Kino bei Pirandello und die Schrift bei den Tavianis ist das trügerische Andere (der Geschichte) und führt als Spur zur imaginären Außenseite des Erinnerns, ohne dabei eine originäre Medialität und damit einen Wahrheitsanspruch zu behaupten. Die Krise der Repräsentation wird überführt in eine Krise des

Erinnerns. Sie ist gekoppelt an das Aufschreibssystem der Literatur und der Geschichtsschreibung des italienischen Risorgimento. Ihre Absicht, die Vergangenheit zu erforschen, um die Verbindungen zur Gegenwart aufzuzeigen, bewegt sich an der medienontologischen Schnittstelle von Schriftlichkeit und Visualität, und »kulturlologisch« zwischen dialogischer Teilhabe und Transformation (cf. Lachmann & Schahadat, 1997: 678).

Mit GOOD MORNING BABILONIA (1987) inszenieren die Tavianis hingegen ein märchenhaftes Emigrationsepos, das die Visualität des Kinos geradezu hymnisch feiert. Sie verzahnen den Emigrationstopos Amerika mit der magischen Strahl- und Anziehungskraft Hollywoods und entwerfen, ganz im Sinne von Alison Landsberg, die utopische Idee des Kinos als Gedächtnisprothese (cf. 2003; 2004). Die italo-amerikanische Produktion mit internationalem Cast erzählt von zwei italienischen Kirchenrestauratoren, die in die USA emigrieren und schließlich an der Seite des Regisseurs D.W. Griffith arbeiten. Ihr Metier, das Restaurieren von Kirchen, symbolisiert die Wiederherstellung eines kollektiven Traumes (und Gedächtnisses), für den auch das Kino steht: »Le cattedrali come il cinema [...] nascono da uno stesso sogno collettivo« (Tavianis, 1987: 01:24:50). Dank ihres herausragenden Talents werden die Brüder Nicola [Vincent Spano] und Andrea Bonanno [Joaquim de Almeida] also an das Set von D.W. Griffith's INTOLERANCE (1916) bestellt, um für die Filmkulisse Elefantenskulpturen zu bauen. Die intertextuelle Präsenz eines der ersten Klassiker Hollywoods verweist auf die Ursprünge des transkulturellen Gefüges italo-amerikanischer Kinogeschichte. Griffith habe sich schließlich durch Pastrones CABIRIA (1914) – größter italienischer Monumentalfilm der Epoche – inspirieren lassen und daraufhin mit der Arbeit an INTOLERANCE begonnen.

In seiner metaleptischen Verfasstheit verweist der Film auf zwei wesentliche Referenzsysteme: zum einen auf die Genialität italienischer Handwerkskunst und den Mythos des *genio rinascimentale* und zum anderen auf sakrale Bauwerke, die mit der Visualität und der Magie der Kinematografie verwoben werden, der neuen visuellen Kultur der Moderne, die im Hollywoodkino Anfang des 20. Jahrhunderts ihre »magische« Geburtsstunde erlebt. Die Metapher des Kinos als Kathedrale ist dabei ein wiederkehrender kultureller Vergleich cineastischer Selbstdeutung (siehe Abb. 6.8, 6.9).

Diese Analogie wird zum Dreh- und Angelpunkt eines komplexen Gefüges von Verweisen, Allusionen und Zitaten. Die Namen der beiden Kirchenrestauratoren Nicola (Niccolò) und Andrea führen in der Kunstgeschichte zu zwei Plastikern aus dem Geschlecht der Pisani, die im 13. Jahrhundert die toskanische Bildnerei prägten (cf. Kreimeier, 1988).



es zum Duell der alten und der neuen Welt, von Kino und Kathedrale als epistemologische Formen des Visuellen.

*Abb. 6.10: & 6.11 Bankett (l) und der babylonische Tempel (r)*



Quelle: GOOD MORNING BABILONIA (Taviani, 1987)

*Abb. 6.12 & 6.13 : Alte und neue Welt im Shot-Reverse-Shot*

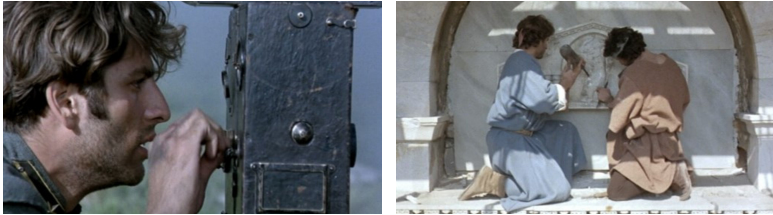


Quelle: GOOD MORNING BABILONIA (Taviani, 1987)

Die symmetrisch angelegte Filmwelt gerät aus den Fugen, als Nicolas Frau bei der Geburt ihres Kindes stirbt, während Frau und Kind seines Bruders wohlauf sind. Die Disparität führt zum unwiderruflichen Bruch zwischen den beiden. Sie sehen sich erst auf dem Schlachtfeld des Ersten Weltkriegs wieder: Nicola meldet sich kurz nach dem Schicksalsschlag zum italienischen Militär. Sein Bruder tut es ihm kurz darauf gleich und landet aufseiten der US-amerikanischen Armee auf der italienischen Halbinsel. Um die Rückkehr zum Status quo ante zu erreichen und damit ein neues Gleichgewicht herzustellen, bedarf es einer schicksalhaften Wendung: Die Brüder werden in der Schlacht tödlich verletzt und finden auf wundersame Weise zueinander. Mit letzter Kraft filmen sie sich gegenseitig. Sie wollen ihre Gesichter für die Nachwelt konservieren. Aus dem Kriegsnebel erscheint in weichem Schnitt

wie im Traumbild die Fassade einer Kathedrale. Die letzte Einstellung zeigt die Brüder bei der Arbeit an einem Marmorrelief eines stehenden Elefanten. *Good morning Babilonia, good morning Hollywood* (siehe Abb. 6.14, 6.15).

Abb. 6.14 & 6.15: Nicola filmt seinen sterbenden Bruder Andrea (l) und Finale (r)



Quelle: GOOD MORNING BABILONIA (Taviani, 1987)

»In the context of mass migrations«, notiert Landsberg (2003), »memory would be required to play a crucial new role« (145). Die umfassenden Migrationsbewegungen im 20. Jahrhundert hätten zum Bruch generationaler Beziehungen geführt, wodurch die traditionellen Formen der Weitergabe von kultureller Erinnerung – sowohl von Eltern an Kinder als auch innerhalb von Gemeinschaften – zunehmend unzureichender würden. Gleichzeitig verändere das Kino und die von ihm mitbegründete technologisierte Massenkultur die Erinnerungsarbeiten der Gesellschaft, indem sie eine ungeahnte Verbreitung von Bildern und Erinnerungen ermöglichen. »Warenproduktion« und »Massenkultur«, kommentiert Landsberg, sind aber nicht ausschließlich konservativ und privatisierend zu denken. Diese Kräfte eröffnen auch das Potenzial für eine progressive, sogar radikale Erinnerungspolitik (cf. 2003: 146).

Die traumhaft allegorisierte Erinnerungspolitik in GOOD MORNING BABILONIA ist nun keineswegs radikal. Vielmehr inszenieren die Taviani ein etwas romantisiertes Erinnern von transnationaler und raumzeitlicher Beweglichkeit. Das titelgebende »Guten Morgen« webt den fortwährenden Dialog mit einer magischen Parallelwelt ein, deren Formgebung und Ästhetik die Geburt der Ära Hollywood auch ästhetisch reminisziert. Ein wiederholtes »Eintauchen« in jenen Ort, an dem »alles möglich scheint« und der mit US-amerikanischer Kinokultur assoziiert wird. Das Ereignis der Ankunft in dieser neuen und fantastischen Welt ist eine gleichsam konkrete wie symbolische Grenzüberschreitung (cf. Lotman, 2018: 535ff.) und wird auch als solche inszeniert:



Ein Match-Cut – die gerahmten Blicke aus dem Fenster und Formengleichheit der perspektivisch angebundenen Referenten – lässt eine magische Analogie von Weihnachten und Amerika entstehen (siehe Abb. 6.16-6.19).

Abb. 6.16 & 6.17: Montageanordnung der Ankunft: Bullauge und Skyline



Quelle: GOOD MORNING BABILONIA (Taviani, 1987)

Abb. 6.18 & 6.19: Montageanordnung der Ankunft: Fenster und Weihnachtsbaum



Quelle: GOOD MORNING BABILONIA (Taviani, 1987)

Die Skyline als Pars pro Toto Amerikas und der Weihnachtsbaum als Symbol eines magischen Zaubers fordern in ihrer Montage eine höchst individuelle Idee und damit imaginative Ergänzungstätigkeit ein (cf. Hanich, 2012: 9ff.). Die Sequenz steht für die Inszenierung eines *Darüberhinaus* des Filmischen (cf. Heidenreich 2015: 74), das aus dem *Dazwischen* der einzelnen Bilder erwächst, für die bildsprachliche Konturierung des amerikanischen Traums aus italienischer und cinephiler Perspektive. Diese (re-)produktive Imaginationsarbeit funktioniert im Sinne Astrid Erlls (2017) als »medialer cue«, als »Abrufhinweis«, der als »Erinnerungsanlass« (149) dienen kann. Gleichzeitig wird auf die mediale Rahmung und damit auf die prothetische



Funktion des Kinos selbst im Prozess des kulturellen Erinnerns hingewiesen, auch indem eine Einstellungsserie unmittelbar zuvor Charlie Chaplins *THE IMMIGRANT* (1917) zitiert.<sup>8</sup>

In Alison Landsbergs Ausführungen (2003) zur funktionalen Bestimmung des Kinos als *prosthetic memory* klingt in der Symbiose von Warenproduktion und Massenkultur auf der einen und der Faszination für die Bewahrung von Bildern auf der anderen Seite, die intellektuelle Diskursivierung Hollywoods als Traumfabrik an. Die Kombination von »Traum« und »Fabrik«, beschreibt Brütsch (2011),

»bringt auf der einen Seite ein Bedauern über die Standardisierung und massenhafte Fertigung von etwas ursprünglich sehr Persönlichem und Intimen zum Ausdruck«. Auf der anderen Seite »schwingt meist auch eine Portion Faszination [...] mit«. Schließlich suggeriert das Wort Fabrik doch »ebenso Effizienz, starke Verbreitung und große Wirkmacht«. »Die Filmindustrie bringt es fertig, selbst unsere intimsten Sehnsüchte auf die Leinwand zu bannen und durch serielle Vervielfältigung in den öffentlichen Raum – und damit ins kollektive Bewusstsein – zu projizieren« (71).

Der Traumanalogie ist damit das Potenzial positiv wie negativ konnotierter Aufladung inne, die sich als partizipativer wie transformativer Relationsmodus zu diesem prominenten kulturellen Diskurs entfalten kann.<sup>9</sup> *GOOD MORNING BABILONIA* streicht in diesem trans- und intertextuellen Gefüge nun

---

8 Während der Reise wird die berühmte »bewegte« Überfahrt auf dem Dampfer aus *THE IMMIGRANT* nachgestellt: Von einer einzigen großen Bewegung durchlaufen, die sich über den Dampfer, den Körper der Protagonist:innen, das Schiffsinventar und schließlich die Kamera selbst rhythmisch durchskaliert, erreicht die Dynamisierung der Bilder ihren Höhepunkt, als der ganze Raum, Menschen und Requisiten, den schwankenden Rhythmus internalisiert. Die Bewegung verschiebt sich wieder auf eine Mikroebene, wenn der Tisch in Großaufnahme gezeigt wird und die umherschlitternden Suppenteller nun im Akkord des Wellengangs gelöffelt werden. Das ist exakt wie bei Charlie Chaplin. Eine Hommage an die Stiftungsurkunde des Migrationsfilms, die ein symbolisches Übersetzen nach Hollywood unterstreicht.

9 Die austarierte Traumwelt der Tavianis schlägt weder in die eine noch in die andere Richtung aus, sondern ist geprägt von zahlreichen, geradezu hymnischen Allusionen und Zitaten der Handwerkskunst der Bau-, Musik und Kinogeschichte, die weniger die Idee eines verfestigten Gedächtnisses als vielmehr die eines transnationalen Imaginären vermitteln, das durch das Kino prothetisch konserviert und über die kirchlichen Konnotationen gleichsam sakralisiert wird.

die italo-amerikanischen Verbindungslinien hervor, da Filme, Genres und Ästhetiken seit Anbeginn der Kinematografie zwischen den USA und Italien zirkulieren. In diesem Sinne entfalte das Kino als Prothese, notiert Landsberg, seine politische Potenzialität über die Adressierung transnationaler kollektiver Horizonte, die im Gegensatz zu kollektiven Erinnerungen geografisch unspezifisch seien (cf. 2003: 147ff.). Des Weiteren beschreibt Landsberg das Bewusstsein um die Artifizialität und Mediatisierung der Erinnerung als distinktives Merkmal kinematografischer Erinnerungsarbeit und fügt hinzu, dass das Wort Prothese auch auf eine Versehrtheit und ein Fehlen verweise und damit (oft) auch ein Trauma markiere (cf. 2003: 149).

Die Außenseite der ›Traumwelt-Kino‹ verweist auf die impliziten ideologischen Determinanten derselben Kunstform, wie sie am Beispiel Hollywoods prototypisch diskutiert werden. Der Vorwurf lautet: Der illusorische Realismus stelle ein unbedachtes Verhältnis zum Medium selbst her. Diese grundlegende Qualität der persuasiven Einschließlichkeit des Films determiniert den Subjektstatus der Zuseher:innen als eine Art Zustand der Trance bzw. des Träumens. Kino wird so zum ontologischen (bzw. in diesem Sinne zutiefst ideologischen) Bezugssystem, welches das kollektive Imaginäre gleichsam konstruiert, ummodelliert und verändert und dabei »seine ideologischen Voraussetzungen konsequent verschleiert« (Gradinari & Pause, 2018: 10).<sup>10</sup>

Die Tavianis akzentuieren ein Trauma, das ein Kapitel US-amerikanischer und italienischer Filmgeschichte selbst betrifft und über den Dialog mit Pastrones *CABIRIA* (1914) und Griffiths *INTOLERANCE* (1916) bereits in der filmischen Exposition aufgeschlagen wird. *GOOD MORNING BABILONIA* gräbt damit nicht nur im Motivschatz Hollywoods monumentaler Vergangenheit, sondern sondiert auch die unbehaglichen Verbindungslinien eines italo-amerikanischen Kinos (ausnahmsweise) aus italienischer Perspektive (cf. Gendraut, 2013: 141).

»Italian emigration to the United States has received very little attention from the cinema of Italy itself. It has received a great deal more from American cinema, to which it has contributed a whole set of stereotyped images, the earliest of which date from the first decades of the twentieth century« (ebd.).

---

10 Mit der von Jean-Luc Comolli und Paul Narboni (1971: 27–38) ausformulierten Apparatstheorie wird diese persuasive Macht des Kinos zum diskursiven Gemeinplatz psychoanalytisch inspirierter Filmtheorie.

Brunetta (1991) analysiert, wie die heroischen Bilder und Narrative des frühen Historien- bzw. Monumentalfilms dazu beitragen, die Wurzeln der antiken Größe Italiens erinnerungsgeschichtlich wiederzubeleben und so die Symbole und Archetypen einer nationalen Identität zu fixieren. Migration und Staatsbildung in Italien sind so eng miteinander verbunden wie die Geschichte des italienischen Kinos und des historischen Films; schließlich galt letzterer lange Zeit als das italienische Kino schlechthin (cf. Spagnoletti, 1998: 151). Erst der Stummfilm und später das faschistische Kino entwickelten heroische Narrative einer homogenen Einheit, die im Kontrast stehen zu den tiefen Verwerfungslinien der italienischen Staatsbildung. So ist es nicht verwunderlich, dass im Zeitalter der italienischen Monumentalfilme Migration kein zentrales Motiv war (cf. Bertellini, 2010: 205–235), während im Kontext des faschistischen Kinos biopolitische Bewegungsfiguren der Erweiterung oder der Verteidigung des Staatskörpers zu Propagandazwecken die Leinwände erobern – im Sinne einer kolonialen Expansion bzw. Verteidigung des ›Vaterlandes‹.

Griffiths Werke wiederum, allen voran *THE BIRTH OF A NATION* (1915), gelten umgekehrt als wichtiger Beitrag zur US-amerikanischen Staatsformierung, die »den Staat in der Regel als Refugium tatkräftiger weißer Männer zeigten« (Gradinari & Pause, 2018: 9). Das klassische Hollywood-Kino etabliert sich zu einem »kollektiven imaginären Raum für Fantasien [...], die sich in Übereinstimmung mit dem Allgemeinwohl und den demokratischen Werten entfalten sollten« (ebd.: 9) und dazu beigetragen haben, das Protonarrativ der individuellen Selbstverwirklichung, kurz, den amerikanischen Traum, zu implementieren. Dieser prägt(e) zum einen das amerikanische Selbstverständnis, die *american frontier* sowie eine nationale Identitätsfindung, vermochte sich aber gleichzeitig über eine Freiheits- und Einwanderungserzählung zu konstruieren, die aus italienischer Perspektive untrennbar mit dem kulturellen Imaginären der *grande emigrazione* verwoben ist. Da wie dort wird die Idee von Nation und Gemeinschaft im Sinne Benedict Andersons im Moment der Entdeckung des Anderen geboren (cf. 1998: 15ff.).

Die Zuwendung zu dieser filmhistorischen Außenseite des Kinogedächtnisses wird im Schlussakt als Geste märchenhafter Transformation markiert (cf. Lachmann & Schahadat, 1997: 681). Die beiden Brüder sterben keinen ›Heldentod‹ im Krieg, wie ein Großteil ihrer Alter Egos im faschistischen Film der 1930er und 1940er Jahre, sondern verewigen abseits des Schlachtfelds ihre Gesichter auf Celluloid für die Nachwelt. Dem häufig wiederzufindenden Motiv der Heimkehr und dem vaterländischen Ruf zu den Waffen im Kontext der bei-

den Weltkriege schreiben sie mit einem symbolischen Rückzug in die magische Welt des Kinos entgegen. Die übergeordnete Traum-Analogie wird damit im Schlussakt als aussöhnende Teilhabe an einem cinephil verklärten Selbstdeutungsdiskurs wiederaufgegriffen. Dass die Tavianis mit dem Kino als geradezu sakralem Ort dialogieren, wird in der symbolträchtigen finalen Wendung abermals unterstrichen, dessen Pointe darin besteht, dass der Tod der beiden Brüder gleichsam die Geburt der Visualität zum Ausdruck bringt. »Die Bildfindung ›heilt‹ die Zerstörung: Die Kunst der memoria gibt den Zerschmetterten ihre Gestaltung zurück« (Lachmann, 1990: 22).

Die Geburtsstunde Hollywoods bedeutet gleichsam die Geburtsstunde eines kollektiven Traumes über das Ende der Nation und staatlicher Grenzen, während die Außenseite derselben Traumfabrik ganz im Gegenteil an der Formierung exkludierender Konstellationen mitgewirkt und partizipiert hat. Die aussöhnenden Potenziale der Kunst verzahnen sich mit der gewichtigsten Phase der italienischen Emigration zu einer märchenhaften Erzählung. Wie auch Alison Landsberg (2003) in ihrer Schlussbetrachtung vom Kino als Prothese als »utopische[r] Traum« (158)<sup>11</sup> spricht, so ist auch das Filmmärchen der Tavianis eine Liebeserklärung an das Kino selbst: »Le cattedrali come il cinema [...] Hanno aiutato il prossimo a credere e vivere meglio, è per questo che io amo profondamente il cinema« (Taviani, 1987: 01:24:50).

### 6.3 *Prosthetic trauma* bei Amelio

Es ist wohl dieser etwas utopische Blick auf das Kino als transnationale und gleichsam politische Gedächtnisprothese (cf. Landsberg, 2003: 144–161), der Thomas Elsaesser dazu bewogen hat, Landsbergs theoretische Konzeptionalisierung um das *prosthetic trauma* zu ergänzen (cf. Elsaesser, 2009: 182). Am Beispiel von *FORREST GUMP* (Zemeckis, 1994), einem Paradebeispiel des »postklassischen« US-amerikanischen Kinos, untersucht er die »Poetik der Fehlleistungen« (185), die darauf abzielt, das Kino als *prosthetic trauma* der US-amerikanischen Geschichte und Erinnerung auszuloten:

»[E]in Mediengedächtnis, das vor allem durch Fehlleistungen funktioniert, durch verbal-bildliche Versprecher, die sich gerade mit ihrer Doppelbödig-

11 Im Original: »What I am describing here is a utopian dream, a dream where ethics and politics converge« (ebd.: 158).

keit in der Wahrnehmung fest- und dabei eine Wahrheit freisetzen, die sich anders wohl nicht manifestieren könnte« (ebd.: 182).

Dieses »Krisenbewusstsein« im Hinblick auf ein »Schwinden der Geschichte« manifestiere sich vor allem im Mainstreamkino (cf. Elsaesser, 2009: 182). Gianni Amelios Œuvre ist durch ein solches Krisenbewusstsein charakterisiert, vor allem in Hinblick auf eine italienische (E-)Migrationsgeschichte. Sie stellt ein zentrales Sujet seines Filmschaffens dar (cf. Winkler, 2015: 391).<sup>12</sup> LAMERICA ist sein am stärksten rezipierter Film. Er wurde auch in der Forschungslandschaft vielfach besprochen. Amelios

»Filmschaffen zeichnet sich dadurch aus, dass es gesellschaftspolitische Fragen insbesondere in Form von breitenwirksamen Genres wie dem Roadmovie behandelt« (Winkler, 2015: 391).

Für manche ist LAMERICA eine »Metapher der (Nach-)Kriegszeit« (ebd.: 394), für andere ein Beispiel für die gelungene Dekonstruktion postkolonialer Blickregime (cf. Pravadelli, 2013: 31–40), und für wieder andere steht der Film für ein postmodernes Verständnis von Kultur und Identität (cf. O’Healy, 2004: 245–253).

Daher gilt es im Folgenden, diesem »Klassiker« des italienischen (E-)Migrationskinos eine bis dato noch wenig erschlossene Perspektive abzurufen. Ausgangspunkt ist die These, dass LAMERICA gerade vom Verlust der Identität im Kontext des Triumphes der technischen Bilder gegenüber der Geschichte erzählt. Besonders deutlich wird dies an der Figurentypisierung des Spiro Tozia [Carmelo di Mazzealli]: Er ist ein italienischer Mann, der während des Zweiten Weltkrieges desertiert und sich unvermittelt an der Seite albanischer Emigrant:innen wiederfindet. Seine Vergangenheitsbewältigung wird als (historische und ideologische) Leerstelle und Projektionsfigur eines *prosthetic trauma* funktionalisiert, indem sie im italienischen Kontext metaphorisch für die amnesische Auseinandersetzung mit der Emigrationshistorie des Landes steht (cf. Hope, 2013: 129). Bereits der Titel LAMERICA zeigt einen starken historischen Bezug und kokettiert mit der falschen Aussprache von Italiener:innen, die einst in die USA emigriert sind.

Wenngleich sich der Film weit abseits des amerikanischen Kontinents situiert, ist das Aufrufen der Emigrationsvergangenheit zentraler Pilaster der

12 IL LADRO DI BAMBINI (1992); COSÌ RIDEVANO (1998); LE CHIAVI DI CASA (2004).

Fiktionalisierung, um die gegenwärtige gesellschaftspolitische Situation Italiens als Immigrationsziel über eine historische Parallele zu untersuchen, für die der Film teilweise kritisiert wird. So werfen Kritiker:innen Amelio vor,

»die soziopolitische Sprengkraft in Bezug auf die Gegenwart Albaniens und den Umgang der EU mit Massenmigration gegenüber italienisch-historischen Referenzen ab[zu]schwächen« (Winkler, 2015: 405).

LAMERICA entrollt eine *histoire croisée* (cf. Werner & Zimmermann, 2002: 607–636), die vordergründig die Situation Albaniens nach dem Zerfall des kommunistischen Regimes im Jahr 1990 in den Blick nimmt. Gleichzeitig verweist der Film zurück, auf transnationale Verbindungen, auf die Zeit des italienischen Faschismus und die Phase der Auswanderung nach Amerika in den ausgehenden 1920er Jahren. Die tragende Verbindung ist Italien, als Destination und Sehnsuchtsort der Albaner:innen, und der italienische transozeanische Exodus nach Amerika zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Italien steht damit zu Amerika wie Albanien zu Italien. Die drei Länder werden in einer Schleife von Querverweisen gedacht, die gekreuzten Migrationsschicksale der Moderne werden über die schwindende Trennlinie individueller und öffentlicher Erinnerung perspektiviert (cf. Elsaesser, 2009: 181–192). Eine Verflechtungsgeschichte, die durch ein Abspalten charakterisiert und als Bruch sichtbar wird: Die technischen Bilder bzw. die »immagini prefabbricate« (Calvino, 1988: 81) triumphieren. Sie werden im Sinne Elsaessers als *prosthetic trauma* offengelegt (cf. Elsaesser, 2009: 181).

Dieser ›Riss‹ durch Geschichte und Erinnerung wird in den ersten Sequenzen des Films über die Verwendung eines Splitscreens allegorisiert. Begleitet von triumphaler Musik laufen links Schwarz-Weiß-Bilder einer Luce-Wochenschau, während rechts die Credits des Films eingespielt werden (siehe Abb. 6.20).

Unter dem Titel »Dall'Albania« ist der Einmarsch der italienischen Armee in Albanien im April 1939 zu sehen. Damit wird zugleich faschistisches Kino zitiert. Umgeben von einer jubelnden Menschenmenge werden in diesen ersten Szenen Soldaten zu Pferd gezeigt, bis schließlich die Offstimme einsetzt:

»Il 7 Aprile 1939 le truppe italiane sbarcavano sull'altra sponda dell'Adriatico« die schließlich triumphierend verkündet: »per merito dell'Italia, tra la pura e gagliarda gente d'Albania, entra la civiltà« (Amelio, 1994: 00:01:30).

Abb. 6.20 &amp; 6.21: Splitscreen (l) und Ankunft in Albanien (r)



Quelle: L'AMERICA (Amelio, 1994)

Die filmische Exposition spielt mit der Komplizenschaft der Zuschauer:innen und fragt nach der Funktion dieser bildrhetorischen Parallelisierung von Geschichte(n). »Könnte es sein, dass gerade die Geschichte selbst das erste historische Opfer des Kinos ist?« (Elsaesser, 2009: 183). Eine tonale Montage führt schließlich über die Ausblendung der Schwarz-Weiß-Bilder ins Jahr 1991. Dieser »zweite« Establishing Shot zeigt die beiden italienischen Unternehmer Fiore [Michele Placido] und Gino [Enrico Lo Verso] bei ihrer Ankunft in Albanien, im Chaos eines jüngst aus der kommunistischen Diktatur befreiten Landes (siehe Abb. 6.21). Das unmittelbare Aufeinanderfolgen der Szenen legt eine Parallelisierung politischer Verhältnisse nahe, wobei die beiden Unternehmer als »Befreier«, als ökonomische Kolonialisten inszeniert werden (cf. Winker, 2015: 393). Das unmittelbare Aufeinanderfolgen zweier »Invasionen« zu historisch differenten Zeitpunkten wird mit der persuasiven Macht technischer Bilder in Verbindung gebracht: Zu sehen sind faschistische Propagandabilder auf der einen und eine klassische Immersion in den narrativen Film auf der anderen Seite. Beides zeigt die »medial-hegemoniale Kraft von Hollywood und Cinecittà« (Winkler, 2015: 397).

L'AMERICA erzählt von einer Reise durch Albanien, die nicht nur eine horizontal-geografische, sondern ebenso eine vertikale ist. Sie führt durch eine transnationale Erinnerungslandschaft, die mediale mit kulturhistorischen Perspektiven verzahnt. Es handelt sich um eine verwobene und vielschichtige Erzählung, angetrieben von einer traumatischen Vergangenheit, die die Protagonist:innen selbst heimsucht.

## Identität und generationale Traumata

Die Wahl von Enrico Lo Verso als Gino für die Hauptrolle, der auch in Amelios Binnenmigrationsfilm *Così ridevano* (1998) mitspielt, ist durchaus emblematisch. Seine junge und athletische Figur steht im Kontrast zu den gebrechlichen und ausgehungerten Körpern der Albaner:innen. Ihre Verletztheit und ihr Leid wird dem Hoxha-Regime zugeschrieben, das Albanien in den wirtschaftlichen Zusammenbruch geführt hat. Ihm gegenüber typisiert Michele Talarico eine antagonistische Figur. Er ist alt und gebrechlich. Als italienischer Deserteur zu Zeiten der faschistischen Besetzung nimmt er nach dem Krieg eine neue Identität an. Fortan nennt er sich Spiro Tozia, um der Verfolgung zu entgehen. Seine Figur verweist auf Amerika

»als Land der Befreier Italiens [...] auf die Armut in Süditalien und den amerikanischen Traum, sprich: die Emigration vieler Italiener in den Vor- und Nachkriegsjahrzehnten« (Winkler, 2015: 396).

Spiro fühlt sich immer noch jung. Für ihn ist der Weltkrieg noch nicht oder gerade erst beendet. Dass es sich hierbei um die Verarbeitung eines Traumas handelt, wird über seine psychisch-körperliche Verfassung, das Auseinanderklaffen von Bewusstsein, Körper und Handlung externalisiert (cf. Elsaesser, 2009: 186). Sein Leben auf der Flucht setzt er fort, als Gino und Fiore ihm ihr kriminelles Vorhaben unterbreiten für sie als Strohmann zum Bau einer Schuhfabrik zu arbeiten. Während seiner Flucht identifiziert er in weitwinkligen Panoramaeinstellungen der Landstriche seine italienische Heimat und glaubt sich zum Ende des Films auf dem Weg nach »Nuova York«. Die Reise durch die albanische Gegenwart führt gleichsam durch eine italienische Vergangenheit: Spiros fragmentierte und unzuverlässige Erinnerungen weisen zurück zum Filmanfang, auf die Parallelführung mediatisierter Versatzstücke der (Film-)Geschichte. Spiro verkörpert eine Form kollektiver historischer Verdrängung respektive eine Amnesie in Bezug auf die italienische Kolonial- und Migrationsgeschichte (cf. Hope, 2013: 129ff.). Sein gezeichneter Körper und seine schwer traumatisierte Psyche bremsen die »Identifikationsbereitschaft« mit der Filmfigur, bei der »Handlungsfähigkeit und Geistesgegenwart« (Elsaesser, 2009: 186) beispielhaft auseinanderklaffen. Seine Versehrtheit ist nun jene Leerstelle, die der Film öffnet und zu füllen versucht, indem über die Fokalisierung Ginos das Publikum an die Hand genommen wird, um seine verlorene Identität wiederzuentdecken.



Auf der Suche nach Spiro verblassen allmählich die ›westlichen‹ Zuschreibungen an den Schauspieler Enrico Lo Verso: Sein Auto wird demoliert, er verliert Sonnenbrille, Kleidung und Schuhe, sein italienischer Pass wird beschlagnahmt, sodass er schließlich an der Seite albanischer Migrant:innen versucht (illegal) nach Italien zu fliehen. Während Gino also seine Identität immer mehr einbüßt, findet Spiro spiegelbildlich sein Bewusstsein (als Michele) wieder. Die poetische Verunklarung der Identitäten als »Leerstellen« (cf. Iser, 1976: 284ff.) der Narration fordert eine Kombinationsnotwendigkeit, in deren Mittelpunkt die Bewusstwerdung um die Wirkmacht technischer Bilder steht. Denn bei dieser Erinnerungsarbeit und der Affizierung albanischer/italienischer Identitäten stützt sich der Regisseur Amelio auf einen vielschichtigen inter- und intramedialen Dialog, nutzt das transnationale Genre- und Bildgedächtnis und dessen (historisches) Wirklichkeitsversprechen. Kurzum, der Film lädt zum Nachdenken über das Überwinden eines identitären Verlustes angesichts des Triumphes der technischen Bilder gegenüber der Geschichte ein.

### Mediatisierte Realitäten

Um die immanente Affizierung der italo-albanischen Verflechtungsgeschichte durch technische Bilder auszuweisen, stützt sich Amelio auf ein Palimpsest aus filmischem Genregedächtnis sowie der manipulativen Kraft des Fernsehens und der italienischen Populärkultur. Zu betonen ist insbesondere Amelios Verbundenheit zu den Erzähltraditionen des italienischen Neorealismus (cf. Winkler, 2015; Pravadelli, 2013). Seine »Raumverortung und Blickregime« erinnern an Filme der Nachkriegszeit, »v.a. solche, die das Moment der Bewegung im Rahmen der Trümmerlandschaft stark machen« (Winkler, 2015: 394) wie *ROMA CITTÀ APERTA* (Rossellini, 1945) oder *GERMANIA ANNO ZERO* (Rossellini, 1948).

»Dies wird u.a. über die Visualisierung der Armut und der unzureichenden Infrastruktur in Albanien deutlich, die an das Nachkriegsitalien und das neorealistische Filmschaffen denken lassen. Die Landschaft wird dabei deutlich von Ruinen, maroden Straßen und ärmlichen Gefährten bzw. Tieren, aber auch Soldaten markiert« (Winkler, 2015: 394).

In einer kurzen Szene werden dem schlafenden Spiro die Schuhe gestohlen, ein expliziter Verweis auf Roberto Rossellinis neorealistischen Klassiker *PAISA*

(1946). In beiden Filmen wird der Luxuscharakter bzw. die existenzielle Funktion von Schuhen betont (siehe Abb. 6.22).

Abb. 6.22 & 6.23 : Der Verweis auf PAISÀ (l) und Cinemascope (r)



Quelle: LAMERICA (Amelio, 1994)

Demgegenüber stehen Genre-Versatzstücke und Ästhetiken, die an epische Formate Hollywoods denken lassen. Neben der Raum- und Bewegungsstruktur des Roadmovies erinnert Amelio über den Einsatz des Cinemascope den Western als amerikanisches Genre schlechthin (siehe Abb. 6.23). Über die Weite der albanischen Landstriche, eine polarisierte Figurenkonstellation und die Stilisierung und metaphorische Überladung der Protagonist:innen wird ein filmischer Westernmythos herbeizitiert. Dieser geht aus einer Siegergeschichtsschreibung hervor und funktioniert als nachträgliche Rechtfertigung der US-amerikanischen Expansionspolitik gegenüber der indigenen Bevölkerung (cf. Brunow, 2013). Neben der Genre-Implikation einer gewaltvollen ›Zivilisierung‹ des Ostens beschreibt Amelio selbst seine Wahl als Geste der Selbstreflexivität: »È per questo che ho voluto il cinemascope, un formato epico, che di reale ha ben poco e di innocente ancora meno« (zit. n. Caminati, 2006: 605). Der Dialog zwischen Genrelogiken und Ästhetiken sowie die explizit konventionalisierten Wirklichkeitssignifikanten diverser filmischer Genres schärfen das Bewusstsein für die filmische Medialität, die Reichweite und Wirkmächtigkeit der Bilder (cf. Kirchmann & Ruchatz, 2014: 20ff.).

»Nicht als Material selbst, sondern wiederum nur als vom jeweiligen Kunstwerk mit transportierte und ausgestellte Form kann es in den Blick geraten und somit auf den Prozess der Bildgenese verweisen« (ebd.: 20).

LAMERICA trägt damit einer Krise realistischer Erzählweisen Rechnung, die das zeitgenössische politische Kino prägt: Die realistische Ästhetik hat schließlich die Tendenz, »to immobilize the world, locking people and structures into their existing states in a way that could only be reactionary« (O'Shaughnessy, 2007: 157). Dass auch die albanische Vorstellung von Italien eine virtuelle bzw. televisuelle ist, hebt Amelio durch zahlreiche Verweise auf das italienische Fernsehen und die Populärkultur hervor. Wiederholt sind im Bildhintergrund italienische Fernsehsendungen zu sehen, die junge Albaner:innen geradezu hypnotisch in den Bann ziehen (siehe Abb. 6.24-6.27).

Abb. 6.24 & 6.25: *Italienisches Fernsehen im Hotel und Restaurant*



Quelle: LAMERICA (Amelio, 1994)

Abb. 6.26 & 6.27: *Italienisches Fernsehen in einer Bar*



Quelle: LAMERICA (Amelio, 1994)

TV-Formate, die in Italien mit Ware, Konsum und Amerika konnotiert sind, stehen sowohl für die Absurdität einer mediatisierten Realität als auch für den engen Grenzverlauf von Zentrum und Peripherie, Armut und Wohlstand, im Zeitalter der technischen Bilder.

In vielen Szenen erklären junge Männer ihre Absicht, nach Italien gehen zu wollen, um dort Fußballprofis zu werden und eine der vielen Frauen zu heiraten, die die Fernsehprogramme bevölkern. Im Hotelfoyer werden italienische Schlager gesungen, etwa *Impazzivo per te* von Adriano Celentano (1960). Es wird mit- oder nachgetanzt und immer wieder auf italienische Fernsehstars wie Albano e Romina, Pippo Baudo oder Fabrizio Frizzi verwiesen. Die italienische Populärkultur entpuppt sich als Marker einer kollektiven Italiensehnsucht. Besonders plakativ ist sie etwa, als eine Gruppe Flüchtender den Hit *Lasciatemi cantare* von Toto Cotugno (1983) anstimmt. Gleichzeitig impliziert LAMERICA eine Kritik an amerikanischer Massenkultur in Italien. Insbesondere das bunte Unterhaltungs- bzw. Privatfernsehen der 1990er Jahre gilt als Kopie amerikanischer Formate (cf. O'Healy, 2004: 247ff.). Italienische TV-Programme konnten fast in ganz Albanien empfangen werden, obwohl deren Konsum bis 1985 streng untersagt war (cf. Kaser, Pichler, Schwandner-Sievers, 2002: 49). Über diese geheimen technischen Bilder konstruierte sich ein kulturelles Imaginäres, das Italien für albanische Auswander:innen zur *terra promessa*, zum Sehnsuchtsort ihres amerikanischen Traums, gerinnen ließ.

Über die Inszenierungen dieses phantasmatischen Italiens wird der westliche Blick der Zuschauer:innen herausgefordert. Ausgesprochen wird eine Einladung zur Teilnahme an der »hierarchischen Verbreitung von Wissen« (Caminati, 2006: 602) und ideologischen Einflussnahme italienischer Medien, die laut O'Healy sogar noch potenter wirkte als die faschistische Okkupation Albaniens (cf. 2004: 253). Über eine Montageanordnung signifiziert Amelio ebendiese Wirkmacht als Verlustigwerden albanischer Identität: »Con i miei figli non parlerò mai albanese. Solo Italiano, così dimenticheranno che sono albanese«, erklärt ein junger Mann dem flüchtenden Gino, während in Parallelmontage ein im Sterben liegender albanischer Migrant auf der Ladefläche eines Trucks zu sehen ist. »Im Kampf zwischen Geschichte und Gedächtnis haben die technischen Bilder gewonnen«, meint Elsaesser (2009: 181). Und daher ist es nur folgerichtig, dass Amelio mit dieser Pointe auch seinen Film enden lässt.

In der Schlusssequenz besteigen Gino und Michele ein Boot, das sie mit albanischen Emigrant:innen zurück nach Italien bringen wird. Der Name des Bootes lautet *Partisani* und verweist auf den italienischen Freiheitskampf im Zweiten Weltkrieg. Er wird auch als Symbol eines anderen Kampfes funktionalisiert, gegen die massenmediale Prägung der Wahrnehmung und Erinnerung. Amelio zitiert augenscheinlich die Bilder des Frachters *Vlora*, der im Jahr

1991 den Hafen von Bari erreicht und als massenmediales Grenzereignis zwischen Flucht und Zurückweisung in ein öffentliches Bewusstsein Einzug hält (siehe Abb. 6.28, 6.29).

Abb. 6.28 & 6.29: Ankunft der Vlora in Bari 1991 in der NZZ (l) und Zitat im Film (r)



Quelle: LAMERICA (Amelio, 1994)

Die Bilder eines ›albanischen Massenexodus‹ gehen um die Welt. Sie werden ikonisch und stehen fortan für eine italienische und europäische ›Flüchtlingskrise‹.<sup>13</sup>

Auch die darauffolgenden Bildsequenzen stehen einer kontextualisierten Erzählweise diametral gegenüber. Der *continuity gaze* des klassisch narrativen Films wird im Sinne einer Brecht'schen Verfremdungsästhetik über ein spezifisches Blickregime gebrochen (cf. Winkler, 2015: 401). Die Blickfolge bricht zusammen, als Michele auf einmal selbst in die Kamera blickt – darauffolgend zeigt Amelio Gesichter albanischer Kinder und Familien in Großaufnahme, die sich ebenfalls stumm und regungslos dem Kameradispositiv zuwenden (siehe Abb. 6.30, 6.31).

13 Bezeichnenderweise tauchen diese Bilder in der medialen Berichterstattung im Jahr 2015 als politisch instrumentalisierte Eruptionen der Vergangenheit wieder auf. Das mediale Zitat funktioniert im Sinne von Christian Metz (1997) als Enunziationsstimme, die sich gegen einen anti-humanitären migrationspolitischen Diskurs ausspricht, der sich in Italien in den ausgehenden Zweitausendern konsolidiert und in der Legge Bossi-Fini (2002) mündet (cf. Fonzo, 2017: 129ff.).

Abb. 6.30 & 6.31: Bruch des *continuity-gaze* im Finale

Quelle: LAMERICA (Amelio, 1994)

Die Individualität dieser Bilder wird rhythmisch kontrastiert durch eine objektivierende und distanzschaffende Perspektive auf das Schiff von oben, die die anonyme menschliche Masse zeigt. Das Schiff wird über eine theatrale Verfremdung zur Bühne, auf der die (migrations-)politischen und (massen-)medialen Verhältnisse offengelegt werden (cf. Winkler, 2015: 401f.).

Aufgrund seines geistigen Zustands wähnt sich der alte Michele nun auf dem Weg nach LAMERICA. Die Rückkehr einer verdrängten italienischen kolonialen Vergangenheit (in Albanien), mit der das Publikum im Vorspann in medias res konfrontiert wurde, findet am Ende seine Parallele im epochalen Ereignis der italienischen Auswanderung nach Amerika. Amelio entwirft im Sinne Hans Magnus Enzenbergers Essays *Die große Wanderung* (1994) die Idee der Migration als »anthropologische Konstante« (13), die sich über transnationale Figurationen der Turbulenz manifestiert und dabei »unausweichlich nach dem Ausgleich« strebt (ebd.: 9). Über die starke inter- und intramediale Aufladung setzt er auf die Wiederverwendung und Neuverhandlung von filmischen und populärkulturellen Bildern im Sinne einer Rhetorik derselben (cf. Joost, 2008: 10), um sie von der Geschichte (des italienischen Kinos) zu abstrahieren. Die Bilder führen als Spuren zu einem Gefüge und Palimpsest. Beides liegt »dahinter« und verweist als Außenseite auf die potenziellen Fehlleistungen dieses Bildgedächtnisses. In Elsaessers (2009) Ausführungen handelt es sich um den Versuch,

»den historischen Bildern unserer Medien eine Wahrheit abzurufen und gleichzeitig dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben zu entdecken und zu reflektieren, wie stark die eigene Erinnerung von solchen Bildern geprägt ist und wie schwer daher die eigene psychische und ethische Identität zu verorten ist« (184).

LAMERICA steht also programmatisch für eine neue Form der Erinnerungsarbeit, eine *duplicità prospettica*, die kulturhistorisch und medienontologisch dazu einlädt, (E-)Migration als transmediale Verflechtungsgeschichte zu betrachten. Amelio übersieht dabei keineswegs, dass (Migrations-)Filme narrative Konstrukte sind, die ihrerseits durch Formate oder Genrelogiken geprägt sind (cf. Lacey, 2005: 136). Auch sie sind letzten Endes immer nur Prothesen für das, was im technischen Bild der Realität fehlt (cf. Elsaesser, 2009: 181ff.).

## 6.4 Bildspannungen bei Crialese

»Dekadrierung [wirkt] hier nicht fragmentierend, nicht zerstückelnd (so kann sie nur aus der Perspektive der verlorenen klassischen Ganzheit wirken); im Gegenteil, sie erzeugt Vielfalt und schafft neue Anordnungen.«

*Pascal Bonitzer (2011): Dekadrierungen,*

101

Auch Emanuele Crialeses Erzählung der italienischen Emigration rekurriert auf ausstellende Gesten der Medialität. Damit knüpft er an die Brüder Taviani (cf. 1984, 1987), vor allem jedoch an Amelios LAMERICA an. In dieser letzten Perspektivierung italo-italienischer Erinnerungsarbeit wird das originäre Potenzial textueller Rekonfiguration der Vergangenheit über das Konzept der *Bildspannung* am Beispiel der beiden Emigrationsfilme *ONCE WE WERE STRANGERS* (1997) und *NUOVOMONDO* (2006) geschärft. Referenzen zu ›fremden‹ Medien spielen hierfür ebenso eine Rolle wie binnenmediale Formen der Differenz, die mit dem Konzept der Dekadrierung nach Pascal Bonitzer [1978] spezifiziert werden. Wie gelingt es, die »beherrschende Unbeweglichkeit des Blicks scheitern [zu] lassen« (Bonitzer, 2011: 101) und welche (semantische) Funktion erfüllt dieses bildtheoretische Programm im Hinblick auf eine Entzauberungsarbeit der Erinnerung?

Emanuele Crialese bespielt in seinem Œuvre das Thema der Migration auf unterschiedliche Art und Weise. Er nimmt Italien über ein spezifisches Phänomen und über variierende raumzeitliche Achsen in den Fokus. Manierismus, »cinema of inbetween-ness«, »cinematic hybridization« und Autoren-

bis kommerzielles Kino sind Etiketten, mit denen seine Filme (international) durchaus ambivalent besprochen werden. Insbesondere aufgrund der Rezeption von *RESPIRO* (2002) – ein Film, der mit starken Anleihen an den italienischen Neorealismus spielt – wird Criaiese einer Riege an jungen italienischen Filmschaffenden zugeordnet, die im Sinne eines *cinema d'autore* über die Regie- und Drehbucharbeit hinaus die künstlerischen Vorstellungen in den Entstehungsprozess einfließen lassen. Mit dem konträr diskutierten Film *TERRAFERMA* (2011) verzeichnet Criaiese einen kommerziellen Erfolg und wird in der internationalen Filmwissenschaft auch über die Kategorie Publikumswirksamkeit respektive ›Mainstreamkino‹ rezipiert (cf. O'Healy, 2019). Das vielfach ausgezeichnete Historienepos *NUOVOMONDO* schließlich wird vor allem aufgrund seiner formalästhetischen Hybridisierungen ambivalent diskutiert (cf. Saponari, 2012; Heyer-Caput, 2013; Chimenti, 2009).

Criaieses Filme beziehen sich alle auf das Thema der Grenze: auf Grenzen zwischen Vernunft und Wahnsinn in *RESPIRO*, auf die faktischen Grenzen der ›Festung Europa‹ in *TERRAFERMA* und auf die Grenzen der Liebe und dysfunktionaler Familien in seinem jüngst erschienenen Drama *L'IMMENSITÀ* (2022). Seine Inszenierungspraktiken zeichnen sich dadurch aus, dass sie grundlegende Konventionen des publikumswirksamen Kinos über den Rückgriff auf Filter und Verfremdungseffekte doppelt kodieren, ohne den Fluss und die Geschlossenheit des klassisch-narrativen Films zu durchbrechen. In diesem viestimmigen Echo werden inter- und intramediale Referenzen bemerkenswert oft diskutiert. Daraus ergibt sich auch das Forschungsdesiderat. Es geht darum, diese »prüfend-fragende Vergleichspraxis zum Zwecke der Selbsterkenntnis« (Kirchmann & Ruchatz, 2014: 9) genauer in den Blick zu nehmen. Der Fokus der Analyse liegt auf spezifischen Filtern medialer Wahrnehmung, die den Blick über Bildspannungen herausfordern und dadurch medienreflexive Potenziale entfalten. Es sind also

»bildstilistische Aspekte [...], die mit der Materialität des Mediums operieren und dabei eine Spannung erzeugen, die vorwiegend eine optische ist – sei sie nun intendiert oder nicht« (Echle & Brinckmann, 2011: 5).

Diese Bildspannungen sind im Rahmen der Intermedialitätstheorie zu verorten, weil sie »[v]isuelle Referenzen zu den Bildern anderer Medien, wie der Malerei, der Fotografie oder den Aufführungskünsten insgesamt« (ebd.), aufweisen.



Crialeses Bilder geraten aus dem Gleichgewicht. Zum einen werden binnenmediale Formen der Differenz (etwa über virtuose Kadrierungsverfahren) in Bezug zu konventionalisierten und habitualisierten Formen des Kinos gesetzt. Wobei das klassische (Hollywood-)Kino wortwörtlich den Flucht- und Referenzpunkt dieser Relationierungen darstellt. Zum anderen spielen intermediale Referenzen zu anderen Medien und/oder eine intramediale Archivarbeit am eigenen Medium (insbesondere der italo-amerikanischen Filmgeschichte) in der Konstruktion dieser Bildspannungen eine wesentliche Rolle. In den Filmanalysen steht neben der Isolierung und Beschreibung dieser Verfahren vor allem die Frage nach deren Funktion im Vordergrund. Die grundlegende These lautet folglich: Crialese signalisiert über medienreflexive Verweise ein Partizipieren an einem kollektiven Emigrationsgedächtnis, stets wird der Verweis auf die Performanz des Kinos mitgedacht. Zumindest betont der Regisseur selbst diese Lesart in der paratextuellen Inszenierung seiner Filme.

Der reflexive Modus in Hinblick auf (kinematografische) Erinnerungskulturen ist bereits im Titel seines wenig rezipierten Spielfilmdebuts *ONCE WE WERE STRANGERS* angelegt und verspricht eine märchenhafte Überwindung der traumatischen Vergangenheitserfahrung einer *estranieta* in den USA. In der italo-französischen Koproduktion, die Crialese unmittelbar nach seinem Abschluss an der *Tisch School of Arts* in New York dreht, wird durch die Titelanleihe an Sergio Leones *ONCE UPON A TIME IN AMERICA* (1984) gleichzeitig auf die hollywoodsche Illusion dieser Fremdheits- und Vergangenheitsbewältigung hingewiesen. Mit dem vielfach prämierten Film *NUOVOMONDO* widmet sich Crialese knapp eine Dekade später erneut dem Thema der italienischen Auswanderung und inszeniert eine danteske Traumreise der Familie Mancuso von der ›alten‹ in die ›neue Welt‹.<sup>14</sup> Damit wird der Blick vermeintlich eingengt auf die Phase der *grande emigrazione*, umgekehrt aber verweist der englischsprachige Titel für den anglofonen Markt *The Golden Door* explizit auf den Erinnerungs- und Grenzzort Ellis Island. Angedeutet wird damit eine erinnerungsgeschichtliche Perspektivenverlagerung. Die Titel der Filme sind Chiffren symbolischer Selbstverständigung gesellschaftlicher Erinnerungskulturen, die gleichzeitig einen Metaverweis auf die Narrativisierung der Geschich-

---

14 Prämiert u.a. mit dem *Silbernen Löwen* (Venedig, 2006); 13 Nominierungen für den *David di Donatello* (2007) und Gewinner in drei Kategorien.

te selbst (cf. White, 1996: 17–38) sowie Zeit- und Standpunktabhängigkeiten bei der Perspektivierung von Migration mitführen.<sup>15</sup>

Der Hauptprotagonist Antonio [Vincenzo Amato] treibt zu Beginn des Films *ONCE WE WERE STRANGERS* in einem kleinen Schiff dem sicheren Hafen einer Großstadt entgegen. Gewittergeräusche am Horizont lassen Unheilvolles erwarten. Aus dem Off ertönt der Hit *Io Sono il Vento* von Arturo Testa (1959), der Elemente des Jazz mit italienischer Populärmusik verknüpft. Crialesse zitiert hier den kinematografischen Motivschatz des Emigrationskinos (Schiffsreise), der im akustischen Gewandt italo-amerikanischer Verbindungen ironisierend aufgerufen wird. In tonaler Montage mit dem Gewitterdonner folgt kurz darauf ein harter Schnitt: Der Filmtitel erscheint in Lettern des (Italo-)Westerns (siehe Abb. 6.32, 6.33).

Abb. 6.32 & 6.33 : Exposition (l) und Lettern des (Italo-)Westerns (r)



Quelle: *ONCE WE WERE STRANGERS* (Crialesse, 1997)

Davon unberührt erreicht der Protagonist schließlich unbekümmert das Festland. Er schwingt sich, dem Regen trotzend, voller Elan auf sein Fahrrad und fährt davon. Bildsprachlich erzählt das Intro einerseits das Hinter-sich-Lassen italo-amerikanischer Fremdheit. Andererseits suggeriert die Bildfolge, dass der Protagonist aus einem unbestimmbaren Raum aus dem Off kommt. Eingangs zeigt die Kamera nämlich einzig das Meer, während Antonio erst allmählich, in einem kleinen Segelboot treibend, kadriert wird. Damit wird eine Prozedur der Bildspannung vorweggenommen: Das Zentrum des Bildkaders bleibt zunächst referenzlos und erzeugt eine Art »nicht-narrative suspense« (Bonitzer, 2011: 98). Die Kamera bleibt statisch, bis Antonio quasi zufällig durch

15 Die Paratexte zu *NUOVOMONDO* unterscheiden sich je nach (italienisch- oder englischsprachigen) Distributionskontexten grundlegend und spielen mit Erinnerungskulturen (DVD-Cover, Filmtrailer, Filmposter) (cf. Carbonara, 2017: 132ff.).

den Gang der Wellen in das Bildzentrum getrieben wird. Schon diese Initialisierung des Films spielt mit medienreflexiven Gesten, scheint es doch darum zu gehen, filmische Vergangenheit von der Gegenwart, aber auch die Kamera von der Szene zu lösen, um damit den filmischen Konstruktionscharakter offenzulegen. Während der klassische Establishing Shot eine Immersion in die Filmwelt anstrebt und die Filmkamera als unsichtbare Beobachterin den Blick lenkt, gerät Antonio über das Prinzip der Zufälligkeit ins Bild.

Auch die Inszenierung des Stadtraums folgt dem Modus der Abstraktion: So spielt ein Großteil der Filmhandlung in Innenräumen. Das Außen ist in erster Linie die graue und vollends anonyme Architektur einer Großstadt. Einzig eine Totale der Brooklyn Bridge verleiht schließlich Gewissheit über den Handlungsort. Mit dieser Einstellung zitiert Crialese bildsprachlich Sergio Leones Klassiker *ONCE UPON A TIME IN AMERICA*. Durch diesen Intertext steht sein Film für episches Erinnerungskino, italo-amerikanische Kinotradition, aber auch für große Desillusionierung. New York als Schauplatz wird über ein doppelt kodiertes Filmbild kenntlich: Zwar zeigt das bildliche Zitat einen ›realen‹ Ausschnitt der Welt, gleichzeitig betont es aber als *Simulakrum* (Baudrillards, 1981) die Materialität des Mediums. Dimitri Chimenti (2009) bezeichnet diese Einstellung als »sineddoche visuale« (120), dessen Zweck es vorrangig sei, Amerika als Erzählung auszuweisen. Das Simulakrum vermag die Kategorien wahr und falsch, Realität und Imagination aufzulösen und wird durch Indeterminiertheit definiert (cf. Pravadelli, 2019: 152). Montiert wird diese Einstellung bezeichnenderweise unmittelbar nachdem Antonio und sein Freund Apu ein Filmstudio verlassen, um direkt im Anschluss die imaginäre Welt des Kinos (gleich wieder) über eine Metaebene zu betreten (siehe Abb. 6.34, 6.35).

Abb. 6.34 & 6.35: Filmstudio (l) und Zitat der Brooklyn-Bridge (r)



Quelle: *ONCE WE WERE STRANGERS* (Crialese, 1997)

Der Film *NUOVOMONDO* hingegen beginnt mit einer Sequenz aus Halbtalen: Salvatore [Vincenzo Amato] und sein Sohn kämpfen sich, aus Aberglauben mit Steinen im Mund, durch eine karge, felsige Landschaft zum Gipfel eines Berges empor (siehe Abb. 6.36). Die Tonspur gibt Naturgeräusche wieder (etwa Tierlaute und Windrauschen). Es gibt keine Dialoge. Die Hirtenkleidung der Wanderer ist zerrissen, sie ist erdfarben und zeigt Ursprünglichkeit an. Der dichte Nebelschleier und die luftigen Höhen erzeugen zusätzlich mythische Konnotationen. Durch den langsamen Zoom-out – die Einstellung weitet sich aus der Vogelperspektive langsam in ein Panorama – ist schließlich nicht mehr zu erkennen als eine orografische Oberfläche. Die archaische Inselwelt, in der *NUOVOMONDO* seinen Ausgang nimmt, evoziert das Genre des neorealistischen Inselfilms und spielt gleichzeitig mit mythologischen Konnotationen (cf. Winkler, 2009: 39–52).

Die folgende Szene zeigt die Ankunft auf dem Berggipfel: Salvatore findet Fotografien, die ein übernatürlich großes Huhn und einen Weihnachtsbaum voller Goldmünzen zeigen (siehe Abb. 6.37).

Abb. 6.36 & 6.37: *Ankunft auf dem Gipfel (l) und Fotografien (r)*



Quelle: *NUOVOMONDO* (Crialese, 2006)

Die Fotografien geben kein Abbild der Realität wieder, sondern sind mediale Manipulationen derselben. Von den Zuseher:innen werden sie ad hoc als solche dechiffriert und funktionieren damit als klassisches Element der *suspense*, im Sinne divergierender Wissensstände von Zuschauer:in und Protagonist. Als Zuseher:innen entlarven wir diese Fotomontagen als Ins-Bild-Setzungen eines kulturellen Imaginären Amerikas. Für die Familie Mancuso sind die-

se Propagandafotos »paper words«<sup>16</sup> und damit handfester Beweis dafür, dass das Paradies existiert und im Westen liegt. Salvatore erlebt fortan Wahnvorstellungen, die aufgrund des Wissensvorsprungs des Publikums innerdiegetisch nur noch schwach als Traumsequenzen eingeleitet werden. Dadurch wird ein zwischen Realität und Imagination oszillierender Modus legitimiert, der die Unversehrtheit der filmischen Welt perturbiert, sie aber nicht zum Einsturz bringt (siehe Abb. 6.38, 6.39).

Abb. 6.38 & 6.39: *Imaginationen des Protagonisten Salvatore*



Quelle: NUOVOMONDO (Criaiese, 2006)

Im ersten Drittel der Narration wird durch das Imaginäre eine permanente Präsenz bzw. ein »Verhext-sein der Bilder« (Morin, 1958: 89) inszeniert. Bis auf die Simulakren und Salvatores Phantasmagorien bekommen die Zuschauenden das erträumte Amerika nur als onirisches Milchbad zu Gesicht, selbst als es von der Familie Mancuso schlussendlich erreicht wird. Diese Schlusssequenz ist als Traumbild kinematografischer Provenienz kodiert: Sie erinnert motivisch Fellinis Finale von *E LA NAVE VA* (1983) und den neorealistischen Emigrationsklassiker *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* (1950) von Pietro Germi. Die wunderliche Metamorphose der archaischen Zeit in die Moderne bleibt eine unerreichbare kinematografische Idee. In den Vorbereitungsarbeiten zu *NUOVOMONDO* – ursprünglich hätte es ein Dokumentarfilm werden sollen – stößt Criaiese im *Ellis Island National Museum of Immigration* auf Propagandapostkarten, die er als Schlüsselereignis für den Aufbruch in die neue Welt inszeniert. Durch sie sei die Idee geboren worden, die *grande emigrazione* nicht zu dokumentieren, sondern als Fiktion zu erzählen.

16 Paper words wurden Briefe genannt, die nicht alphabetisierte Italiener:innen denen diktieren, die schreiben konnten.

In der simulakralen Eigenschaft der Fotomontagen entdeckt Crialese die ›Methodik‹ des amerikanischen Traums und – wie es scheint – auch ein intermediales Verfahren der Medienreflexion, das wie schon bei den Tavianis (1987) die magische Anziehungs- und Strahlkraft Hollywoods im Visier hat. Dimitri Chimenti (2009) bezeichnet die Propagandafotos als »[e]ine Antizipierung der Selbstinszenierungen, die die USA über Hollywood fortan betreiben sollte« (121). Crialese reflektiert also fast schon plakativ deren imaginäre Wirkmacht. Diese Prozedur ist geradezu beispielhaft für eine »Vermessung von Abstand und Nähe zwischen [...] relationierten Medien« (Ruchatz, 2014: 9). Sie dient Crialese dazu, eine etwas provokative Behauptung der Affinität (zum Hollywoodkino) aufzustellen:

»Ich habe mich gefragt, wie sie das geschafft haben, wenn innerhalb von 20 Jahren Millionen von Menschen eingewandert sind. Und mir fiel auf, dass es dieselben Methoden wie heute sind: Durch die Manipulierung von Bildern. Damals haben sie Fotomontagen von kleinen Bauern und überdimensional großen Hühnern oder Gemüse gemacht und sie in Europa auf dem Land verteilt, dort wo Leute nicht Lesen und Schreiben konnten – und ihnen mit den gefälschten Fotos das gelobte Land vorgegaukelt. [...] So entstand der Mythos Amerika. Diese Methode wurde nie aufgegeben. Bis zum heutigen Tag verbreiten die USA Bilder ihres Landes, die nicht echt sind. [...] Durch die Kraft der Bilder und die Macht, die sie durch ihre Selbstdarstellung haben. Dadurch kolonialisieren sie die gesamte Welt. In Italien werden 90 Prozent der Kinokarten für Hollywoodfilme verkauft. In Deutschland, Österreich, Spanien und anderswo ist es ähnlich« (Ray-magazin, 2012).

In der paratextuellen Inszenierung zu NUOVOMONDO expliziert Crialese wiederholt die kinematografische Genealogie des amerikanischen Traums, die Verbindungslinien zwischen der »Entstehung des Mythos Amerika« und der »Kraft der Bilder« des Hollywoodkinos (ebd.). In einem anderen Interview sagt Crialese:

»I think my film mirrors the power of images of a fictional world on a different world [...] this power of images of a fictional world has constructed ›the dream of America‹ as the promised Land« (Midding, 2007: 35).

Damit affirmiert er wiederholt das Protonarrativ des amerikanischen Traums, das im Hollywoodkino »unermüdlich durchgespielt« wurde (und immer noch wird) und gleichzeitig mit dem von »der Verfassung vorgesehenen Streben

nach Glück, Wohlstand und Selbstbestimmung einhergeht« (Bronfen & Grob, 2013: 16). Dass das unkritische Verhältnis zum Medium – und damit der illusorische Realismus der Traumfabrik – über die formale Verschleierung der medialen Bedingtheit und ihrer ideologischen Voraussetzungen reüssiert, ist inzwischen ein Topos der allgemeinen filmwissenschaftlichen Diskurse geworden.

### Kadrierungsverfahren

Crialeses Filme brechen nicht mit konventionalisierten Modi der Repräsentation, sondern bemühen sich um deren figurative Ausstellung über mediale Vermessungsarbeiten. So erzeugen die Einzel- und Systemreferenzen häufig eine Dissonanz, etwa zwischen dem neorealistischen Authentizitätsversprechen und den Traumwandlungen eines modernen Kinos (NUOVOMONDO) oder über die doppelte Kodierung von Filmbildern, die italo-amerikanische Vergangenheit in der Gegenwart befragen (ONCE WE WERE STRANGERS). Diese Spannungen im intertextuellen Gefüge des Kinos sind offenbar intendiert und fordern zur Einordnung und (Selbst-)Beobachtung heraus:

»Io cerco proprio un elemento di inspiegabilità razionale, detesto dare risposte, evito di spiegare tutto tutto e chiedo allo spettatore un piccolo sforzo. Quello di accendere la sua, d'immaginazione« (Crialese, 2011; zit. n. Mancinelli, 2011).

Der bisher unberührte Aspekt binnenmedialer Differenzformen steht daher im Zentrum der folgenden detaillierten Filmanalyse. Es handelt sich dabei um ein Verfahren medialer Selbstthematisierung, das über die epistemologische Unterscheidung von *Medium* und *Form* (Luhmann, 1995; 1998) konzeptualisiert wird. Luhmann definiert das Medium als Möglichkeitshorizont loser Kopplungen von Elementen, die als Form aktualisiert werden. Der Gebrauch der Formen wirkt wiederum strukturierend auf das Medium zurück (cf. Kirchmann & Ruchatz, 2014: 19f.). Die Prinzipien des klassisch-narrativen Films (Zentrierung, Rekadrierung, Harmonisierung der Komposition) (cf. Bordwell, Thompson, Staiger, 1985: 50ff.) konstituieren beispielsweise eine Form, die als *Classical Hollywood Cinema* bis in die 1960er Jahre als Eins mit dem Medium Film selbst wahrgenommen wird. Grund dafür waren die Konventionalisierung und Habitualisierung im langjährigen Prozess der filmischen Rezeption. Die Vermessung der Affinität oder Differenz zu »klassischen« und dominanten

Formen der Repräsentation verläuft also (auch) entlang der Komposition des optischen Aufbaus und der spezifischen Kadrierungen der Filmbilder. Aus medienepistemologischer Sicht erlauben diese Bildspannungen, den Blick für jene Formen zu schärfen, die über ihre Abweichungen mit der Materialität des Mediums operieren und auf einen Prozess der Bildgenese verweisen. »Dem Film ist die Macht eigen, den Blickwinkel wie auch eine Situation kippen zu lassen« (Bonitzer, 2011: 100).

Crialese behält seine Protagonist:innen wortwörtlich im Fokus, punktuell verliert die Kamera sie aber aus dem Blick, die Bilder geraten wortwörtlich aus dem Gleichgewicht. Die Erzählperspektive in *ONCE WE WERE STRANGERS* wird an den Hauptprotagonisten Antonio angebunden – nicht über subjektive bzw. Point-of-View-Einstellungen, sondern überwiegend über den Einsatz von Halbtotalen. Sie zeigen Antonio akribisch im Fluchtpunkt des optischen Bildaufbaus und etablieren eine dem Film immanente zweite Rahmung (bzw. Kadrierung). Auch auf Narrationsebene spielt der Film mit der Metaebene klischeehafter und stereotypisierter Repräsentationen von Italiener:innen. Damit erinnert der Film stark an Brusatis *PANE E CIOCCOLATA*. Diese *riscrittura* wird über die Figur einer *donna-angelica* orchestriert und augenzwinkernd mit einem italienischen kulturgeschichtlichen Topos der Erlösung verwoben.<sup>17</sup>

Antonio arbeitet – wie könnte es anders sein – als *cameriere* in einem italienischen Restaurant, wo er zum ersten Mal seiner zukünftigen Geliebten begegnet. Aufgrund eines Streits mit ihrer Begleitung – er entzündet sich daran, wie eine ›italienische‹ Carbonara zubereiten werden sollte – kündigt er seine Anstellung. Antonio ist ein begnadeter Liebhaber. Seine Beziehung zu einer New Yorker Unternehmerin ist repressiv und oberflächlich. So wird er etwa dafür bezahlt, für ihre Freundinnen als Model zu posieren, zunächst als antiker Römer verkleidet und später ohne Kleider. Im Hintergrund dieser Szene spielt Vivaldis *Die vier Jahreszeiten* (siehe Abb. 6.40, 6.41). Als illegaler Einwanderer muss er zu guter Letzt als *stranger* in die italienische ›Heimat‹ zurückkehren.

---

17 Das Gesicht seiner Freundin Ellen erinnert Antonio an eine Darstellung der Jungfrau Maria. Sie führt ihn, im Stile einer modernen Ariadne, heraus aus einem Netz struktureller Unterdrückungen, die gleichsam als dominante Laster italo-amerikanischer Filmgeschichte bezeichnet werden können.



Abb. 6.40 & 6.41: Restaurant (l) und Pose (r)



Quelle: ONCE WE WERE STRANGERS (Criaiese, 1997)

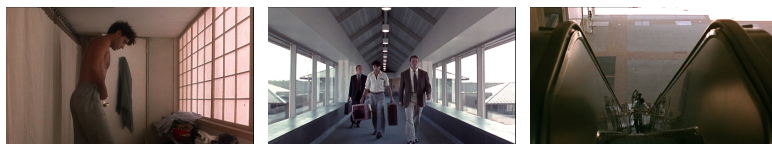
Die stringente Kadrierung, die den Hauptdarsteller beharrlich im Fluchtpunkt fokussiert, erstreckt sich über große Strecken des Films und wird so zu einem formalästhetischen Strukturelement. Diese Technik sorgt für Transparenz – von der textuellen Oberfläche des Bildes in die räumliche Tiefe –, was mit jenem illusorischen Realitätseindruck einhergeht, der den »ideologisch verkennenden« Effekt des Kinos determiniert. Damit nun eine Reflexion über das Medium selbst gelingen kann, ist es vonnöten, den imaginären *Signifikanten des Kinos* (Metz, 2000) in seiner Textualität zu figurieren. Dafür muss

»die scheinbare Transparenz räumlicher Tiefe zum Oberflächeneffekt aufgehoben werden [...], d.h. die Perspektivkonstruktion muß in ihrem repräsentativen Effekt dekonstruiert werden (eine Praxis in der Malerei seit Cezanne)« (Paech, 1997: 402).

Criaiese figuriert den Prozess der Kadrierung als klassische Form über zwei Verfahren: Verdopplung und Verschiebung der klassischen »Blickstruktur« (Bonitzer, 2011: 94): Die zentralperspektivisch ausgerichteten Halbtotale kommen insbesondere in Innenräumen zum Einsatz und enthalten noch die Zeichen ihrer Konstruktion. Die Linienführung der bildlichen Architektur dieses *centering* wird ausstellend inszeniert und dadurch sichtbar. In den Filmbildern enthalten sind im Sinne einer Vorzeichnung skizzenhaft die Linienführungen. Sie münden in den Fluchtpunkt, den Bildkader gleichsam symbolisch verdoppelnd und eine Oberflächenwirkung erzeugend.

Zwischen der immersiven und der distanzhaltenden Qualität der Bilder wird eine Spannung erzeugt, die das sehende Subjekt mit der immanenten Doppeldeutigkeit der Zentralperspektive konfrontiert (siehe Abb. 6.42-6.44).

Abb. 6.42-6.44: Ausgestelltes centering



Quelle: ONCE WE WERE STRANGERS (Ciallese, 1997)

Bonitzer (2011) beginnt seine Überlegungen zur Dekadrierung mit einem Kommentar zu Erwin Panofskys *Die Perspektive als symbolische Form* [1927], der die Zentralperspektive als ambivalente Methode der (Renaissance-)Malerei entdeckt hat:

»So lässt sich die Geschichte der Perspektive mit gleichem Recht als ein Triumph des distanzierenden und objektivierenden Wirklichkeitssinns und als ein Triumph des distanzverneinenden menschlichen Machtstrebens, ebenso wohl als Befestigung und Systematisierung der Außenwelt wie als Erweiterung der Ichsphäre begreifen« (Panofsky, 1927, zit. n. Bonitzer, 2011: 93).

Die offenen Linien im Bildvordergrund halten auf Distanz und lenken den Blick gleichzeitig zum Bildzentrum, um den Realitätseindruck zu figurieren, in dem Dispositivtheoretiker:innen den ideologischen Hauptmakel des Kinos sehen (cf. Kirsten, 2009: 145). Neben Pascal Bonitzer beschäftigt sich vor allem Jean-Pierre Oudart (1971) mit dem piktorialen System der Malerei und überträgt seine Gedanken auf das Kino. Er beschreibt den Realitäts- und den Wirklichkeitseffekt (*effet de reel*, *effet de réalité*), die vor allem durch die Zentralperspektive reüssieren; nur seien diese Effekte dem apparativen Dispositiv eingeschrieben. Man verkenne,

»dass die Aufnahme durch die Kamera und die Projektion des Films automatisch und simultan einen Realitätseffekt (Analogie) und einen Wirklichkeitseffekt produziere« (zit. n. Kirsten, 2009: 146).<sup>18</sup>

In diesen Einstellungen begeben sich die zentripetalen und zentrifugalen Eigenschaften des Bildes über die angedeutete Verdopplung der Kadrierung in

18 Zur Vertiefung siehe Kirsten (2009: 141–162).

ein Spannungsverhältnis. Neben dieser symmetrischen Ausstellung und Zentrierung des Blicks rekurriert Crialese auf Verschiebungen desselben, indem er einen auffällig schrägen Blickwinkel wählt. Zwar sei der »außergewöhnliche Blickwinkel« (Bonitzer, 2011: 96) dem Kino immanent, ja, es habe ihn gar »erfunden«, doch geraten diese Einstellungen im Rahmen der sonst streng zentrierenden Bildkompositionen wortwörtlich aus der Balance.

Besonders deutlich inszeniert Crialese die plötzliche Verschiebung des filmischen Blicks in einer Szene, in der Antonio als Model posiert und lüsternten Blicken ausgesetzt ist. Die Kamera blickt von einem Rand, aus der Froschperspektive, auf eine zentralperspektivisch ausgestellte Szenerie (siehe Abb. 6.45).

Abb. 6.45 : Verschiebungen des Blickes



Quelle: ONCE WE WERE STRANGERS (Crialese, 1997)

In der klassischen Malerei bewirkt diese schräge Bildkomposition eine »Verführung« der Betrachtenden. Sie gewinnt durch ein voyeuristisches Arrangement an zentrifugaler Wirkung. »In gewisser Weise ergreifen die Nähe und der Blickwinkel den Betrachter und ziehen ihn ins Gemälde hinein« (Bonitzer, 2011: 94).<sup>19</sup> Wir werden ebenfalls zu heimlichen Beobachter:innen mittels einer Störung des Blicks: Vor die relevante Szene im Bildvordergrund schieben sich überkreuzte Beine eines Publikums. Diese für den Film untypische Praxis des gehinderten Blicks markiert eine Abweichung vom

<sup>19</sup> Bonitzer (2011) analysiert am Beispiel der Gemälde *Las Meninas* von Diego Velázquez (1656) und *Der heilige Hieronymus* von Albrecht Dürer (1514) (94).

filmtypischen Formenrepertoire und unterstreicht gleichzeitig die Piktorialität der Bildkomposition – zumal dieser Effekt in der (klassischen) Malerei genutzt wird, um Raumtiefe zu erzeugen. Darüber hinaus werden in dieser Szene Malerei und Film durch eine Arretierung der filmischen Bewegung und Kontinuität relationiert, denn die Kamera verharrt bemerkenswert lange und statisch in dieser Einstellung. Dass Crialese in diesem Film (wie übrigens auch in *NUOVOMONDO*)<sup>20</sup> offenbar einen diskursiven Verweis auf die Malerei mitführt, wird nicht nur über die Narration angezeigt, sondern auch über den Rückgriff auf ein Formenrepertoire, das der Kunstform der Malerei zugeordnet wird.

»Godard (director of photography) acknowledges the visual influence of the photography of Alfred Stieglitz, of Peter Watkin's 1974 film devoted to the Norwegian expressionist painter, Edward Munch, and the impact that a book of autochromes had on her *NUOVOMONDO* cinematography« (Heyer-Caput, 2013: 276).

Die Relationierung gelingt über eine filmische Form der Überblendung (eine »metaphorische Intermedialität«),<sup>21</sup> die gleichsam die Kontingenz ontologischer Differenzsetzungen zwischen den Künsten formuliert. Deren diskursive Verfassung wird gleichsam betont und für eine semantische Perspektive beansprucht, schließlich geht es Crialese in *ONCE WE WERE STRANGERS* um die piktorale Ausstellung großer italienischer Klischees und Stereotypen italo-amerikanischer Populärkultur. In diesem Zusammenhang ist die Form, die die (Un-)Eigentlichkeit der Medialitäten insinuiert, für die Sinnerzeugung und Leseart des Films konstitutiv. Zwischen den das Stereotyp begleitenden Erwartungen und den differenten Bildaktualisierungen derselben entsteht eine narrative Spannung, die von ästhetischen Prozeduren gerahmt und hervorgebracht wird. In diesem Sinne schafft Crialese hier kein Stereotyp, sondern erkundet vielmehr die filmischen Möglichkeiten, die »fixity« (cf. Bhabha, 1997:

20 In einem Interview verrät Godard, dass die Filmbilder wie »pointilist paintings« aussehen sollten (Oppenheimer 2007, zit. n. Heyer-Caput, 2013: 276).

21 Torsten Scheid führt den Begriff der »metaphorischen Intermedialität« (22) am Beispiel der Fotografie im Film ein: »Indem er seine Begrifflichkeit dem Bereich der rhetorischen Figuren entlehnt, betont Scheid noch einmal den Charakter des reinen Sprechaktes, der diskursiven Zurichtung [...], die jeder Identifizierung eines Mediums zugrundeliegt« (zit. n. Kirchmann & Ruchatz, 2014: 24).

293)<sup>22</sup> durch optische Spannungsbilder aufzulösen. Nach Dieter Mersch (2006) arbeiten diese spezifischen Formen mit »wechselseitigen Instabilitäten« und bringen diese dadurch »ebenso zur Darstellung wie sie auf deren jeweiliges Undarstellbares verweisen«. Dadurch reüssiert ein »Erscheinenlassen« dessen, was nicht erscheinen kann, was sich dem Mediatisierungsprozess als Bedingung seiner Mediatisierung vielmehr verschließt« (86).<sup>23</sup>

Die Verdoppelung und Verstellung einer klassischen Kadrierung ziehen damit eine Kontingenz der Formbildung in Gestalt, über die das Medium erkennbar wird (cf. Luhmann, 1995: 168) und das Kino als Konstituente von Wahrnehmungs- und Erinnerungsformationen in eine (wortwörtliche und metaphorische) Neuperspektivierung integriert. Denn zur Beobachtungsmöglichkeit des Mediums über binnenmediale Differenzen schreibt Luhmann (1995), dass »Medien nur an der Kontingenz der Formbildungen erkennbar sind, die sie ermöglichen« (168).

In *NUOVOMONDO* wird eine akribisch symmetrische Kadrierungsarbeit ausschließlich für jene Passage genutzt, die im letzten Drittel der Handlung die Ankunft der Emigrant:innen auf Ellis Island erzählt. Die Szenen evozieren einen starken historischen Realismus und inszenieren die Umsetzung des *Immigration Act* von 1917, als die Einwanderung in die USA mittels physischer und psychischer Tests restriktiver gestaltet wird. Vor allem eine Sprachgrenze wird so im wahrsten Sinne des Wortes performativ und schließlich zum Diskriminationskriterium vieler italienischer Einwander:innen, die in südlichen, ruralen Regionen in großer Zahl noch nicht alphabetisiert sind. *Crialese* filmt ausschließlich Innenräume, wiederholt in der Totalen, die ein

22 Homi K. Bhabha (1997) beschreibt in *The Other Question* das Konzept *fixity* als verhaftete und fixierte Form der Repräsentation, als zentrales Element der Repräsentation von Alterität: »An important feature of colonial discourse is its dependence on the concept of ›fixity‹ in the ideological construction of other-ness« (ebd.: 293). Gleichzeitig ist darin aber auch, wie am Beispiel von *PANE E CIOCCOLATA* beschrieben, über die »daemonic repetition« die Möglichkeit der Auflösung eingeschrieben: »Fixity, as the sign of cultural/historical/racial difference in the discourse of colonialism, is a paradoxical mode of representation: it connotes rigidity and an unchanging order as well as disorder, degeneracy and daemonic repetition« (ebd.).

23 Dieter Mersch (2006) verortet in *Bild und Einbildungskraft* die Imagination innerhalb von intertextuellen Strukturen, in den Zwischenräumen zwischen »Figuration und De-figuration« (84). Als solche spezifiziert er »mediale Paradoxa« im Rahmen der Intermedialität: »Sie beruhen [...] auf der Erzeugung von Unvereinbarkeiten, Frakturen oder Dissonanzen. Folglich geht es auch nicht um die Erweiterung oder Vermischung medialer Konzepte [...], sondern um Methoden der Medienreflexion [...]« (86f.).

starkes *on-location feeling* von Ellis Island evozieren (cf. Heyer-Caput, 2013: 275). Tatsächlich wurden die Szenen in einem ehemaligen Immigrationshotel und einem Bahnhof in Buenos Aires gedreht, wie Agnès Godard, *director of photography* in NUOVOMONDO, in einem Interview verrät (cf. Oppenheimer, 2007: 26).

Die zentralperspektivische Kadrierung vermittelt im klassischen Sinne einen illusorischen Realitäts- und Wirklichkeitseffekt, ohne medienreflektorische Implikationen einzuspeisen. Vielmehr dominiert eine dramatische Funktion: Die *Mise en Scène*, insbesondere durch die spezifische Belichtung und die weiten Einstellungsebenen, evoziert im Verbund mit dem symmetrischen Bildaufbau und den darin eingeschriebenen Linienführungen eine bildsprachliche Vermessung und Objektivierung von Körpern, um die strukturelle Unterdrückung und Einengung biopolitischer Grenzpraktiken zu vermitteln. Die ästhetische Unterwerfung und Vermessung des Subjekts durch eine rasterhafte, den euklidischen Gesetzen gehorchende Bildarchitektur fungiert schließlich als Kontrastfolie zur kathartischen Funktion des finalen Traumbildes. Das onirische Milchbad wird über eine Weißblende montiert: Der Bildkader weitet sich langsam in die Vogelperspektive, bis die unscharfen Körperkonturen der Emigrant:innen nur noch Farbtupfern gleichen und die Form eines surrealistischen Gemäldes annehmen. Der Hermetik und Einkerbung des filmischen Raumes wird im Finale ein »glatter Raum« (Deleuze & Guattari, 1997: 693ff.) *par excellence* gegengelagert, der ein tückisches Freiheitsversprechen in sich trägt.<sup>24</sup>

## Dekadrierungsverfahren

Neben virtuoson Kadrierungsverfahren, die (selbstreflexive) Diskurse über Formen und die Historizität des eigenen und/oder fremden Mediums artikulieren und mit spezifischen dramatischen Funktionen einhergehen, bedient sich Crialess auch der Dekadrierung. Sie wird

»dadurch fühlbar, dass sich im Zentrum des Bildes, das in der klassischen Darstellung üblicherweise von einer symbolischen Präsenz besetzt wird [...], nichts befindet, sich nichts ereignet. Das Auge, das daran gewöhnt (dazu erzogen?) wurde, sofort zu zentrieren, sofort in die Mitte zu blicken, findet dort

---

24 Siehe »kontrastive Raumsemantiken« in Kapitel 5.

nichts und wandert an die Ränder, wo noch etwas zuckt, das schon fast verschwunden ist. Ein *fading* der Repräsentation [...]« (Bonitzer, 2011: 99).

In beiden Filmen wird dieses Verfahren an die wirkmächtige symbolische Referenz der Freiheitsstatue gekoppelt. Die Figur der Libertas, der römischen Göttin der Freiheit, wird durch deiktische Gesten aufgerufen, die Kadrierung dieser Referenz bleibt aber aus.<sup>25</sup> In *ONCE WE WERE STRANGERS* posieren Apu und seine Ehefrau auf Liberty Island für ein Foto vor der Freiheitsstatue – der zentralperspektivische Bildaufbau wird aus auffällig schrägem Winkel gefilmt (aus der Froschperspektive). Am oberen linken Bildrand ist lediglich der Sockel sichtbar – als »fading der Repräsentation«. Der fotografische Akt betont einerseits als deiktische Geste die Abwesenheit des wirkmächtigen Referenten und markiert diese Bildspannung gleichsam als Medienreflexion (siehe Abb. 6.46, 6.47).

Abb. 6.46 & 6.47: Dekadrierung der Freiheitsstatue



Quelle: *ONCE WE WERE STRANGERS* (Ciallese, 1997)

Die Aufmerksamkeit in dieser Szene wird auf eine absichtlich hergestellte Abwesenheit gerichtet, die die ontologische Dimension des Films als Medium des Sichtbaren, Transparenten und der visuellen Ganzheit befragt. Das gesamte Motiv, so lässt uns Ciallese spekulieren, ist nur auf der Fotokamera gespeichert – ein Medium, das laut Bonitzer (2011) »der Entlarvung« (100) verpflichtet ist. Es landet konsequenterweise zum Ende der Szene im Meer,

25 Charlie Chaplin setzt sich in *THE IMMIGRANT* (1917) kritisch mit Immigration in die USA auseinander. Nach dem Anblick der Freiheitsstatue werden die Einwander:innen mit einem Seil zurückgehalten. Diese Szene wird für den US-amerikanischen Markt zensiert. Zahlreiche Streifen zitieren dieses Ankommen, beispielsweise *L'EMIGRANTE* (Campanile, 1973).

weil es Crialese nicht um die Entlarvung einer äußeren Wirklichkeit geht, sondern vielmehr darum, einen filmischen Ausdruck produktiver Imaginationsarbeit zu entwerfen. Auch in NUOVOMONDO bricht der Regisseur hierfür punktuell mit dem visuellen Primat des narrativen Erzählfikinos und lässt, im Gegenteil zu unseren optischen Gewohnheiten, den Referenten außerhalb des Bildkaders. In dichten Nebel gehüllt zeigt Beatrice mit dem Finger in Richtung Freiheitsstatue, die nach dieser deiktischen Evokation jedoch nicht rekadriert wird. »Dov'è quest'America?«, fragt Salvatore. »È qui, ma non si vede!«, antwortet Lucy.<sup>26</sup> In diesen Szenen materialisiert sich über die fehlende Rekadrierung jener fortwährende Dialog mit dem filmischen Off, der den Sehnsuchtsort Amerika über eine permanente Implikation der Abwesenheit als Imaginäres fiktionalisiert (cf. Wulf, 2014: 51). Es ist ein Paradebeispiel für ein filmisches Verfahren produktiver Imaginationsarbeit: Die Dekadrierung als filmischer Ausdruck der Abwesenheit gründet auf der paradoxalen Struktur, die den repräsentativen Charakter mentaler Bilder charakterisiert:

»Im Bild ist das Abwesende einerseits anwesend; andererseits zugleich materiell abwesend. [...] Dabei ist die Aufmerksamkeit auf eine absichtlich hergestellte Leere gerichtet, die ausgehalten werden muss und in der sich die inneren Bilder einstellen« (ebd.).

Die Leerstellen verweisen in der visuellen Textur also auf eine ständige Präsenz des *hors-champ* und integrieren eine mentale bzw. imaginäre Dimension des Films. Das Abwesende wird zwangsläufig mitgedacht, mitformuliert und drängt somit mental zur Anschauung. Wie bewusst Crialese mit dem filmischen Off operiert, wird auch über die tonale Ebene des filmischen Ausdrucks evident: In ONCE WE WERE STRANGERS arbeitet Ellen als Radiomoderatorin bei einem New Yorker Lokalsender. Antonio lauscht wiederholt ihrer körperlosen Stimme, die ihn als tonale Spur zu seiner *donna angelica* führt. Die akustische Dimension entzieht sich dem Bild. Sie schreibt dem Film eine imaginäre Rhythmisierung der Suche und Erlösung ein und funktioniert damit als Element der narrativen Spannung, die sich rund um die Umkehrung des klassischen Widerstreits von Bild und Ton organisiert (cf. Elsaesser & Hagener, 2007: 174f.).

---

26 Siehe Abb. 1, 2 im Vorwort. Im Arrangement der in Nebel gehüllten Ankunftsszene hat sich Emanuele Crialese augenscheinlich stark von Giuseppe Tornatores Film DIE LEGENDE VOM OZEANPIANISTEN (1998) inspirieren lassen.



»Im klassischen Kino dominiert das Prinzip, dass der Ton ›wo?‹ fragt und das Bild ›hier‹ antwortet [...]. In einem fortwährenden Frage-und-Antwort-Spiel umkreisen Bild und Ton einander« (ebd.).

In *NUOVOMONDO* ist die akustische Dekadrierung etwas komplexer angelegt. Es ist ein polyglotter Film, dessen spezifische Inszenierung von Sprache mehr ist als ein Vehikel der Narration. Über die Verwendung verschiedener Sprachen und Dialekte werden in- und exkludierende Machtbeziehungen und deren Legitimierungspraxen sowie die (Re-)Definition kultureller Identität inszeniert (cf. Carbonara, 2017). Aber auch das Stummsein nimmt im Rahmen der Vielstimmigkeit eine zentrale Funktion ein. So ist die Figur des Pietro zunächst stumm. Erst als sein Eintritt in die neue Welt daran zu scheitern droht, gewinnt er plötzlich seine Stimme wieder und die Stummheit wird im Finale auf seine Mutter Fortunata übertragen, die in die ›alte‹ Welt zurückkehren wird:

»And in both cases, unveiling either his voice or his body and face, has the effect of breaking the spell, re-assigning the character to an ordinary fate, taking away his mythic aura and putative powers« (Chion, 1999: 100).

Bei *Crialese* stehen die Rites de Passage sinnbildlich für die exkludierende und zyklische Performativität des amerikanischen Traums ebenso wie für seine immanente Aporie der Repräsentation. So verleiht *Crialese* in der abschließenden Szene der Stummheit eine unmittelbare Präsenz: Der Film endet in einer fortdauernden Bewegung, die auf das erträumte Paradies zusteuert, das nur als stilles Vorstellungsbild existiert. Er problematisiert »the film narrative's final word«, »that supposedly closes off the narrative system as a unified whole« (Chion, 1999: 100). Die engelhafte oder diabolische Macht stummer Figuren drängt über die Narrationsebene hinaus und befragt über Lücken und Leerstellen die Unversehrtheit der filmischen Welt (cf. ebd.: 97–99). Durch eine akustische Dekadrierung kann so »eine Leere im Film [entstehen], die auf eine unhörbare Präsenz innerhalb und außerhalb des Bildfeldes oder auf deren absolute Abwesenheit verweist« (Adachi-Rabe, 2005: 117). *Crialeses* stimmlose Körper figurieren damit nicht nur die exkludierende Performanz von Sprachregimen, sondern stellen die Bedingungen und Möglichkeiten des filmischen Ausdrucks infrage. *Crialese* erzählt Emigration über ein zitationales Geflecht und einen Modus des Hinaus- und Zurückweisens, um auf die mediale Bedingtheit des Wahrnehmens und Erinnerns zu referieren. Das

klassische Hollywoodkino spiele, wie er selbst in der paratextuellen Kommunikation betont, in der (Re-)Konfiguration kollektiver und transnationaler Vorstellungswelten eine besonders prominente (historische) Rolle. Sein bildtheoretisches Programm zielt daher auf die Benennung der illusionierenden Transparenz des Mediums, wobei das originäre Potenzial seiner Emigrationsfilme vor allem in den binnenmedialen Formen der Differenz angelegt ist. Diese Bildspannungen relationieren sich zu den konventionalisierten Formen des filmischen Sehens respektive der klassischen Kadrierung im Speziellen. Gerade mit dem, was wortwörtlich aus dem Bild fällt, erzeugt Criaiese eine permanente Implikation der Abwesenheit in seinen Filmen, die zu einer fortwährenden Integration des Imaginären führt.

## 6.5 Enthebungsfiguren der Erinnerung

»Oggi siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. La memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le tante riesca ad acquistare rilievo.«  
*Italo Calvino (1988): Lezioni Americane, 91f.*

Folgende Frage stellt Italo Calvino gegen Ende seines Vortrages zur *visibilità* angesichts des modernen »bombardamento« technischer Bilder: Welches sind nun die möglichen Enthebungsfiguren, die »figure di rilievo«? Die in diesem Kapitel besprochenen Filme funktionalisieren – narratologisch wie ästhetisch – verschiedene dieser Figuren. Sie werden nochmals kurz dargestellt, um die Dynamiken und Relationen von Imaginations- und Erinnerungsarbeiten klarer zu umreißen. Einerseits *heben* sie Vergangenheit über die Speicherfunktion des Filmischen im kulturellen Gedächtnis auf (cf. Lachmanns & Schahadats, 1997; Landsbergs, 2003; 2004), gleichzeitig *entheben* sie diese einer kulturellen Memoria über den Zuschuss des Imaginären – über eine Relation der Transformation, Tropik oder Abwehr (cf. Lachmann & Schahadat, 1997: 678). Die Verfahren entfalten sich im Dialog zueinander und sind nicht klar voneinander

abzugrenzen, wobei sich die Dominanz der einen oder anderen Enthebungsfigur für die einzelnen Filme behaupten lässt.

»Die Grenzen zwischen Erinnerungsbildern und den sie verändernden Vorstellungsbildern sind fließend. Erinnerungsbilder sind mit vielen anderen Bildern der mentalen Bilderwelt vernetzt und stehen in kontinuierlichem Austausch mit ihnen, so dass sie häufig nicht leicht von anderen Bildern zu unterscheiden sind« (Wulf, 2014: 55).

Das Spiel mit der Verfremdung und Modifikation des Vergangenen über intentional hervorgebrachte Imaginationsarbeiten ist zentraler Bezugs- und Referenzpunkt des jungen Kinos. Entzauberungsarbeiten der Erinnerung finden erstens über die Adressierung additiver Referenzsysteme, zweitens über die Artikulation einer doppelten Epistemologie des Wahrnehmens und Erinnerns und drittens, durch das Einfordern einer »ergänzenden« Seh- und Wahrnehmungsleistung statt.

### Referenzsysteme

Ob nun der Textspeicher der Literatur und die Schrift als Aufschreibesystem in KAOS, die magische Traumwelt Hollywoods in GOOD MORNING BABILONIA, die manipulative Kraft technischer Bilder in LAMERICA und deren Form und Kadrierung bei CRIALESE, all diese Referenzsysteme der Emigrationserzählung konturieren ein Außen, das durch (re-)produktive Imaginationsarbeiten »anschaulich-abwesend« (Sartre, [1940] 1971: 57) zur Anschauung gelangt. Die Fiktionalisierung von Realität und Imaginärem ist weit mehr als ein formales Spiel. Sie nimmt am symbolischen Sinnbildungsprozess und der syntagmatischen Struktur der Filme teil. Deswegen ist das »Nichts« integraler Bestandteil des imaginären Objekts und mit den Prozessen des menschlichen Verstehens verzahnt:

»In diesem Sinne kann man sagen, daß die Vorstellung ein gewisses Nichts enthält. Ihr Objekt ist nicht ein einfaches Porträt, es bestätigt sich: aber indem es sich bestätigt, zerstört es sich. Wie lebhaft, eindrucksvoll und stark eine Vorstellung sein mag, sie gibt ihr Objekt als nicht seiend« (ebd.). Das Bewusstsein »vermag ein solches ›Bild‹ nur insoweit auszustatten, als es auf Erinnerung, Wissen und gegebene Information zurückgreift, um das, was nicht wahrnehmbar ist, vorstellbar zu machen« (Iser, 1991: 334).

Es fordert dazu auf, Abwesendes durch ein »Analogon« (336) zu vervollständigen. Diese Bewusstseinsvorgänge dienen der

»Konkretion von Möglichkeiten«. Sie »repräsentieren daher weder Denken noch Wissen noch Erinnerung je für sich, sondern verdichten sich zu Probierbewegungen, um die Denkoperationen zu justieren« (337).

Es ließe sich hinzufügen, dass diese Operationen auf die Antizipation von Zukünftigem ausgerichtet sind. Der Dialog mit additiven Referenzsystemen verfremdet, transformiert und dynamisiert starre Erinnerungsbilder zu Projektionen des Zukünftigen. Er enthebt sie der Zeit und das sei die zentrale »Funktion des Unwirklichen«:

»Die Einbildungskraft, in ihren lebendigen Handlungen, trennt uns zugleich von der Vergangenheit und von der Wirklichkeit. Sie öffnet sich zur Zukunft. Zu der Funktion des Wirklichen [...] muss eine Funktion des Unwirklichen hinzukommen, die ganz ebenso empirisch feststellbar ist [...]« (Bachelard, 1987: 24).

Der Dialog mit imaginären Erzählhorizonten fordert ein »pensare per immagini« (Calvino, 1988: 92) ein, das in seinem Modus der Vergegenwärtigung sich von einem raumzeitlichen Referenzsystem der Memoria löst und auf die Antizipation kultureller Praxis ausgelegt ist (cf. Wulf, 2014: 57).

## Wahrnehmen und Erinnern

Diese Denkoperationen machen die konstitutive erzählende Medialität der Bilder intelligibel (cf. Kirchmann & Ruchatz, 2014: 20ff.) und setzen sich übergeordnet mit der Frage auseinander, wie sich Kulturen in einem Klima beschleunigter technologischer Medien erinnern (oder eben nicht). Die als Quellen des Imaginären anvisierten Referenzsysteme formulieren daher eine epistemologische Enthebung des Erinnerns, im Sinne der Befragung des »Realitätsbezuges« und der »Wissensformen« (cf. Gradinari & Pause, 2018: 11ff.) – einerseits in Hinblick auf die eigene, originäre Medialität, andererseits in Hinblick auf die anreferenzierten Spenderhorizonte.

Die Beziehung zwischen historischer Realität und epochenspezifischem Imaginären rückt die jüngeren Filme nun immer stärker in den Fokus. Gefragt wird nach der Herkunft und Wirkmacht der Bilder und Imaginationen

(cf. Calvino, 1988). Angestoßen durch eine vielgestaltige Poetik der Ergänzung – eine Erinnerungsarbeit, die stets die Grenzen der eigenen Medialität mitdenkt und zu überschreiten sucht –, fordert der Verweis auf übergeordnete Referenzsysteme in der Rekonstruktion der Vergangenheit eine doppelte epistemologische Reflexion des Publikums ein. Denn die durch Auslassungen, Dekadrierungen und Abwesenheiten in der filmischen Textur angeregten Vorstellungsbilder entheben sich einerseits der Zeit und folgen in ihrer Prozessualität und Bildsprache den Eigenschaften einer »*mémoire involontaire*« (cf. Bergson, 1896). Impulsivität, Spontaneität und die Flüchtigkeit der Imagination spielen dabei eine zentrale Rolle (cf. Wulf, 2014: 27). Andererseits sind sie ihrer originären filmischen Medialität enthoben, weil Erinnerungs- und Imaginationsarbeiten auf das engste miteinander verzahnt werden. Vielmehr sind diese fließenden und schwer fassbaren Grenzziehungen wesentliche Pilaster der Fiktionalisierung, die über das virtuose Spiel mit (Un-)Sichtbarkeiten auch formalästhetisch funktionalisiert werden, im Sinne einer filmsprachlichen Form und Politik der Abwesenheit (cf. Lie, 2012; Adachi-Rabe, 2005).

Die Filme referieren auf ein imaginäres Außen der Kulturgeschichte ebenso wie auf das Außen des Kinos selbst. Durch die Kenntlichmachung des medial *vermittelten* und *vermittelnden* Status der italienischen Emigrationshistorie finden die Episteme des Wahrnehmens und Erinnerns im Verhältnis gegenseitiger Entzauberung zueinander.

### Ergänzendes Sehen

Im neuen italienischen Immigrationskino seit den 1990er Jahren identifiziert Sabine Schrader (2020) in der bildrhetorischen Entschleunigung eine Enthebungsfigur der Wahrnehmung zeitgenössischer Immigration, ausgelöst durch die massenmediale *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. »Gegen die Formen dramatisierter Aufmerksamkeit richtet sich die Langsamkeit der Kamera« (ebd.: 106). Vor dem Hintergrund einer dramatisierten, beschleunigten und zunehmend objektivierenden Berichterstattung konstituiert das *langsame Sehen* im italienischen Immigrationskino eine kontrapunktische Ästhetik und Wahrnehmungserfahrung (cf. ebd.: 84–108). Für den italienischen Emigrationsfilm kann hingegen das *ergänzende Sehen* als Enthebungsfigur fruchtbar gemacht werden. Beide filmsprachlichen Verfahren zielen auf eine Subjektivierung der Wahrnehmung respektive der Erinnerung – in einer beschleunigten Gegenwart auf der einen und im Panorama einer erstarrten Vergangenheit auf der anderen Seite.

Langsamkeit und Ergänzung treten als subversive Wahrnehmungsformeln der filmischen Repräsentation hervor, die vor dem Hintergrund hegemonialer Diskursformationen und massenmedialer Repräsentationen von Migrationsregimen<sup>27</sup> an Kontur gewinnen. Das ergänzende Sehen profiliert sich vor der Folie einer manifesten, institutionalisierten und teils heroisierenden »Verwendung der Geschichte« (cf. Todorov, 1996), unter anderem um Migration als überzeitliches Phänomen zu erzählen. Denn angesichts der Materialisierungen eines historischen identitär-kulturellen Selbstverständnisses fordern die Fiktionalisierungen einer »selektiven Amnesie« (Hope, 2013: 129) im Rezeptionsprozess eine Denkbewegung ein, die um die Prozessualität und Kontingenz des Erinnerns kreist. Ihr Ziel ist es, ein humanitäres Bewusstsein für die Gegenwart zu schärfen<sup>28</sup> und sich selbst im Spiegel der filmischen Bilder bzw. der Vergangenheit als »Fremde zu erkennen« (Kristeva, 1990: 11).<sup>29</sup> Die restriktive Einwanderungs- und Grenzschutzpolitik Italiens ab 2013<sup>30</sup> erreicht mit der Schließung italienischer Häfen 2019 unter Vizepremier Salvini ihren ebenso tragischen wie unmenschlichen Höhepunkt und rückt das solidarische Erbe Europas unter den aktuellen Renationalisierungstendenzen in weite Ferne (cf. Bond, Bonsaver, Faloppa, 2010: 5–13).

In Migrationsfilmen wie *TORNANDO A CASA* (Marra, 2001) oder *COVERBOY: L'ULTIMA RIVOLUZIONE* (Amoroso, 2006) taucht Emigration als unheimliches Versatzstück, als Phantasma eines italienischen Unbehagens auf, das nicht (mehr) über diesen »Spiegel des Fremden« einzuholen ist. Italienische Protagonist:innen sind mit den Migrant:innen über ihr prekäres Dasein und den Wunsch einer besseren Zukunft verbunden, die aber nicht länger an Italien oder »den Westen« geknüpft ist. Das Changieren zwischen der Mobilisierung der Vergangenheit und der Evokation eines epochenspezifischen Imaginären

---

27 Deren enger Grenzverlauf wird von Amelio in *LAMERICA* zum Thema gemacht.

28 Wie Assmann (1999) betont, beruht diese »Unzuverlässigkeit [...] nicht allein auf einer Schwäche, auf einem Defizit des Erinnerns, sondern mindestens ebenso sehr auf aktiven Kräften, die die Erinnerung verformen. Aktuelle Affekte, Motivationen, Intentionen sind die Wächter über Erinnerung und Vergessen« (265).

29 In den Worten von Julia Kristeva (1990) kann das Bewusstsein ob der eigenen Vergangenheit dazu beitragen, uns selbst als Fremde zu erkennen: »Der Fremde entsteht, wenn in mir das Bewusstsein meiner Verschiedenheit auftaucht, und er hört auf zu bestehen, wenn wir uns alle als Fremde erkennen« (11).

30 Beginnend mit *Mare Nostrum* (2013–2014), gefolgt von den durch die europäische Grenzschutzagentur Frontex koordinierten Operationen *Triton* (2014–2018) und *Themis* (seit 2018).

adressiert (E-)Migration als immanent bewegte und politische Dimension, auch und vor allem im Sinne einer sensibilisierenden Gegendarstellung zu zeitspezifischen hegemonialen Diskursen (cf. Marazzi, 2022: 123ff.; Hope, 2013: 129ff.; Kohns, 2014: 19). »One need only to peek out of the academic world to see that the topic of migration is arguably *the* political question of our time« (Marazzi, 2022: 123).

In der politischen Theorie ist das Imaginäre längst zum Forschungsgegenstand avanciert, der auf eine immanent politische Dimension verweist: Die »Unterscheidung zwischen ›real‹ und ›fiktiv‹« legt einen Typus des Imaginären in der Fiktion frei, der politische Ordnungen »überhaupt erst begründet« (Kohns, 2014: 19). Die neuen Emigrationsfilme sind im Panorama des Migrationsfilms der ausgehenden 1990er Jahre zu verorten, zumal ihnen die Zuwendung zu transnationalen Narrativen, Hybridisierungstendenzen und das Spiel mit Versatzstücken filmischer Genres gemein ist (cf. Schrader & Winkler, 2013: 16). Sie suggerieren eine dialogische Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Emigration und Immigration, Zentren und Peripherien (cf. Wagner, 2004: 199), und verweisen auf die Zeit- und Standpunktabhängigkeit diskursiver Formationen, die als Idiosynkrasien gegen die Festigkeit und materielle Verortbarkeit institutioneller Formen und Praktiken des Erinnerns zu lesen sind. Die charakteristische Verunklarung des fiktionalen Status über das fortwährende Oszillieren zwischen Realität und Imagination trägt einerseits der Krise realistischer Erzählweisen im engagierten europäischen Kino Rechnung (cf. O'Shaughnessy, 2007: 157), andererseits ist sie ob dem Bewusstsein der eigenen filmhistorischen ›Verantwortung‹ im Hinblick auf propagandistische Instrumentalisierung des Emigrationsfilms stärker noch als Spezifik dieses jungen *filone* zu bezeichnen.

Aus diesem Spannungsfeld heraus erklärt sich auch die starke inter-/intra-mediale Aufladung der Filme, um auch den Verweis auf die Wirkmacht einer originären Medialität mitzuführen. Vielleicht ebenso im Sinne eines entlastenden Revisionismus sind zahlreiche Produktionen von einem fast romantischen Möglichkeitssinn geprägt (cf. Nuy, 2018: 33–35). Sie scheinen feste Ordnungen des Wissens zu vermeiden und inszenieren vielmehr traumhafte Figurationen der Emigration, die in ihrer auslassenden Prozessualität und Logik stärker dem »Konzept und Modell« des Imaginären (cf. Lachmann, 1990: 23) als jenem des Gedächtnisses folgen (cf. Simonis & Rohde, 2015: 4ff.).

Denn die »Ordnung des Wissens führt zur Systembildung, die Repräsentation des Abwesenden zur Modellbildung«, wo »die imaginative Repräsentati-

on« überwiegt. Es gilt deshalb, »die Entwicklung des Topos vom konkreten, sinnlich erfahrbaren Gedächtnisraum [...] zum ›Schema‹, zur Figur, und des Bildes von der repräsentierenden Ähnlichkeit zum ›Konzept‹ zu verstehen« (Lachmann, 1990: 23).

Gleichzeitig trifft dieses Experimentieren auf italienische Tradition und Genrekonvention, wie sie für das italienische Filmschaffen seit den 1990er Jahren generell typisch sind (cf. Hope, 2013: XI-XV). Die Filme bleiben in metonymischen und selbstreferenziellen Mikrogeschichten verankert (cf. Bruno, 1993: 11), wie sich am Zugegensein des neorealistischen Inselfilms in *NUOVOMONDO*, der intertextuellen Präsenz der *Commedia all'Italiana* in *ONCE WE WERE STRANGERS* oder der Autorschaft Pirandellos in *KAOS* ablesen lässt. Ein ästhetisches und erzählerisches Dialogieren mit Filmgeschichte und neorealistischen Versprechen bettet sich in Strukturen des narrativen Kinos ein. Dieses neue Emigrationskino steht damit beispielhaft für die politische Valenz abseits explizit avantgardistischer Ästhetiken und Erzählmodi (cf. Lie, 2012: 7ff.). Vor allem Criaiese ist mit seinem Emigrationsepos *NUOVOMONDO* ein besonderer Twist gelungen: Die transnationale Publikumswirksamkeit und das lustvolle Spiel mit der immersiven Wirkmächtigkeit der Bilder fungieren dort gleichzeitig als zentrale Geste der Entzauberung des kinogeborenen Mythos Amerika.





## Schluss. È qui, ma non si vede

---

»Die Geschichte des Imaginären ist gleichermaßen Geschichte des Traumes und Geschichte der Kunst. Sie bedarf eines ständigen Perspektive-wechsels. Nicht nur werden dem Traum und der Kunst ihr historischer Stellenwert jeweils zugewiesen, sondern umgekehrt muß die Geschichte es sich gefallen lassen, daß ihr geträumtes Negativ gezeigt wird.«

*Elisabeth Lenk (1983): Die unbewußte Gesellschaft, 83*

Emigrationsfilme machen sich in besonderem Maße zu je historisch differierten Zeitpunkten und in je differenter Art und Weise den engen Grenzverlauf von Wahrnehmung und Imagination zunutze. Sie fiktionalisieren Reales und Imaginäres historisch konstant als Druckgefälle von Leere und Fülle. Die Filmgeschichte der Emigration ist eine der Imaginaries (cf. Elsaesser, 1997: 570) und der Episteme (cf. Foucault, 1996: 49), vor deren Hintergrund sich ein kulturelles Imaginäres wortwörtlich profiliert und sozialen wie individuellen Horizonten Sichtbarkeit verleiht. Es ist eine Filmgeschichte der menschlichen Potenzialität des Imaginierens und des filmischen Bildes ebenso wie der Potenzialität der Filmkunst per se als eine *Art de l'Ellipse* (cf. Durand, 1993).

»Ma unn'è sta America?« »È qui, ma non si vede!« In diesem Dialog bündeln sich knapp hundert Jahre italienischer Filmgeschichte. Sie finden in einer einzigen Einstellung, einem Frage-Antwort-Spiel zueinander. Im Bildhintergrund liegt das in Nebel gehüllte Amerika. Was bildlich opak und unsichtbar bleibt, gleichsam da und immer woanders ist, stellt den Start- und Endpunkt dieser Studie zur Entzauberungs- und Imaginationsarbeit im italienischen Kino der Emigration dar. Das Forschungsdesiderat bestand insbesondere darin,

die Dimension einer *Conditio des Migrierens* tiefer zu ergründen, um jene soziale Realität in den Blick zu nehmen, die nicht zwingend eine »solche identifizierbarer sozialer Wirklichkeit sein muß, sondern ebenso eine solche der Gefühle und Empfindungen sein kann« (Iser, 1991: 19). Im italienischen Panorama fristete diese *Conditio des Migrierens* zulasten der Memoria ein wortwörtliches Schattendasein.

In der Auseinandersetzung zeigten sich bemerkenswerte Verschränkungen der Film- und Kulturgeschichte des Unsichtbaren. Insbesondere das von Traum- und Wunschbildern besetzte Thema der Emigration kann filmisch als Einladung zur Fantasietätigkeit des Publikums produktiv gemacht werden und sollte zweifelsfrei noch weitreichender analysiert werden. Die Filme wurden kontrapunktisch gewählt. Sie leisten (re-)produktive Imaginationsarbeiten und verleihen der »imago-migrationis« (Serra, 2009: 13) eine originäre Filmsprache, die bemerkenswert oft politische Ordnungen impliziert. Ihre Außenseite verweist auf epochenspezifisch Unsicht- und Unsagbares (cf. Lie, 2012: 7ff.). Die filmischen Außenseiten gewinnen erst durch Wissen, Erinnerung, Erfahrung, Information und Begehren an Kontur. Sie mobilisieren sich zu bewegten Bildern der Imagination. Durch sie nehmen die Filme Abwesendes als kulturell Imaginäres ins Visier. Letzteres steht im Zentrum der Filmanalysen.

Wissen und Information leiten Febo Maris Subjektivierung der Dingwelt in *L'EMIGRANTE* und erlauben eine Verortung dieser Stiftungsurkunde quer zu einer hegemonialen Idee des Films als neues Medium und zur Emigration als nationaler Idee. Die Leerstellen in *NAPOLI CHE CANTA* fordern eine Kombinationsnotwendigkeit. Sie sind erst zu füllen, wenn das Wissen um das Unsagbare unter den Vorzeichen faschistischer Machtergreifung interpretiert wird. Die besprochenen Filme finden eigene Antworten und Lösungen. In der oszillierenden (Un-)Sichtbarkeit werden dominierende Wissensdispositive und das historische Apriori (cf. Foucault, 1969) spürbar sowie unabdingbar miteinander verzahnt. Auch Fragen nach medialen Kontaktstellen und dem ästhetischen Vermögen des Films jener Zeit drängen an die Oberfläche. Die erzählten Abwesenheiten transgredieren mediale Diskurse und bringen etwas zum Vorschein, das die filmische Diegese überschreitet. Die Perspektive des kulturellen Imaginären für das Emigrationskino einzunehmen, bedeutet demnach, einen Projektionsraum des Zukünftigen und Möglichen zu betreten, und das schon seit seiner Geburtsstunde.

In Bezug auf das moderne Kino von Roberto Rossellini spricht Gilles Deleuze von einem »Kino der Existenzweisen, des Aufeinanderstoßens dieser Wei-

sen und ihres Bezugs zu einem Außen« (1997: 231). Nun lässt sich das italienische Emigrationskino nicht ausschließlich vor dieser skizzierten Folie denken, doch die Kategorie des Außen erlaubt es, filmhistorisch den Wandel zu neuen bzw. die (Ent-)Kopplung von alten Referenzsystemen in den Blick zu nehmen. Dieser Aspekt hat sich als produktive Analysekatgorie erwiesen und wurde in seinen Überschneidungen zur Triade (cf. Iser, 1991) aus Imaginärem, Realem und Fiktivem untersucht. Die Bezüge zu einem Außen wurden am Beispiel von *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* in den Blick genommen. Dieser Film kann als paradigmatisch für das moderne italienische Emigrationskino bezeichnet werden.

Während das Kino des Neorealismus religiös-transzendente und/oder mythologische Referenzsysteme bespielt (insbesondere die italo-französische Achse des Nachkriegskinos), kann mit den ausgehenden 1960er Jahren im Genre der *Commedia all'Italiana* eine Entkopplung von diesen Strukturmodellen beobachtet werden. Das Kino entwickelt ein zentrales Referenzsystem aus den emergierenden Verwerfungen und Konfliktlagen des Sozialen. Das Begehren wird zum zentralen Analogon des neuen Genres, ein Begehren nach Konsum, nach neuen Stars, (weiblichen) Körpern und nicht zuletzt nach den Bildern des Kinos selbst. Das Imaginäre ist nun mit den kommerzialisierten Räumen der Großstädte verwoben und spiegelt in den gläsernen Bürokomplexen und Schaufenstervitrinen die Pseudonatur einer zunehmend ökonomisch verfassten Gesellschaft. Die Figuren versuchen meist vergeblich, diesen beschleunigten Raum zu beherrschen. Moderne Stadtnomaden wie in *PERMETTE? ROCCO PAPALEO* oder *UN ITALIANO IN AMERICA* bevölkern die Leinwände. Das Auto als Symbol vertikaler und horizontaler Mobilität des *boom economico* schlechthin wird mit Paulo Virilio (1978) zum Projektor bzw. mit Grivel (1999) zur Sehmaschine, die phantasmagorische Blicke auf die neue Gesellschaft des Spektakels wirft und diese auch wortwörtlich reflektiert (cf. Debord, 1967).

Es gibt verschiedene Hinweise darauf, dass das Genre als *riscrittura* gelesen werden kann. Das Kino feiert seine größten Publikumserfolge und die neuen Anti-Held:innen erzählen im Kern vom Konflikt des Individuums und der scheiternden Integration in eine öffentliche Arena. Die narrativen Fäden, die die Figuren umweben, überschreiten die filmische Welt und drängen nach außen, erreichen den Alltag der Zuseher:innen und führen das neorealistische Erbe des Spiegelparadigmas fort (cf. Comand, 2010: 10). Doch der Blick in den Spiegel verweist anknüpfend an Jacques Lacan (1973) auf ein Ideal-Ich, das »nie realisiert werden kann« (Kossek, 2012: 57). Insofern werfen die töl-

pelhaften Protagonist:innen keine imaginäre Ganzheit mehr zurück, sondern werden dank ihres umgreifenden Dilettantismus und ihrer sympathischen Durchschnittlichkeit zu den Identifikationsfiguren eines kathartischen Scheiterns. Diese neuen *inetti* stammen aus der Mitte der Gesellschaft und werfen die unbewussten Nöte, Ängste, Traumata und Zerwürfnisse durch den Filter des Komischen zurück. Teil dieser Agenda sind Filme, die im Ausland spielen. Emigration ist ein integraler Bestandteil der *Commedia all'Italiana* und zahlreiche Streifen behandeln, zeitgenössisch kontextualisiert, eine rückblickende Neuschreibung (verdrängter) Emigrationshistorie. Damit eröffnen sie transkulturelle Begegnungsräume (cf. Koschorke, 2017: 105; Welsch, 1997).

Das Stereotyp, das seit jeher im Verdacht steht, eine Kippfigur von Affirmation und Umschrift zu sein, hat sich als zentraler Pilaster der kulturellen Begegnung und des Komischen erwiesen. Die holzschnittartige Figurentypisierung verweist metonymisch auf die beschleunigte Modernisierung des Landes im Kontext des *boom economico* und damit auch auf inner-italienische Verwerfungen bzw. auf eine nach wie vor versäumte (kulturelle) Integration des italienischen Mezzogiorno. Während die Zerwürfnisse, Brüche und Anachronismen der italienischen Gesellschaft selbst zum reflexiven Referenzsystem des Genres werden, übertragen einige Autor:innen dieses Spiel als inter-/in-tramediale Verdoppelung auf die Ebene der Filmästhetik – die Autoscheibe als WahrnehmungsfILTER, das Fernsehen und/oder Kino im Kino, die Umkehrung und Thematisierung panoptischer Blickregime sowie Zeit- und Kristallbilder (cf. Deleuze, 1991: 58ff.). Über diese epistemologischen Umbrüche werden dominierende Seh- und Wahrnehmungsdispositive auf den Prüfstand gestellt. Sie sind ein expliziter Verweis auf das »Verhextsein« des modernen filmischen Bildes durch das Imaginäre (cf. Morin, 1958: 58).

Ästhetische Perspektiven wurden mit narratologischen verzahnt, um die Einkerbungen und Demarkationslinien der Filmgeschichte über konfluierende Narrative der Migration zu beschreiben. Das Erzählen erzeugt »fluide Gebäude von schwankender Akzeptanz und sozialer Durchdringungstiefe« (Koschorke, 2017: 109), die ihre Stabilität schließlich auf dem Weg der Wiederholung und Sedimentierung erlangen, durch »Iteration, schematische Verfestigung und Konventionalisierung, verbunden mit der Kopplung von Bedeutung und Affekt« (ebd.). Der narratologische Ansatz entfaltet folglich seine volle Reichweite erst durch die Ergänzung eines kultursemiotischen Rahmens, der über das poststrukturalistische Raumkonzept des *Glatten und Gekerbten* funktionalisiert wurde (cf. Deleuze & Guattari, 1997: 658ff.). Die Insel und die Großstadt stehen mit Deleuze und Guattari (1997) für ein pro-

totypisches Gefüge von Leere und Fülle, für ein verfestigtes und zugleich durchlässiges Korsett und damit für das dynamische Strukturmodell der Migration, das fortlaufend variiert, transformiert, verfremdet und mit neuen Bedeutungen versehen wird, wobei es immer auf den Möglichkeitshorizont des jeweils anderen verweist. Das Konzept des kulturellen Imaginären konnte produktiv dazu in Stellung gebracht werden, zumal es sich in seiner radikalen Form durch eine immanente Abwesenheit und Direktionalität auszeichnet. Verweist es doch immer auf das, »was gerade nicht präsent ist« (Fluck, 1997: 348).

Das kulturelle Imaginäre ist daher auf das Engste verwandt mit der Denkfigur der Suche und des Begehrens. Die Suche nach Glück, Freiheit und Reichtum in einem fernen Land konstituiert das zentrale Druckgefälle der Erzählungen, die eine fortwährende (Rück-)Bewegung hin zu einem ersehnten Zustand zentral setzen. Historisch konstant bleibt Amerika zentraler Antriebs- und Referenzpunkt und oftmals steht das Hollywoodkino metonymisch für dieses Sehnen. Amerika ist »mehr eine Vorstellung als ein Ort, ein filigraner Entwurf, in dem Ideal und Wirklichkeit von Tag zu Tag weiter auseinanderklaffen« (Auster & Cortanze, 1999: 44). Der Kontinent unterliegt einem Prozess konstanter Fiktionalisierung und ist schon seit jeher topomagogischen und religiösen Einschreibungen und Erwartungen ausgesetzt (cf. Meurer, 2007: 39). Begleitet wird diese Filmgeschichte der *imaginaries* von Prozessen intertextueller Rekonfiguration, der Sedimentierung und Konventionalisierung (re-)produktiver Imaginationsarbeiten, bis sich der »magische Trick [...] in ein Zeichen der Verständigung verwandelt« (Morin, 1958: 195).

Die Übergänge zu dieser Erstarrung lassen sich beispielhaft an Prozessen generischer Konventionalisierung der Commedia markieren. Sie gehen Hand in Hand mit der komischen Mechanisierung des Lebendigen (cf. Bergson, 1900) und der Setzung theatraler, ausstellender Rahmen, deren subversives Vermögen am Beispiel von Sophia Loren sondiert wurde. Im Ergebnis dieser Reduktion und Wiederholung profiliert sich ein distanzierter Blick auf ein italo-italienisches Selbstverständnis und eine »artifizielle Sphäre«, sodass das Ineinandergreifen von kultureller und medialer Fremdheit nun auch die Funktionsweisen und Mechaniken des Genres offenbar werden lässt.

Im neuen Emigrationskino profiliert sich dieser doppeldeutige Umgang in Hinblick auf Erinnerung und Medialität, um zwischen imaginären und realen Bildern der Vergangenheit zu vermitteln. Die Emigrationserfahrung wird gleichzeitig in der Memoria aufgehoben und über den Zuschuss des Imaginären dieser Starrheit und seiner Erzählinstanzen enthoben. Raumzeitliche und

mediale Grenzen werden überschritten, um für die Emergenzen der Gegenwart, Zukunft und hegemoniale Diskurse zu sensibilisieren. Auf diese Weise wird die *imago* der italienischen Migration geradezu spielerisch und en bloc re-aktualisiert. Das Kinopublikum wird »unvermittelt vor das beunruhigende Problem der Grenzziehung zwischen Gedächtnis und Einbildung, Erinnerung und Fiktion gestellt« (Ricoeur, 2002: 5).

Die Entkoppelungen, die mit *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* als Massierungen der filmischen Moderne beschrieben wurden, werden im Stile des *cinema d'autore* über neue Verfahren weitergeführt. Über sie eignen sich die Filmschaffenden nun verschiedene inter-/intra-mediale Versatzstücke der Repräsentationsgeschichte an. Mythologische Überformungen, epigonales Zu- und Entgegenschreiben oder die Thematisierung des Kinos als prothetisches oder traumatisches Gedächtnis binden als facettenreiche Abimisierungen selbstreferenziell an die Genese eines kulturellen Imaginären zurück, und damit auch an das Kino selbst. Das historische Phänomen der Emigration wird *über* und *in* seiner medialen Immanenz erzählt, und zwar über die jedem Mediendispositiv eingeschriebene Materialität, seine Diskurse, symbolischen und imaginären Zuschreibungen und Performanzen.

Ziel der Forschungsarbeit war es keineswegs, eine lineare Filmgeschichte zu schreiben. Vielmehr sollte der Fokus auf Brüche, Korrekturen und Neuverhandlungen eines kulturellen Imaginären gelegt werden. Mit Edgar Morin (1958) gesprochen, wurde »das Imaginäre« als »gemeinsame[r] Ort des Bildes und der Einbildungskraft« (90) betrachtet. Das italienische Emigrationskino ist ein Ort, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verbindet. Seine zentrale kulturtheoretische Funktion besteht darin, im Abwesenden etwas hervortreten zu lassen: Wünsche, Sehnsüchte, Denkfiguren des Möglichen und soziale Utopien ebenso wie Traumata und lückenhafte Erinnerungen. Schon seit seiner Geburtsstunde entzaubert das italienische Kino die großen Versprechen der Emigration im Speziellen und jene des Kinos im Allgemeinen. Kino und Emigration pflegen seit Anbeginn ein Verhältnis wechselseitiger Entzauberung.

*Ma unn'è sta America?  
È qui, ma*

## Bibliografie

---

- Adachi-Rabe, Kayo (2005): *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster: Nodus Publikationen.
- Adams, James Truslow (1931): *The Epic of America*. Southport.
- Althen, Michael (1988): *Das Gehirn des Elefanten*. Filmkritik erschienen in: *Die Zeit* 05/1988 vom 29.01.1988. <https://www.zeit.de/1988/05/das-gehirn-des-elefanten> (zuletzt abgefragt am 15.03.2025).
- Altman, Rick (2006): *Film/Genre*. London: BFI Publishing.
- Anderson, Benedict (1983): *Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Knopf Doubleday Publishing Group.
- Anderson, Benedict (1998): *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*. Übersetzt von Benedikt Burkard & Kristoph Münz. Berlin: Campus Verlag.
- Arnheim, Rudolf (1932): *Film als Kunst*. Berlin: Ernst Rowohlt.
- Arnheim, Rudolf (2000): »Zum Geleit [für Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel*]«, in: *montage AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Vol. 9, No. 2, 55–57.
- Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck.
- Assmann, Jan (1988): »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: ders. & Tonio Hölscher (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 9–19.
- Auster, Paul & Cortanze, Gérard De (1999): *Die Einsamkeit des Lybrinths*. Hamburg: Ernst Rowohlt.
- Bachelard, Gaston (1987): *Poetik des Raumes*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Bachmann-Medick, Doris (2009): »Performative Turn«, in: dies. (Hg.): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt, 104–143.
- Bachmeier, Helmut (2005): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam.



- Bachtin, Michail (1987): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur.* Übersetzt von Gabriele Leupold. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Balázs, Béla (1972): *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* [1945]. Übersetzt von Alexander Sacher-Masoch. Wien: Globus.
- Balázs, Béla (1984): *Schriften zum Film. Bd. I. Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze, 1926–1931.* Berlin: Henschel.
- Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Balázs, Béla (2017): *Der Geist des Films* [1930]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Banfield, Edward C. (1976): *Le basi morali di una società arretrata.* Bologna: Il Mulino.
- Baudrillard, Jean (1981): *Simulacres et Simulation.* Paris: Éditions Galilée.
- Baudrillard, Jean (2015): *Die Konsumgesellschaft. Ihre Mythen, ihre Strukturen* [1970]. Wiesbaden: Springer.
- Bazin, André (1977): *Jean Renoir.* München, Wien: Carl Hanser.
- Bazin, André (2009): *Was ist Film?* [1975] Berlin: Alexander Verlag.
- Benjamin, Walter (2007): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berger, Verena & Komori, Miya (2010): »Introduction. Moving Pictures from a Modern Babel«, in: dies. (Hg.): *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain.* Münster, Wien: LIT, 7–12.
- Bergson, Henri (1896): *Matière et Mémoire.* Paris: Félix Alcan.
- Bergson, Henri (2011): *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen* [1900]. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Felix Meiner.
- Bertagna, Federica (2009): »Fascisti e collaborazionisti verso l'America (1945–1948)«, in: Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina (Hg.): *Storia dell'emigrazione italiana. I Partenze.* Rom: Donzelli, 353–368.
- Bertellini, Giorgio (1999): *The Italians of New York. Five Centuries of Struggles and Achievement.* The New-York Historical Society. The John D. Calandra Italian American Institute.
- Bertellini, Giorgio (2010): *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque.* Indiana University Press.
- Bevilacqua, Piero (2009): »Società rurale e emigrazione«, in: ders., Andreina De Clementi, Emilio Franzina (Hg.): *Storia dell'emigrazione italiana. I Partenze.* Rom: Donzelli, 95–107.

- Bhabha, Homi K. (1997): »The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse«, in: Newton K.M. (Hg.): *Twentieth-Century Literary Theory*. London: Palgrave.
- Blanchot, Maurice (1982): *Die Literatur und das Recht auf den Tod*. Übersetzt von Clemens-Carl Härle. Berlin: Merve.
- Bodio, Luigi (1877): »L'emigrazione nel 1876«, in: *Archivio di statistica*.
- Boehm, Gottfried (2008): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: University Press.
- Bohlius, Ernst (1961): »Rezension zu I Magliari (Rosi, 1959)«, in: *Film-Echo vom 01.07.1961*.
- Bond, Emma; Bonsaver, Guido; Faloppa, Federico (2010): »Introduction«, in: dies. (Hg.): *Destinazione Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*. Oxford u.a.: Peter Lang, 1–29.
- Bongaerts, Gregor & Ziemann, Andreas (2000): »Vom Bewußtsein der Zeichen zur Intersubjektivität der Zeichen. Eine Rekonstruktion der zeichentheoretischen Verschiebung im Werk von Alfred Schütz«, in: *Ars Semeiotica*, Vol. 23, No. 3–4, Tübingen: Gunter Narr.
- Bonifazi, Corrado; Heins, Frank; Tucci, Enrico (2021): »Dimensioni e caratteristiche della nuova emigrazione italiana«, in: *Quaderni di sociologia. Fuga dall'Italia? Novità e continuità delle migrazioni italiane all'estero*, Vol. 86, 9–30.
- Bonitzer, Pascal (2011): »Dekadrierungen« [1978], in: *montage AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 20 (2011), Nr. 2, 93–103.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin; Staiger, Janet (1985): *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. Columbia University Press.
- Bourdieu, Pierre (1993): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bronfen, Elisabeth (2002): »Zwischen Himmel und Hölle. Maria Callas und Marilyn Monroe«, in: dies. & Barbara Straumann (Hg.): *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*. München: Schirmer und Mosel Verlag, 42–68.
- Brunetta, Gian Piero (1991): *Cent'anni di cinema italiano*. Rom: Laterza.
- Brunetta, Gian Piero (2009): »Emigranti nel cinema italiano e Americano«, in: Piero Bevilacqua; Andreina De Clementi; Emilio Franzina (Hg.): *Storia dell'emigrazione italiana. I Partenze*. Rom: Donzelli, 489–514.
- Bruno, Giuliana (1993): *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*. New York: Presses Princeton.

- Bruno, Giuliana (2002): *Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Rom: Verso.
- Brunow, Dagmar (2013): »Western«, in: Markus Kuhn, Irina Scheidgen, Nicola Valeska Weber (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Brütsch, Matthias (2011): *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Marburg: Schüren.
- Burch, Noël (1969): *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard.
- Butler, Judith (1993): *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. London: Routledge.
- Cállari, Francesco (1991): *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*. Venedig: Marsilio.
- Calvino, Italo (1988): *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Rom: Garzanti.
- Caminati, Luca (2006): »The Return of History: Gianni Amelio's ›Lamerica‹, Memory, and National Identity«, in: *Italica*, Vol. 83, No. 3/4, 596–608.
- Canova, Giovanni (2011): »Cinema italiano e immaginario collettivo«, in: Paolo Bertetto (Hg.): *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*. Venedig, Rom: Marsilio edizioni Bianco & Nero, 43–56.
- Canova, Giovanni (2013): »Prefazione«, in: Andrea Corrado & Igor Mariottini (Hg.): *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni*. Rom: Ediesse, 9–10.
- Carbonara, Lorena (2017): »Language, Silence and Translation in Emanuele Crialese's *Polyglot Migration Film Nuovomondo – Golden Door* (2006)«, in: *Cadernos de Tradução*, Vol. 37, No. 1, 119–138.
- Carolan, Mary Ann McDonald (2014): *The Transatlantic Gaze. Italian Cinema/American Film*. New York, Albanien: Suny Press.
- Carrera, Mauro & Roffi, Stefano (2023): *Fellini. Cinema è sogno*. Mailand: Dario Cimorelli Editore.
- Casale, Mario Vincenzo; Lange, Stella; Salmeri, Antonio; Schrader, Sabine (2020): »Filmografia commentata del cinema di migrazione«, in: Sabine Schrader & Elisabeth Tiller (Hg.): *Agency und Invektivität in zeitgenössischen italienischen Migrationserzählungen: Kino und Literatur*, PhiN-Beiheft 20/2020, 176–234.
- Cavallero, Jonathan J. (2011): *Hollywood's Italian America Filmmakers. Capra, Scorsese, Savoca, Coppola, and Tarantino*. Champagne: University of Illinois Press.
- Certeau, Michel de (1990): »Pratiques d'espaces« [1980], in: ders.: *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 139–191.

- Chiesi, Roberto & Ferzetti, Fabio (Hg.) (2009): *I Magliari di Francesco Rosi*. Bologna: Cineteca di Bologna.
- Chiesi, Roberto (2009): »Storia e analisi del film«, in: ders. & Fabio Ferzetti (Hg.): *I Magliari di Francesco Rosi*. Bologna: Cineteca di Bologna, 36–85.
- Chimenti, Dimitri (2009): »Estraneità, differenza, rinascita«, in: Riccardo Guerrini, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi (Hg.): *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*. Genua: Le Mani, 118–133.
- Chion, Michel (1999): *The Voice in Cinema*. Columbia University Press.
- Chomsky, Noam (2019): *Requiem für den amerikanischen Traum. Die 10 Prinzipien der Konzentration von Reichtum und Macht*. München: Ullstein.
- Codelli, Lorenzo (2009): »I magliari dentro e fuori«, in: Roberto Chiesi & Fabio Ferzetti (Hg.): *I Magliari di Francesco Rosi*. Bologna: Cineteca di Bologna, 15–19.
- Colucci, Michele & Sanfilippo, Matteo (2010): *Guida allo studio dell'emigrazione italiana*. Viterbo: Sette Città.
- Comand, Mariapia (2010): *Commedia all'italiana*. Mailand: Il Castoro.
- Comolli, Jean-Luc & Narboni, Paul (1971): »Cinema/Ideology/Criticism«, in: *Screen*, Vol. 12, No. 1, 27–38.
- Corrado, Andrea & Mariottini, Igor (2013): *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni*. Rom: Ediesse.
- Crainz, Guido (2005): *Storia del miracolo italiano. Cultura, identità trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*. Rom: Donzelli.
- Critchley, Simon (2002): *On Humour*. London: Routledge.
- Culhane, Sarah (2017): »Street Cries and Street Fights: Anna Magnani, Sophia Loren and the Popolana«, in: *The Italianist*, Vol. 37, No. 2, 254–262.
- Cullen, Jim (2003): *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped a Nation*. Oxford: Oxford University Press.
- D'Amico, Masolino (2008): *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*. Mailand: Il Saggiatore.
- De Clementi, Andreina (2009): »La »grande emigrazione«: dalle origini alla chiusura degli sbocchi americani«, in: dies.; Piero Bevilacqua; Emilio Franzina (Hg.): *Storia dell'emigrazione italiana. I Partenze*. Rom: Donzelli, 187–212.
- Debord, Guy (1967): *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Edition Tiamat.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (Hg.) (1997): *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Vouillé. Berlin: Merve.

- Deleuze, Gilles (1989): *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1991): *Kino 2. Das Zeit-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1997): *Differenz und Wiederholung*. Übersetzt von Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink.
- Derrida, Jacques (1967): *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Döge, Ulrich (2015): »Il Sorpasso«, in: Andrea Grewe & Giovanni Di Stefano (Hg.): *Italienische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Bamberg: Erich Schmidt, 135–152.
- Dreher, Philip (2016): »Edgar Morins ›Le cinéma ou l'homme imaginaire‹ und der Film als Spiegel – Versuch einer theoriegeschichtlichen Verortung«, in: Philipp Blum & Monika Weiß (Hg.): *An- und Aussichten*. Marburg: Schüren, 10–23.
- Duncan, Derek (2007): »The Sight and Sound of Albanian Migration in Contemporary Italian Cinema«, in: *New Readings*, Vol. 8, 1–15.
- Duncan, Derek (2008): »Italy's Postcolonial Cinema and its Histories of Representation«, in: *Italian Studies*, Vol. 63, No. 2, 195–211.
- Durand, Philippe (1993): *Cinéma et montage: un arte de l'ellipse*. Paris: Editions Le Cerf/Colet.
- Echle, Evelyn & Brinckmann, Christine M. (2011): »Editorial«, in: *Montage AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 20/2/2011 [Bildspannung]. Marburg: Schüren, 5–9.
- Eco, Umberto (1989): *Im Labyrinth der Vernunft*. Leipzig: Reclam.
- Ehrenburg, Ilja (1931): *Die Traumfabrik. Chronik des Films*. Berlin: Malik.
- Elsaesser, Thomas & Blümlinger, Christa (1997): »Filme, Kinos, Geschichten, Archive, Forschungen«, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, Vol. 8, No. 4, 567–586.
- Elsaesser, Thomas & Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Elsaesser, Thomas (2005): »Double Occupancy and Small Adjustments: Space, Place and Policy in the New European Cinema since the 1990s«, in: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 108–130.
- Elsaesser, Thomas (2009): »Geschichte(n), Gedächtnis, Fehlleistungen: Forrest Gump«, in: ders.: *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin: Bertz + Fischer, 181–192.
- Engell, Lorenz (2012): *Fernsehtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.

- Enzensberger, Hans Magnus (1994): *Die Große Wanderung. 33 Markierungen. Mit einer Fußnote ›Über einige Besonderheiten bei der Menschenjagd‹.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Erll, Astrid (2004): »Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff«, in: dies. & Ansgar Nünning (Hg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität.* Berlin: De Gruyter, 3–24.
- Erll, Astrid (2017): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen.* Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.
- Escudier, Alexandre (2011): »Das Gefühl der Beschleunigung der modernen Geschichte: Bausteine für eine Geschichte«, in: *Trivium. Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften*, Vol. 9, 1–26.
- Fabbri, Lorenzo (2015): »Neorealism as Ideology: Bazin, Deleuze, and the Avoidance of Fascism«, in: *The Italianist*, Vol. 35, No. 2.
- Fahle, Oliver (2002): »Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze«, in: *montage AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Vol. 11, No. 1.
- Fahle, Oliver (2015): »Das Außen«, in: Lorenz Engell, Oliver Fahle, Vinzenz Hediger, Christiane Voss (Hg.): *Essays zur Film-Philosophie.* München: Wilhelm Fink, 117–167.
- Fanchi, Mariagrazia (2001): »La trasformazione del consumo cinematografico«, in: Giorgio De Vincenti (Hg.): *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960–64. Venedig, Rom: Edizioni di Bianco & Nero.
- Felten, Uta (2011): *Träumer und Nomaden. Eine Einführung in die Geschichte des modernen Kinos in Frankreich und Italien.* Tübingen: Stauffenburg.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fluck, Winfried (1997): *Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790–1900.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fofi, Goffredo (1964): »La comédie du miracle«, in: *Positif*, Vol. 60, 14–27.
- Fofi, Goffredo & Faldini, Franca (2011): *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da »Ladri di biciclette« a »La grande Guerra«.* Bologna: Edizioni Cineteca di Bologna.
- Fonzo, Emilio (2017): »Studi Emigrazione«, in: *Migration Studies LIV*, Vol. 205, 129–151.
- Forgacs, David & Gundle, Stephen (2007): *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War.* Indiana University Press.

- Forgacs, David (1996): »Cultural Consumption«, in: ders. & Robert Lumley (Hg.): *Italian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press, 273–291.
- Foucault, Michel (1969): *Archäologie des Wissens*. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1977): *Der Wille zum Wissen (Sexualität und Wahrheit)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1990): »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck, Peter Gente et al. (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 34–46.
- Foucault, Michel (1996): »Das Denken des Außen«, in: ders.: *Vor der Subversion des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 46–68.
- Foucault, Michel (2010): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund (1969): »Der Humor« [1927], in: Alexander Mitscherlich (Hg.): *Psychologische Schriften*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 275–282.
- Freud, Sigmund (1970): »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten« [1905], in: Alexander Mitscherlich (Hg.): *Psychologische Schriften*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 176–182.
- Friedrich, Sabine & Kramer, Kirsten (2008): »Theatralität als mediales Dispositiv. Zur Emergenz von Modellen theatraler Performanz aus medienhistorischer Perspektive«, in: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann (Hg.): *Theater und Medien / Theatre and the Media – Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript, 67–84.
- Fröhlich, Vincent & Simonis, Annette (2016): »Einleitung. Mythos und Film. Zu einer produktiven Liaison und ihrem Stellenwert im kulturellen Imaginären«, in: dies. (Hg.): *Mythos und Film. Mediale Adaption und Wechselwirkung*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1–20.
- Fröhlich, Vincent (2016): »Der totale Film des Michael Mann. Persönliche Mythologie und subjektiv-imaginative Momente im Werk des Hollywood-Regisseurs«, in: ders. & Annette Simonis (Hg.): *Mythos und Film. Mediale Adaption und Wechselwirkung*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 21–64.
- Fuchs, Gerhild (2021): »Die Inszenierung Neapels im Musikfilm. Von Napoli che Canta (1926) über Carosello napoletano (1954) bis Passione (2010)«, in: Thomas Bremer & Daniel Winkler (Hg.): *Zibaldone. Neapel als intermediale Bühne*, No. 72, Tübingen: Stauffenburg, 51–66.

- Fuhrmann, Wolfgang; Kuhn, Marius; Köhler, Kristina (2019): »Transnationales Kino«, in: *montage AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 1/2019. Marburg: Schüren, 5–18.
- Fülöp-Miller, René (1931): *Die Phantasiemaschine. Eine Saga der Gewinnsucht*. Berlin, Wien, Leipzig: Paul Zsolnay.
- Gendrault, Camille (2013): »Playing with Stereotypes: Martin Scorsese's Italianamerican (1974)«, in: Sabine Schrader & Daniel Winkler (Hg.): *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*. Cambridge Scholars Publishing, 141–157.
- Giacovelli, Enrico (2015). *C'era una volta la Commedia all'Italiana. La storia, I luoghi, gli autori, gli attori, i film*. Rom: Gremese.
- Gianetto, Claudia (2017): *L'emigrante*. Febo Mari (IT, 1915). Kommentar in: *Giornate del cinema muto*.
- Gieri, Manuela (1995): *Contemporary Italian Filmmaking. Strategies of Subversion: Pirandello, Fellini, Scola and the Directors of the New Generation*. Toronto: University of Toronto Press.
- Golino, Antonio & Amato, Flavia (2009): »Uno sguardo a un secolo e mezzo di emigrazione italiana«, in: Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina (Hg.): *Storia dell'emigrazione italiana. I Partenze*. Rom: Donzelli, 45–60.
- Gotto, Lisa (2013): »Komödie«, in: Markus Kuhn, Irina Scheidgen, Nicola Valleska Weber (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse*. Berlin: De Gruyter, 67–85.
- Gradinari, Irina & Pause, Johannes (2018): »Medialisierungen der Macht. Zur Gegenwart des politischen Kinos«, in: dies. & Nikolas Immer (Hg.): *Medialisierungen der Macht. Filmische Inszenierungen politischer Praxis*. München, Paderborn: Wilhelm Fink, 7–32.
- Gradinari, Irina; Immer, Nikolas; Pause, Johannes (Hg.) (2018): *Medialisierungen der Macht. Filmische Inszenierungen politischer Praxis*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Grainge, Paul (2018): *Memory and Popular Film*. Manchester University Press.
- Gramsci, Antonio (1920): »Operai e contadini«, in: *L'Ordine Nuovo*, 03.01.1920, No. 73.
- Gramsci, Antonio (2009): »Quaderni del Carcere« [1929–1935], in: Gianni Francioni (Hg.): *Edizione anastatica dei manoscritti*. Cagliari, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Grob, Norbert & Bronfen, Elisabeth (Hg.) (2013): *Stilepochen des Films. Classical Hollywood*. Reclam Filmgenres. Stuttgart: Reclam.



- Gundle, Stephen (1986): »L'americanizzazione del quotidiano: televisione e consumismo nell'Italia degli anni cinquanta«, in: *Quaderni storici*, Vol. 21, No. 62, 561–594.
- Gundle, Stephen (1995): »Sophia Loren, Italian Icon«, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 15, No. 3, 367–385.
- Gundle, Stephen (1996): »Fame, Fashion and Style. The Italian Star System«, in: David Forgacs & Robert Lumley (Hg.): *Italian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press, 309–326.
- Gundle, Stephen (2008): »Stars and Stardom in the Study of Italian Cinema«, in: *Italian Studies*, Vol. 63, No. 2, 261–266.
- Hanich, Julian & Wulff, Hans Jürgen (Hg.) (2012): *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*. München: Fink.
- Hanich, Julian (2012): »Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers – eine Annäherung«, in: ders. & Hans Jürgen Wulff (Hg.): *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*. München: Fink, 7–32.
- Heidenreich, Nanna (2015): *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld: transcript.
- Heller, Heinz B. & Steinle Matthias (Hg.) (2005): *Filmgenres. Komödie*. Stuttgart: Reclam.
- Heyer-Caput, Margherita (2013): »For a Cinema of Inbetween-ness: Emanuele Crialesse's *Nuovomondo* (2006)«, in: *Italica*, Vol. 90, No. 2, 272–285.
- Hickethier, Knut (2003): »Genretheorie und Genreanalyse«, in: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, 62–103.
- Hickethier, Knut (2006): »Auf dass einem etwas widerfährt. Road Movies im deutschen Film«, in: Norbert Grob & Thomas Klein (Hg.): *Road Movies*. Mainz: Ventil Verlag KG, 128–148.
- Hope, William (2013): »Introduzione: Migrazione, mercificazione e integrazione nel Ventunesimo Secolo«, in: ders., Luciana D'Arcangeli, Silvana Serra (Hg.): *Un nuovo cinema politico italiano? Volume 1: Lavoro, Migrazione, Relazioni di Genere*. Troubador Publishing, 129–142.
- Hope, William (2013): »Introduzione: Un nuovo cinema politico italiano?«, in: ders., Luciana D'Arcangeli, Silvana Serra (Hg.): *Un nuovo cinema politico italiano? Volume 1: Lavoro, Migrazione, Relazioni di Genere*. Troubador Publishing, ix–xix.
- Hope, William; D'Arcangeli, Luciana; Serra, Silvana (Hg.) (2013): *Un nuovo cinema politico italiano? Volume 1: Lavoro, Migrazione, Relazioni di Genere*. Troubador Publishing.

- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. (2006): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1947]. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Huber, Hans Dieter (2008): »Schnittstelle Imagination«, in: Gabriele Lieber (Hg.): *Lehren und Lernen mit Bildern: ein Handbuch zur Bilddidaktik*. Verlag Schneider Hohengehren, 54–59.
- Iarusso, Oscar (2009): *L'infanzia e il sogno: il cinema di Fellini*. Fondazione Ente dello Spettacolo.
- Illger, Daniel (2009): *Heimsuchungen. Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*. Berlin: Vorwerk 8.
- Ingarden, Roman (1960): *Das literarische Kunstwerk* [1931]. Tübingen: Niemeyer.
- Iser, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink.
- Iser, Wolfgang (1991): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Iser, Wolfgang (2005): »Das Komische. Ein Kipp-Phänomen« [1976], in: Helmut Bachmeier (Hg.): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam.
- Jameson, Fredric (1988): *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns*. Übersetzt von Ursula Baier. Hamburg: Ernst Rowohlt.
- Jameson, Fredric (1999): »Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur«, in: Ludwig Nagl (Hg.): *Filmästhetik*. Wien: Oldenbourg Akademieverlag, 103–139.
- Joost, Gesche (2008): *Bild-Sprache: Die audio-visuelle Rhetorik des Films*. Bielefeld: transcript.
- Kappelhoff, Hermann (2008): »Die Anschaulichkeit des Sozialen und die Utopie Film. Eisensteins Theorie des Bewegungsbildes«, in: Christian Spies, Birgit Mersmann, Gottfried Boehm (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. München: Brill/Fink, 301–320.
- Kappelhoff, Hermann (2008): »Tränenseligkeit. Das sentimentale Genießen und das melodramatische Kino«, in: Margrit Frölich, Klaus Gronenborn, Karsten Visarius (Hg.): *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram*. Marburg: Schüren, 35–58.
- Kappelhoff, Hermann (2008): *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin: Vorwerk 8.
- Kaser, Karl; Pichler, Robert; Schwandner-Sievers, Stephanie (2002): *Die weite Welt und das Dorf: albanische Emigration am Ende des 20. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau.

- Kirchmann, Kay & Ruchatz, Jens (2014): »Wie Filme Medien beobachten. Zur kinematographischen Konstruktion von Medialität«, in: dies. (Hg.): Medienreflexion im Film. Bielefeld: transcript, 9–42.
- Kirchmann, Kay & Ruchatz, Jens (2014): Medienreflexion im Film. Ein Handbuch. Bielefeld: transcript.
- Kirsten, Guido (2009): »Liebe zum Detail«, in: montage AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, 18/1/2009, 141–162.
- Kittler, Friedrich (1985): Aufschreibesysteme 1800/1900. München: Fink.
- Klapdor, Heike (2021): Mit anderen Augen. Exil und Film. München: edition text + kritik.
- Koebner, Thomas & Meder, Thomas (2006): Bildtheorie und Film. München: edition text+kritik.
- Koebner, Thomas & Schenk, Irmbert (2008): Das goldene Zeitalter des italienischen Films. München: edition text + kritik.
- Koschorke, Albrecht (2017): Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Kossek, Brigitte (2012): »Begehren, Fantasie, Fetisch: Postkoloniale Theorie und die Psychoanalyse (Sigmund Freud und Jacques Lacan)«, in: Julia Reuter & Alexandra Karentzos (Hg.): Schlüsselwerke der Postcolonial Studies. VS Verlag für Sozialwissenschaften, 51–67.
- Kracauer, Siegfried (1977): »Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino« [1928], in: ders. (Hg.): Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 279–294.
- Krah, Hans (2019): »Eine semiotische Bestandsaufnahme. Mit dem Beispiel des Bunkers im ästhetischen Diskurs globaler Katastrophenszenarien«, in: Martin Nies (Hg.): Raumsemiotik. Räume, Grenzen, Identitäten. VZKE. Online, 73–110.
- Kreimeier, Klaus (1988): »Good morning Babylon«. Filmkritik erschienen in der Frankfurter Rundschau, Januar 1988. <https://www.filmzentrale.com/rezis/goodmorningbabylonkk.html>.
- Kristeva, Julia (1969): Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Editions du Seuil.
- Kristeva, Julia (1990): Fremde sind wir uns selbst. Übersetzt von Xenia Rajewsky. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lacey, Nick (2005): Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies. New York: Palgrave.

- Lachmann, Renate & Schahadat, Schamma (1997): »Intertextualität«, in: Helmut Brackert & Jörn Stückrath (Hg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek: Rowohlt's Enzyklopädie.
- Lachmann, Renate (1990). Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Laclau, Ernesto (2010): »Was haben leere Signifikanten mit Politik zu tun? Die soziale Produktion leerer Signifikanten«, in: ders. Emanzipation und Differenz. Wien: Turia und Kant, 65–78.
- Landsberg, Alison (2003): »Prosthetic Memory. The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture«, in Paul Grainge (Hg.): Memory and popular film. Manchester University Press, 144–161.
- Landsberg, Alison (2004): Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. New York: Columbia University Press.
- Landy, Marcia (2008): Stardom, Italian Style. Bloomington: Indiana University Press.
- Landy, Marcia (Hg.) (2001): The Historical Film: History and Memory in Media. London: The Athlone Press.
- Lefebvre, Henri (2000): La production de l'espace [1974]. Paris: Anthropos.
- Lenk, Elisabeth (1983): Die unbewußte Gesellschaft. München: Matthes & Seitz.
- Lie, Sulgi (2012): Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik. Zürich: diaphanes.
- Liptay, Fabienne (2006): »Leerstellen im Film. Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung«, in: Thomas Koebner & Thomas Meder (Hg.): Bildtheorie und Film. München: edition text + kritik, 108–134.
- Lotman, Jurij M. (1972): Die Struktur literarischer Texte. München: Fink.
- Lotman, Jurij M. (1977): Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films. Frankfurt am Main: Syndikat.
- Lotman, Jurij M. (2017): Die Innenwelt des Denkens. Berlin: Suhrkamp.
- Lotman, Jurij M. (2018): »Künstlerischer Raum, Sujet und Figur«, in: Jörg Dünne & Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 529–545.
- Luhmann, Niklas (1988): Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1995): Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Luhmann, Niklas (1998): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lukács, Georg (1962): *Die Eigenart des Ästhetischen*. Berlin: Luchterhand.
- Lyotard, Jean-François (1979): *La condition postmoderne*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Mahler, Andreas (1999): »Stadttexte-Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution«, in: ders. (Hg.): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Winter, 11–35.
- Mahler, Andreas (2015): »Konstruktion / Gegen / Konstruktion. Über das Imaginäre als Vermögen und als Funktion«, in: Annette Simonis & Carsten Rohde (Hg.): *Comparatio, das kulturelle Imaginäre*. Heidelberg: Winter, 87–102.
- Maida, Bruno (2015): *Quando partivamo noi. Storie e immagini dell'emigrazione italiana 1880–1970*. Turin: Edizioni del Capricorno.
- Marazzi, Martino (2022): *Through the Periscope. Changing Culture, Italian America*. State University of New York, Albanien: Suny Press.
- Marcus, Milicent (2002): *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Martellini, Amoreno (2009): »Il commercio dell'emigrazione: intermediary e agenti«, in: Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina (Hg.): *Storia dell'emigrazione italiana. I Partenze*. Rom: Donzelli, 293–308.
- Martellini, Amoreno (2009): »L'emigrazione transoceanica fra gli anni quaranta e sessanta«, in: Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina (Hg.): *Storia dell'emigrazione italiana. I Partenze*. Rom: Donzelli, 369–384.
- Marucco, Dora (2009): »Le statistiche dell'emigrazione italiana«, in: Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina (Hg.): *Storia dell'emigrazione italiana. I Partenze*. Rom: Donzelli, 60–76.
- Mazierska, Ewa & Rascaroli, Laura (2006): *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie*. London, New York: Wallflower Press.
- Melanco, Mirco (1996): »Il motivo del viaggio nel cinema italiano (1945–1965)«, in: *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 231–322.
- Merleau-Ponty, Maurice (1983): *The Structure of Behaviour [1942]*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Mersch, Dieter (2006): »Medialität und Kreativität«, in: Bernd Hüppauf & Christoph Wulf (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*. München: Wilhelm Fink, 79–92.

- Metz, Christian (1997): Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Münster: Nodus Publikationen.
- Metz, Christian (2000): Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino [1977]. Münster: Nodus Publikationen.
- Meurer, Ulrich & Oikonomou, Maria (2009): Fremdbilder. Auswanderung und Exil im internationalen Kino. Bielefeld: transcript.
- Meurer, Ulrich (2007): Topographien. Raumkonzepte der Literatur und Film der Postmoderne. München: Wilhelm Fink.
- Midding, Gerhard (2007): »Der amerikanische Traum hat eine hypnotische Macht«, in: EPD Film. Das Kino-Magazin 6, 30–37.
- Moravia, Alberto (1959): »Tra farsa e documentario«, in: L'Espresso, Vol. 41.
- Morin, Edgar (1957): Les Stars. Paris: Seuil.
- Morin, Edgar (1958): Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung. [Le cinéma ou l'homme imaginaire, 1956]. Übersetzt von Kurt Leonhard. Stuttgart: Ernst Klett.
- Morreale, Emiliano (2011): Cinema d'autore degli anni Sessanta. Mailand: Il Castoro.
- Morsi, Gamal (2001): Amerika ist immer woanders. Die Rezeption des American Dream in Italien. Marburg: Tectum.
- Mosso, Angelo (1914): »L'emigrazione rurale«, in: Bollettino dell'Emigrazione, Band 13, Vol. 7, 22–23.
- Müller-Funk, Wolfgang (2007): Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien, New York: Springer.
- Mulvey, Laura (1975): »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: Screen, Vol. 16, No. 3, 6–18.
- Münsterberg, Hugo (1996): Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie und andere Schriften zum Kino [1916]. Jörg Schweinitz (Hg.). Wien: Synema.
- Muscio, Giuliana & Spagnoletti, Giovanni (2007): Quei bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo. Venedig: Marsilio.
- Nagl, Ludwig (Hg.): Filmästhetik. Berlin: Akademie Verlag.
- Neruda, Pablo (2006): Ode al mare e altre odi elementari [1954]. Firenze: Passigli.
- Nies, Martin (2014): Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der »unwahrscheinlichsten der Städte« 1787–2011. Marburg: Schüren.
- Nies, Martin (2019): »Raumsemiotik. Zur Codierung von Räumen und Grenzen«, in: ders. (Hg.): Raumsemiotik. Räume, Grenzen, Identitäten. VZKF. Online, 7–72.

- Nora, Pierre (1989): »Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire«, in: *Representations*, Vol. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, 7–24.
- Nora, Pierre (2002): »Gedächtniskonjunktur«. Übersetzt von Grete Osterwald, in: *Transit – Europäische Revue*, Vol. 22, 18–31.
- Nuy, Sandra (2018): »Der Film als Möglichkeitssinn«, in: Irina Gradinari, Nikolas Immer, Johannes Pause (Hg.): *Medialisierungen der Macht. Filmische Inszenierungen politischer Praxis*. München, Paderborn: Wilhelm Fink, 33–34.
- O’Healy, Àine (2004): »Lamerica«, in: Giorgio Bertellini (Hg.): *The Cinema of Italy*. London: Wallflower, 245–253.
- O’Healy, Àine (2019): *Migrant Anxieties. Italian Cinema in a Transnational Frame*. Indiana University Press.
- O’Shaughnessy, Michael (2007): *The New Face of Political Cinema. Commitment in French Film Since 1995*. New York, Oxford: Berghahn.
- Öhner, Vrääth (2005): »Konstitutive Unvollständigkeit. Zur Archivierung und Rekonstruktion von Fernsehprogrammen«, in: *montage AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Vol. 14, No. 1, 80–92.
- Oppenheimer, Jean (2007): »Production State: Chasing the American Dream«, in: *American Cinematographer*, Vol. 88, No. 6, 24–31.
- Oudart, Jean-Pierre (1969): »La suture«, in: *Cahiers du Cinéma*, Vol. 211, 36–39.
- Oudart, Jean-Pierre (1971): »L’effet de réel«, in: *Cahiers du Cinéma*, Vol. 228, 19–26.
- Oudart, Jean-Pierre (2003): »Cinema and Suture«, in: Slavoj Žizek (Hg.): *Jacques Lacan. Critical Evaluations in Cultural Theory*. London: Routledge, 10–22.
- Paech, Joachim (1997): *Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik*. Media/rep.
- Paech, Joachim (2003): »Intermedialität des Films«, in: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, 287–313.
- Panofsky, Erwin (1927): »Die Perspektive als symbolische Form«, in Fritz Saxl (Hg.): *Vorträge der Bibliothek Warburg*. Leipzig, Berlin, 258–330.
- Pasolini, Pier Paolo (1973): »Sfida ai dirigenti della televisione«, in: *Corriere della Sera* vom 09.12.1973.
- Pasolini, Pier Paolo (2009): »La comicità di Sordi: gli stranieri non ridono« [1960], in: *I Magliari di Francesco Rosi*. Bologna: Cineteca di Bologna, 88.

- Passerini, Luisa (2020): *The Mobility of Memory. Migrations and Diasporas across European Borders*. Oxford: Berghahn.
- Pesce, Sara (2021): »Sophia Loren. La speranza di vita dell'ultima diva italiana«, in: Elisa Mandelli & Valentina Re (Hg.): »Aging«, sessualità e cinema nella cultura italiana del secondo dopoguerra, Vol. 5, No. 10, 105–116.
- Pirandello, Luigi (1997): *Quaderni di Serafino Gubbio operatore [1915]*. [Gesammelte Werke Bd. 1. Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio. Michael Rössner (Hg.). Berlin].
- Ponzanesi, Sandra (2005): *Migrant Cartographies. New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe*. Lexington Books.
- Pravadelli, Veronica (2013): »Identity, Masculinity and Postcolonial Scenarios in Gianni Amelio's *Lamerica* (1994)«, in: Sabine Schrader & Daniel Winkler (Hg.): *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*. Cambridge Scholars Publishing, 31–41.
- Pravadelli, Veronica (2019): *Dal classico al postmoderno al global. Teoria e analisi delle forme filmiche*. Venedig: Marsilio.
- Prokop, Dieter (1979): *Faszination und Langeweile. Die populären Medien*. München: DTV.
- Prümm, Karl (2006): »Von der Mise en scène zur Mise en images. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und Filmanalyse«, in: Thomas Koebner & Thomas Meder (Hg.): *Bildtheorie und Film*. München: edition text+kritik, 15–36.
- Rascaroli, Laura (2013): »Solid Borders, Fluid Nation: On Pietro Germi's *Il cammino della speranza* (1950)«, in: Sabine Schrader & Daniel Winkler (Hg.): *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*. Cambridge Scholars Publishing, 21–30.
- Ray – Filmmagazin (2012): *Crialese im Gespräch* 11.06.2021. Online (23.08.2023).
- Reckwitz, Andreas (2019): »Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen«, in: ders., Sophia Prinz, Hilmar Schäfer (Hg.): *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp, 13–54.
- Reich, Jaqueline (2004): *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Richter, Dieter (2012): *Neapel. Biographie einer Stadt*. Berlin: Wagenbach.
- Ricoeur, Paul (2002): »Zwischen Gedächtnis und Geschichte«, in: *Transit. Europäische Revue, Das Gedächtnis des Jahrhunderts*, Vol. 22. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik, 3–17.



- Romero, Federico (2009): »L'emigrazione operaia in Europa (1948–1973)«, in: Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina (Hg.): *Storia dell'emigrazione italiana. I Partenze*. Rom: Donzelli, 397–414.
- Rousseau, Jean-Jacques (1981): *Emil oder Über die Erziehung*. Paderborn: Schöningh.
- Sanfilippo, Matteo (2009): »Tipologie dell'emigrazione di massa«, in: Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina (Hg.): *Storia dell'emigrazione italiana. I Partenze*. Rom: Donzelli, 72–94.
- Saponari, Angela Bianca (2012): *Il corpo esiliato. Cinema italiano della migrazione*. Bari: Progedit.
- Sartre, Jean-Paul (1971): *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft* [1940]. Übersetzt von Hans Schöneberg. Hamburg: Rowohlt.
- Schneider, Irmela (1981): *Der verwandelte Text – Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Schrader, Sabine & Winkler, Daniel (2013): »The Cinemas of Italian Migration. From Il Cammino della speranza to Into paradiso«, in: dies. (Hg.): *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*. Cambridge Scholars Publishing, 1–18.
- Schrader, Sabine & Winkler, Daniel (Hg.) (2013): *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*. Cambridge Scholars Publishing.
- Schrader, Sabine (2001): »Un dilettante al cinema: Alberto Savinio«, in: *Studi Novecenteschi XXVIII*, Vol. 61, 111–124.
- Schrader, Sabine (2007): »Si gira!« *Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Schrader, Sabine (2020): »Soltanto il mare. Lampedusa als Grenzzone dokumentieren«, in: dies. & Elisabeth Tiller (Hg.): *Agency und Invektivität in zeitgenössischen italienischen Migrationserzählungen: Kino und Literatur*. Phin Beiheft, Vol. 20, 84–108.
- Schröter, Jens (1998): »Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs«, in: *montage AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 7/2/1998. Marburg, Schüren: 129–154.
- Schweinitz, Jörg (2002): »Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln«, in: Jan Sellmer, Hans Jürgen Wulff (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren, 79–92.

- Schweinitz, Jörg (2006): Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. Berlin: Akademie Verlag.
- Schweinitz, Jörg (2018): »Aufhebung der Realität«. Münsterbergs Filmkunst-Konzept, philosophische Ästhetik und klassisches Hollywood«, in: *montage AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 27/1/2018. Marburg: Schüren, 17–30.
- Scola, Ettore (2016): Intervista. Online in *Criteri on Collection*. Online (22.08.2023).
- Seeßlen, Georg (1982): *Klassiker der Filmkomik. Geschichte und Mythologie des komischen Films*. Hamburg: Rowohlt.
- Seeßlen, Georg (2000): »Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain«, in: *epd Film*, No. 12, 22–29.
- Serra, Ilaria (2009): *The Imagined Immigrant. Images of Italian Emigration to the United States between 1890 and 1924*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Simmel, Georg (1908): *Soziologie Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Simonis, Annette & Rohde, Carsten (2015): »Einleitung: Das kulturelle Imaginäre. Perspektiven und Impulse eines kulturwissenschaftlichen Schlüsselkonzepts«, in: dies. (Hg.): *Comparatio, das kulturelle Imaginäre*. Heidelberg: Winter, 1–12.
- Šklovskij, Viktor (1987): »Kunst als Verfahren« [1916], in: Fritz Mierau (Hg.): *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*. Leipzig, 11–32.
- Sobchack, Vivien (Hg.) (1996): *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*. New York: Routledge.
- Spagnoletti, Giovanni (1998): »Perspektiven auf das Risorgimento und die Resistenza: Der italienische Film«, in: Rainer Rohrer (Hg.): *Mythen der Nationen: Völker im Film*. Leipzig: Koehler & Amelang, 150–167.
- Stanziani, Luigi & Giusti, Giovanni (2005): *Roma: La città della memoria*. Rom: Comune di Roma.
- Szelényi, Iván (2015): »Entzauberung. Notes on Weber's Theory of Modernity«, in: *International Political Anthropology*, Vol. 8, No. 1, 6–14.
- Tabanelli, Roberto (2021): »Das Groteske im Kino von Capuano«, in: Thomas Bremer & Daniel Winkler (Hg.): *Zibaldone. Neapel als intermediale Bühne*, No. 72, 95–106.

- Thovez, Enrico (1908): »L'arte di celluloides«, in: *La Stampa* XLII, Vol. 209, No. 29.
- Todorov, Tzvetan (1996): *Gli abusi della memoria*. Ipermedium Libri.
- Trapassi, Leonarda (2016): »L'altro figlio. Emigrazione e insularità da Pirandello ai Taviani«, in: dies. & Linda Garosi (Hg.): *Esodi e frontiere di celluloides. Il cinema italiano racconta le migrazioni*. Florenz: Franco Cesati Editore, 77–90.
- Virilio, Paul (1978): *Fahren, fahren, fahren...* Berlin: Merve.
- Virilio, Paul (1986): *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin: Merve.
- Vitti, Antonio C. (2004): »Riso amaro / Bitter Rice«, in: Giorgio Bertellini (Hg.): *The Cinema of Italy*. London: Wall Wallflower Press, 53–60.
- Vogler, Christopher (1998): *Die Odyssee der Drehbuchschreiber, Romanautoren und Dramatiker. Mythologische Grundmuster für Schriftsteller*. Berlin: Autorenhaus.
- Volbers, Jörg (2014): *Performative Kultur. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Wagner, Birgit & Winkler, Daniel (2010): »Einleitung. Zur Lage und internationalen Rezeption des neuen italienischen Kinos«, in: dies. (Hg.): *Nuovo Cinema Italia. Das italienische Kino meldet sich zurück*. Wien: Böhlau, 7–13.
- Wagner, Birgit (2004): »Europa vom Süden her gesehen. Andere Europaängste, andere Europolüste«, in: Hubert Christian Ehalt (Hg.): *Schlaraffenland? Europa neu denken. Auf der Suche nach einer neuen Identität für den alten Kontinent*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 198–216.
- Wagner, Birgit (2008): *Sardinien. Insel im Dialog. Texte, Diskurse, Filme*. Tübingen: Francke.
- Weber, Max (2002): »Wissenschaft als Beruf« [1919], in: ders.: *Schriften 1894–1922. Ausgewählt und herausgegeben von Dirk Kaesler*. Stuttgart: Kröner, 474–513.
- Welsch, Wolfgang (1997): »Transkulturalität: zur veränderten Auffassung heutiger Kulturen«, in: Irmela Schneider & Christian W. Thomsen (Hg.): *Hybridkultur. Medien, Netz, Künste*. Köln: Wienand, 67–90.
- Werner, Michael & Zimmermann, Bénédicte (2002): »Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen«, in: *Geschichte und Gesellschaft*, Band 28, 607–636.
- White, Hayden (1996): »The Modernist Event«, in: Vivien Sobchack (Hg.): *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*. New York: Routledge, 17–38.

- White, John (1987): *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London: Faber & Faber.
- Winkler, Daniel (2009): »Questioni meridionali, questioni europee? Ethnische und kulturelle Alterität im italienischen Kino der Gegenwart. Mit einem Exkurs zu Gianni Amelios *Lamerica*«, in: *Quo vadis Romania? Zeitschrift für eine aktuelle Romanistik*, Vol. 33, 39–52.
- Winkler, Daniel (2015): »Lamerica«, in: Andrea Grewe & Giovanni Di Stefano (Hg.): *Italienische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Bamberg: Erich Schmidt, 391–409.
- Wolf, Harald (2013): *Das Imaginäre im Sozialen. Zur Sozialtheorie von Cornelius Castoriadis*. Göttingen: Wallstein.
- Wollen, Peter (1993): *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century culture*. London, New York: Verso.
- Wood, Mary P. (2005): *Italian Cinema*. Oxford, New York: Berg.
- Wulf, Christoph (2014): *Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur*. Bielefeld: transcript.
- Zaccagnini, Edoardo (2009): *I 'Mostri' al lavoro. Contadini, operai, commendatori ed impiegati nella commedia all'italiana*. Rom: Sovera.
- Zagarrio, Vito (2004): *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*. Venedig: Marsilio.
- Zahn, Manuel (2011): »Mediales denken – Von Heideggers Technikdenken zu Deleuzes Filmphilosophie«, in: Johannes Fromme, Stefan Iske, Winfried Marotzki (Hg.): *Medialität und Realität. Zur konstitutiven Kraft der Medien*. Wiesbaden: VS Verlag, 53–67.
- Zambenedetti, Alberto (1999): »Il cammino della speranza. Recensione«, in: *Gli spietati; rivista di cinema online: Online* (23.08.2023) <https://www.spietati.it/il-cammino-della-speranza/>
- Zenni, Stefano (2009): »La musica dei Magliari«, in: Roberto Chiesi & Fabio Ferzetti (Hg.): *I Magliari di Francesco Rosi*. Bologna: Cineteca di Bologna, 33–36.



## Filmographie

---

ANASTASIA MIO FRATELLO (Stefano Vanzina, 1973)  
BELLO, ONESTO, EMIGRATO AUSTRALIA SPOSEREBBE COMPAESANA ILLibata (Lui-  
gi Zampa, 1971)  
BLOW-UP (Michelangelo Antonioni, 1966)  
CABIRIA (Giovanni Pastrone, 1914)  
CAMPO DE FIORI (Mario Bonnard, 1943)  
CITIZEN KANE (Orson Welles, 1941)  
COME PERSI LA GUERRA (Carlo Borghesio, 1947)  
COME SCOPERSI L'AMERICA (Carlo Borghesio, 1949)  
CONCERTO IN FABBRICA (Maurizio Rotundi, 1972)  
COSÌ RIDEVANO (Gianni Amelio, 1998)  
COVERBOY: L'ULTIMA RIVOLUZIONE (Carmine Amoroso, 2006)  
CRISTO SI È FERMATO A EBOLI (Francesco Rosi, 1979)  
DAGLI APPENNINI ALLE ANDE (Umberto Paradisi, 1916)  
DER GLÖCKNER VON NOTRE DAME (Jean Delannoy, 1956)  
DIVORZIO ALL'ITALIANA (Pietro Germi, 1961)  
E LA NAVE VA (Federico Fellini, 1983)  
EASY – UN VIAGGIO FACILE FACILE (Andrea Magnani, 2017)  
EASYRIDER (Dennis Hopper, 1969)  
EMIGRANTES (Aldo Fabrizi, 1948)  
FORREST GUMP (Robert Zemeckis, 1994)  
FUGA IN FRANCIA (Mario Soldati, 1948)  
FUMO DI LONDRA (Alberto Sordi, 1966)  
GERMANIA ANNO ZERO (Roberto Rossellini)  
GLI EMIGRANTI (Gino Zaccaria, 1915)  
GOOD MORNING BABILONIA (Paolo und Vittorio Taviani, 1987)  
I COMPAGNI (Mario Monicelli, 1963)  
I MAGLIARI (Francesco Rosi, 1959)

I SOLITI IGNOTI (Mario Monicelli, 1958)  
I VINTI (Michelangelo Antonioni, 1953)  
IERI, OGGI E DOMANI (Vittorio De Sica, 1963)  
IL BOOM (Vittorio De Sica, 1963)  
IL CAMMINO DELLA SPERANZA (Pietro Germi, 1950)  
IL DIAVOLO (Gian Luigi Polidoro, 1963)  
IL GAUCHO (Dino Risi, 1965)  
IL LADRO DI BAMBINI (Gianni Amelio, 1992)  
IL MONELLO DELLA STRADA (Carlo Borghesio, 1948)  
IL POSTINO (Michael Radford, 1994)  
IL POSTO DELLE FRAGOLE (Ingmar Bergman, 1957)  
IL SORPASSO (Dino Risi, 1962)  
IL VEDOVO (Dino Risi, 1959)  
INTOLERANCE (David Wark Griffith, 1916)  
IT STARTED IN NAPLES (Melville Shavelson, 1960)  
ITALIANS, L'ITALIA NON È UN PAESE PER GIOVANI (Giovanni Veronesi, 2017)  
KAOS (Paolo und Vittorio Taviani, 1984)  
L'ARTE DI ARRANGIARSI (Luigi Zampa, 1954)  
L'EMIGRANTE (Febo Mari, 1915)  
L'EMIGRANTE (Pasquale Festa Campanile, 1973)  
L'IMMENSITÀ (Emanuele Crialese, 2022)  
L'ISOLA (Constanza Quatriglio, 2003)  
L'ORO DI NAPOLI (Vittorio De Sica, 1954)  
L'ULTIMA CARROZZELLA (Mario Mattoli, 1943)  
L'ULTIMO IMPERATORE (Bernardo Bertolucci, 1987)  
LA CIOCIARA (Vittorio De Sica, 1961)  
LA DOLCE VITA (Federico Fellini, 1960)  
LA FABBRICA (Lino De Seris, 1969)  
LA FLOTTA DEGLI EMIGRANTI (Leopoldo Carlucci, 1917)  
LA FORTUNA DI ESSERE DONNA (Alessandro Blasetti, 1956)  
LA GRANDE ILLUSION (Jean Renoir, 1937)  
LA LEGGENDA DEL PIANISTA SULL'OCEANO (Giuseppe Tornatore, 1998)  
LA MORTADELLA (Mario Monicelli, 1971)  
LA RAGAZZA CON LA PISTOLA (Mario Monicelli, 1968)  
LA SFIDA (Francesco Rosi, 1958)  
LA STRADA (Federico Fellini, 1954)  
LA TERRA TREMA (Luchino Visconti, 1948)  
LA VITA DAVANTI A SÉ (Edoardo Ponti, 2020)

LADRI DI BICICLETTE (Vittorio De Sica, 1948)  
 LAMERICA (Gianni Amelio, 1994)  
 LE CHIAVI DI CASA (Gianni Amelio, 2004)  
 LE SVEDESI (Gian Luigi Polidoro, 1960)  
 MATRIMONIO ALL'ITALIANA (Vittorio De Sica, 1964)  
 MIRACOLO A MILANO (Vittorio De Sica, 1951)  
 NAPOLETANI A MILANO (Eduardo De Filippo, 1953)  
 NAPOLI CHE CANTA (Roberto Roberti, 1926)  
 NEL CORSO DEL TEMPO (Wim Wenders, 1976)  
 NUOVOMONDO (Emanuele Crialese, 2006)  
 OLTREMARE NON È L'AMERICA (Nello Correale, 1999)  
 ONCE UPON A TIME IN AMERICA (Sergio Leone, 1987)  
 ONCE WE WERE STRANGERS (Emanuele Crialese, 1997)  
 PAISÀ (Roberto Rossellini, 1946)  
 PANE E CIOCCOLATA (Franco Brusati, 1974)  
 PANE, AMORE E FANTASIA (Luigi Comencini, 1954)  
 PARTONO GLI EMIGRANTI (Fulvio Tului, 1954)  
 PASSAPORTO ROSSO (Guido Brugnones, 1935)  
 PERMETTE? ROCCO PAPALEO (Ettore Scola, 1971)  
 QUO VADO (Gennaro Nunziante, 2006)  
 REAR WINDOW (Alfred Hitchcock, 1954)  
 RESPIRO (Emanuele Crialese, 2002)  
 RISO AMARO (Giuseppe De Santis, 1949)  
 RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI A RITROVARE L'AMICO MISTERIOSAMENTE SCOM-  
 PARSO IN AFRICA (Luigi Zampa, 1968)  
 ROCCO E I SUOI FRATELLI (Luchino Visconti, 1960)  
 ROMA CITTÀ APERTA (Roberto Rossellini, 1945)  
 ROMAN HOLIDAY (William Wyler, 1953)  
 SCIUSCIÀ (Vittorio de Sica, 1946)  
 STROMBOLI (Roberto Rossellini, 1950)  
 TERRAFERMA (Emanuele Crialese, 2011)  
 THE BIRTH OF A NATION (David Wark Griffith, 1915)  
 THE HOUSEBOAT (Melville Shavelson, 1958)  
 THE IMMIGRANT (Charlie Chaplins, 1917)  
 THE LADY FROM SHANGHAI (Orson Welles, 1947)  
 TOLO TOLO (Checco Zalone, 2020)  
 TONI (Jean Renoir, 1935)  
 TORNANDO A CASA (Vincenzo Marra, 2001)



TOTÒ, PEPPINO E LA... MALAFEMMINA (Camillo Mastrocinque, 1956)

TREVICO TORINO. VIAGGIO NEL FIAT-NAM (Ettore Scola, 1973)

UMBERTO D. (Vittorio de Sica, 1952)

UN AMERICANO A ROMA (Stefano Vanzina, 1954)

UN ITALIANO IN AMERICA (Alberto Sordi, 1967)

VENEZIA LA LUNA E TU (Dino Risi, 1958)

WEEKEND (Jean-Luc Godard, 1967)

# Register

---

## A

Abschied, Abschiednehmen 37, 53,  
56–58, 73, 114, 124  
Abwesenheit 20, 24–26, 29, 32, 53–54,  
57, 76, 193, 205, 212, 248–251, 254,  
260, 263  
Adachi-Rabe, Kayo 25, 33, 254  
Adams, James Truslow 179  
Adaption 47, 207  
Adorno, Theodor W. 111, 175  
Affekt 255, 262  
Affektraum 189  
Agonismus 94, 205  
Aktionsbild (Deleuze) (s.a.  
Zeit-/Kristallbild) 86, 91, 162  
Akustik, akustisch 87, 235, 249–250  
Alighieri, Dante 82, 84, 89, 95, 197  
Amato, Vincenzo 9, 235–237  
Ambivalenz, ambivalent 62, 78, 105,  
128, 145–147, 152, 176, 187,  
190–195, 233  
Amelio, Gianni 23, 203, 205, 221–232,  
228–234  
American Way of Life 21, 101, 108, 131,  
178  
Amerikabild 18, 128, 179

Amerikanischer Traum, *american  
dream* 70, 86, 97–99, 103–105,  
122–125, 128, 131–132, 138, 156,  
159–163, 170, 179–180, 217, 220,  
229, 239–240, 249–250  
Amerikanismus, Amerikanisierung  
103  
Anachronismus, anachronistisch  
106–107, 117  
Anderson, Benedict 93, 220  
Ansicht 60, 82, 121–126, 150, 165  
Anwesenheit 29, 65, 89  
*apparenza* 115–116, 139  
Appräsentation 53, 56  
Apriori, historisches Apriori  
(Foucault) 21, 24, 54, 260  
Archiv, Archivpolitik 13, 24, 38, 234  
Argentinien, argentinisch 41–42, 67,  
70–73, 85, 134–138, 191  
Armut 40, 114, 225–228  
*arte dell'arrangiarsi* 70, 72, 105, 114, 156,  
164  
Assmann, Aleida 29, 38, 255  
Ästhetik, ästhetische  
Transformation, ästhetische  
Illusion, formalästhetisch 17, 24,

- 31–34, 44–47, 52, 56, 58–63, 65,  
 77–79, 90–92, 103–104, 115, 121,  
 129–130, 146, 154, 170–173, 180,  
 182, 192, 195, 205, 219, 227–230,  
 233, 242, 254, 257, 262  
 Außen (Deleuze), Außenseite 20, 33,  
 78, 87, 91, 205, 208–209, 212,  
 219–221, 231, 260  
 Außenaufnahme, Außenwelt (s.a.  
 Innenwelt) 44, 70, 73–75, 125, 149  
 Auswanderung, Auswander:in,  
 Auswanderungserfahrung (s.a.  
 Emigrationserfahrung) 16–18, 22,  
 39–43, 68–69, 93, 102, 202, 223,  
 231  
 Authentizität, authentisch 116, 141,  
 169–171  
 Auto, Automobil 101–103, 108,  
 110–111, 117–122, 135, 165, 192–193,  
 261–262  
 Automatisierung,  
 Entautomatisierung,  
 deautomatisieren 76, 95, 104, 107,  
 144–146, 154  
 Autor:innenkino (*cinema d'autore*),  
 Autorenfilm 184–188, 203, 233  
 Avantgarde, avantgardistisch  
 257 Balázs, Béla 22, 43–45, 47–50,  
 64, 74, 176
- B**  
 Begehren 27, 96–97, 106, 120, 125, 127,  
 162, 166–170, 261  
 Benjamin, Walter 210  
 Beobachtung, Selbstbeobachtung  
 130, 136, 145, 173, 177, 203, 240, 246  
 Bergson, Henri 104, 109, 141–144, 154,  
 180, 254, 263
- Bestimmtheit, Unbestimmtheit 32,  
 54–55, 63, 164, 178  
 Bewusstsein, Bewusstseinsbild,  
 Selbstbewusstsein,  
 Bewusstseinsstrom 15, 24–25, 39,  
 45, 56, 59, 64, 75, 94–95, 109, 111,  
 125, 139, 142, 158, 170, 182–183,  
 202–203, 218–219, 222, 230, 253,  
 255  
 Bhabha, Homi K. 105, 146–147, 245  
 Bildassoziation, Bildgedächtnis,  
 Bildjustierung, Bildspannung 22,  
 65, 80–81, 198, 205, 226, 231–235,  
 241, 248, 251  
 Biografie, Rollenbiografie,  
 biografisch 76, 108, 123, 135–140,  
 156–158, 160, 167–168, 178  
 Blanchot, Maurice 89  
 Blickregime (s.a. *gaze*) 160–161, 163,  
 166, 189, 222, 226, 230, 262  
 Bonitzer, Pascal 20, 34, 232, 242–244,  
 248  
 Boom, *boom economico* 18, 99, 101,  
 11–111, 162, 174, 199, 261–262  
 Borghesio, Carlo 22, 70, 76  
 Brecht, Bertolt 135, 230  
 Bricoleur 71  
 Brütsch, Matthias 33, 44–45, 61, 94,  
 109, 119, 126, 152–153, 210, 218  
 Burch, Noël 20  
 Bürgertum, bürgerlich 111, 117, 150,  
 157–159, 172–175
- C**  
*cache* 20, 33  
*cadre* 20, 33–34  
 Calvino, Italo 177, 197–199, 204–205,  
 251, 254

*canzone napoletana* 58, 152  
 Capuana, Luigi 206  
*centering* 242–243  
 Chaplin, Charlie 46, 155, 214, 218, 248  
*Chimäre, paese della chimera* 41, 47,  
 68–72, 76, 137, 206  
 Codierung, Umcodierung 78, 85, 94,  
 131  
 Commedia all'Italiana 21–22, 70, 98,  
 101–102, 115, 122, 129, 133,  
 142–144, 156, 159–161, 165, 170, 173,  
 175–176, 192, 195, 257, 260–262  
*corps virtuel* 28  
 Criaese, Emanuele 21, 34, 92, 184,  
 187–189, 194, 198, 203, 232–252,  
 257

## D

D'Annunzio, Gabriele 134  
 David di Donatello 234  
 De Gasperi, Alcide 68  
 De Sica, Vittorio 71, 78, 103, 110, 117,  
 124, 136, 158, 160–166  
 Deleuze, Gilles 20, 33, 42, 78, 85–87,  
 91, 158, 162–169, 186, 262  
 Denkbild, Denkfigur 56, 64, 86, 91,  
 97, 179, 204, 264  
 Derrida, Jaques 146  
 Diegese, innerdiegetisch 76, 88–89,  
 95, 119–120, 127, 210, 260  
 Ding, Dingwelt 43, 48–49, 64, 74–75,  
 163, 260  
 Durand, Philippe 54, 259

## E

Einbildung, Einbildungskraft (s.a.  
 Imagination) 27, 29, 35, 78, 97,  
 199, 253, 264

Einstellung, Einstellungsfolge,  
 Einstellungsserie 48, 50, 53, 57,  
 79–80, 85–86, 91, 121, 124, 127, 131,  
 142, 148, 153, 187, 207–209, 216,  
 218, 236–237, 241, 243–245  
 Ellipse 54, 259  
 Elsaesser, Thomas 26, 200–201,  
 221–225, 229–232, 249, 259  
 Emigrationserfahrung  
 (Auswanderungserfahrung)  
 15–16, 18, 39, 46, 53, 58, 64, 68, 98,  
 108, 153, 167, 200, 263  
 Enthebung, Enthebungsfigur 205,  
 251–254  
 Entzauberung, Entzauberungsarbeit  
 19–20, 31, 39, 64–65, 70, 90, 92,  
 95, 97, 102, 109–110, 128, 142, 178,  
 205, 232, 252, 254, 257  
 Enunziation (Metz) 20, 25, 107, 126,  
 128, 154  
 Enzensberger, Hans Magnus 181  
 Epitom 16, 84, 95, 162  
 Ergänzungstätigkeit, *ergänzendes*  
*Sehen* 34, 64, 217, 254  
 Erinnerungslandschaft,  
 Erinnerungswelt,  
 Erinnerungsort (s.a. *Lieu de*  
*Mémoire*, Nora) 20, 24, 199, 203,  
 224  
 Establishing Shot 117, 136–137, 147,  
 153, 192, 206, 224, 236

## F

Fabrizi, Aldo 22, 68, 72–76, 140  
*familismo amorale* 112  
 Fantasie, Fantasiewelt,  
 Fantasietätigkeit (s.a.

Imagination) 28, 48, 55, 63, 96,  
119, 135, 166, 198, 220, 260  
Faschismus, faschistisch 16, 22,  
51–53, 61, 67, 69, 84, 94, 135, 183,  
220–225, 260  
Fellini, Federico 83, 109, 134, 238  
Fernsehen, TV–Bilder 15, 118, 125,  
129–133, 151, 156, 193, 228–229,  
262  
Fiktives (Iser) 27–29, 63, 162, 212, 261  
*filone* 171, 177, 202, 256  
*fixity* (Bhabha) 105, 146–147, 245  
Fokalisierung,  
Fokalisierungsstrategie 127, 225  
folkloristisch 60, 112, 116, 152, 165  
Foucault, Michel 24, 51, 89, 98, 143,  
190, 259–260  
Frankreich, französisch 20, 28, 46,  
61–62, 77, 81, 84–87, 93, 112, 201  
Fülle (s.a. Leere) 33, 41, 57, 59, 62, 97,  
181–184, 187, 194–195, 225,  
259–260, 263

**G**

Gable, Clark 158, 160, 162  
*gaze* (s.a. Blick), *male gaze* (Mulvey),  
*transatlantic gaze* 159–161, 163, 166,  
230–231  
Gedächtnis, Gedächtniskonjunktur  
(Nora) 16, 18, 25, 27–29, 38–39, 44,  
54, 172, 198–200, 204–205, 213,  
221, 226, 229–231, 234, 251,  
256–257, 264  
Gekerbte (Deleuze & Guattari, s.a.  
Glatte) 121, 185–187, 190–195, 262  
Germi, Pietro 21–22, 69, 77–93,  
95–97, 122, 177, 180, 238

Gesicht, Gesicht der Dinge (Balázs)  
17, 48, 56, 86, 112, 124–125, 148,  
151–152, 155, 215, 230  
Glamour 103, 111, 135, 159, 162, 167  
Glatte (Deleuze & Guattari, s.a.  
Gekerbte) 185–187, 189–191,  
194–195, 247, 262  
Gramsci, Antonio 209  
*grande emigrazione* 15, 67, 220, 234, 238

Grant, Cary 158, 160, 162, 167  
Großaufnahme 34, 45, 47–50, 74, 125,  
148, 190, 207, 230  
Guattari, Félix 42, 121, 185–187, 247,  
262  
Gundle, Stephen 110–111, 159–162

## H

Hanich, Julian 27, 33, 217  
Heterotopie (Foucault) 188  
Hollywood (s.a. Traumfabrik) 21, 31,  
112, 134–136, 140, 158–159,  
161–163, 167, 175, 178, 213–221,  
224, 227, 234, 239–240, 251–252,  
263  
*hors-champ* 20, 249

Hybridität, Hybridisierung, hybrid  
21, 84, 93, 172, 185, 202, 233, 256

## I

Identifikation,  
Identifikationsangebot 22, 63, 76,  
80, 82, 85, 91, 118, 140, 147,  
156–157, 160, 166–170, 175, 225,  
262  
Identität (s.a. italianità) 16, 38, 69, 73,  
76, 81, 84, 88, 92–93, 105, 116, 122,  
143, 146, 150, 156, 180, 187–189,

195, 201, 205, 220, 222, 225–226,  
229, 231, 250  
 Idiosynkrasie 256  
 Ikonografie, ikonografisch 17, 50, 107  
 Illusion, Desillusionierung 17, 76, 78,  
86, 97, 101–103, 109, 113, 122–123,  
156, 183, 192–194, 234, 236, 251  
 Imaginäres, kulturelles 31, 89,  
178–179, 229, 259  
*imagined community* (Anderson) 93  
*imago*, Imaginationsarbeit 18, 20, 25,  
27–31, 33, 35, 43, 45, 69, 76, 90,  
96–98, 109, 140, 178–179, 184, 199,  
205, 217, 249, 252, 259–260,  
263–264  
*immaginario* 28, 30, 46, 205  
 Index (s. a. Zensur) 51  
 Ingarden, Roman 55  
 Innenwelt 32, 43–44, 62, 64, 75,  
96–97, 207, 211  
 Inselfilm, Inselsujet 184, 187, 189, 191,  
237, 257  
 Intelligibilität, intelligibel 30, 141, 253  
 Intermedialität, intermedial 95, 118,  
125, 130, 132, 139, 207, 210, 233, 245  
 Intersubjektivität, intersubjektiv 30,  
95, 120, 184  
 Intertextualität, intertextuell 22, 24,  
28, 49, 73, 95, 98, 106–107, 140,  
147, 153, 158, 172, 178, 189,  
203–204, 210, 213, 218, 240, 257  
 Intramedialität, intramedial 24, 107,  
111, 130, 136, 177–178, 204–205,  
231–234, 264  
*inverosimile* 61  
 Iser, Wolfgang 27–30, 35, 54–60, 63,  
104, 152, 174, 180, 226, 260–261  
*italia felix* 19, 203

*italianità* 68, 76, 92, 104–105, 116, 118,  
132, 134, 154, 159, 163, 167, 169, 172

## J

Jameson, Frederic 175

## K

Kadrierung, Dekadrierung, *décadra*  
(Bonitzer) 34, 57–58, 64, 232, 234,  
240–251, 254  
 Kanon, Kanonisierungsprozess 24,  
55, 206, 212  
 Kappelhoff, Hermann 60  
 Kippphänomen, Kippstruktur 104,  
152, 180, 241, 262  
 Klischee, klischeehaft 16, 98, 103,  
132–133, 141, 154, 165, 169, 172, 178,  
180, 182, 245  
 Kolonialismus, (post-)kolonial 105,  
146, 220, 222, 224–225, 239  
 Komik 72, 104, 109, 113, 133, 141–154,  
170  
 Kommerz, Kommerzialisierung 21,  
101, 109–110, 118, 131, 134, 138–139,  
157–158, 173, 233, 261  
 Kommodifizierung 165  
 Komödie, Komödiengenre 17, 28, 38,  
63–64, 80, 121, 146, 175–176,  
182–185, 204, 222, 234, 236, 242  
 Kondition des Migration, *Conditio des*  
*Migrierens*, Binnenmigration 24,  
89, 97–98, 103, 182, 199, 201–202,  
213, 225, 260  
 Konfektion, Konfektionsarbeit 138,  
173–176  
 Konstruktion, Konstruktionsprozess  
28, 80, 122, 147, 177–178, 184, 186,  
206, 236, 254

- Konsum, Konsumismus,  
 Konsumgesellschaft 21, 98–99,  
 103, 107, 111, 118, 128–131, 136–138,  
 150–151, 156, 162, 165–167,  
 170–172, 176–178, 180, 193,  
 228–229, 261
- Kontingenz, Kontingenzbewältigung  
 92, 245–246
- Kontinuität, Kontinuitätsmontage  
 59, 121, 165, 245, 252
- Körper, Körperbild 116, 146–148, 152,  
 158, 161, 166, 180, 211, 225,  
 249–250
- Kracauer, Siegfried 175
- Kristallbild (Deleuze) (s.a. Zeitbild)  
 167–169, 262
- Kristeva, Julia 204, 255
- L**
- Labyrinth, labyrinthisch 120,  
 127–128, 192, 194–195
- Lacan, Jacques 28, 151, 161
- Lachen 70, 142–145, 152, 154, 157, 180
- Laclau, Ernesto 179
- Laiendarsteller:innen,  
 Laienschauspieler:innen 77, 171,  
 187
- Lampedusa 188
- Landsberg, Alison 199–200, 213, 216,  
 218–219, 221, 251
- Langsamkeit, *langsames Sehen* 49, 79,  
 122, 148, 150–153, 169, 207–209,  
 237, 247, 254–255
- Leere (s.a. Fülle) 54, 57, 64, 86, 152,  
 181–184, 187, 194–195, 249–250,  
 259, 263
- Leerstelle (Iser) 51, 57, 60, 222, 225
- Lenk, Elisabeth 39, 198
- Licht, Lichtdramaturgie, Lichtspiel  
 35, 44, 51, 56, 62, 74–76, 79–82, 89,  
 94–95, 118, 168, 182, 193
- Lieu de Mémoire* (Nora) 16–17, 20, 199,  
 203
- Loren, Sophia 101, 108, 155, 158–169,  
 194, 263
- Lotman, Jurij 104–105, 123, 184–185,  
 187, 193, 216
- Luhmann, Niklas 25, 145, 240, 246
- Lukács, Georg 52
- M**
- Magnani, Anna 72, 159, 200
- Manfredi, Nino 134, 142, 156, 172
- Mari, Febo 17, 22, 37, 40–43, 47–49,  
 51, 58, 64, 73
- Markierung 33, 119, 151
- Marra, Vincenzo 184, 255
- Mastroianni, Marcello 108, 120, 157,  
 163–166, 172, 180
- Mechanisierung (Bergson) 104, 142,  
 146, 180, 263
- Meer, Mittelmeer 53, 55–59, 144,  
 186–195, 235, 248
- Melodrama, melodramatisch 81, 84,  
 89, 93–94, 141, 160
- Memoria (s.a. Gedächtnis,  
 Erinnerung) 198, 221, 251–253,  
 260, 263
- Meridione, meridional 67, 77, 82, 84,  
 112, 116, 162, 182, 188, 206, 208
- Merleau-Ponty, Maurice 28
- Messina, Maria 206
- Metapher, metaphorisch 57, 73–74,  
 81–83, 108, 133, 141, 181–184, 213,  
 222, 227, 245–246
- Mise en Images* 32

*Mise en Scène* 32, 187, 247

Moderne 15–16, 30–31, 42, 72, 78, 86,  
89–90, 95, 98–99, 107, 146, 175,  
181–182, 198, 204, 210, 213, 223,  
238, 264

Möglichkeitssinn 24, 256

Monicelli, Mario 70, 163, 167, 194

Montage, Montagetheorie 45, 54–57,  
64, 78, 126, 150, 171, 197, 217, 224,  
229, 235, 237–239

Monument, Monumentalfilm 209,  
213, 219–220

Morin, Edgar 70, 74–75, 78, 80, 83,  
90, 104, 140–141, 155–156,  
262–264

Mosso, Angelo 64

Mulvey, Laura 135, 143, 161–162, 166

Münsterberg, Hugo 22, 25, 28, 35,  
43–45, 52, 59–60, 62–63, 65

Musik, musikalisch 15, 52, 58, 101,  
116, 145, 148, 152, 168, 223, 235

Mythos 68, 72, 76, 112, 137, 182, 189,  
208, 213, 227, 239, 257

## N

*nation building* 16, 69, 81, 92

Neapel, *napolitana* 51–53, 60,  
160–161, 163–165, 183, 188

Neorealismus, neorealistisch 21,  
69–73, 77–79, 81, 90, 98, 110,  
134–136, 162–163, 165, 173–176,  
187, 189–190, 226, 233, 239–240,  
257, 261

Neruda, Pablo 191

Nies, Martin 104, 184–185

Nomade, nomadisch 42, 98, 120, 127,  
194–195, 261

Nora, Pierre 16, 199, 203

## O

Off, Off-Stimme 20, 33–34, 65, 86, 89,  
118, 125, 148, 150, 168, 194, 208,  
235, 249

Oudart, Jean–Pierre 20, 35, 91, 243

## P

*paese della chimera* (s.a. Chimäre) 41,  
47, 68, 70, 72, 76, 137, 206

Panoptikum, panoptisch 128,  
143–144, 154, 189–191, 262

Panorama, Panoramaeinstellung  
56–57, 79, 91, 146, 150, 177, 199,  
207, 225, 237, 254, 256, 260

Paradisi, Umberto 46, 51

Pasolini, Pier Paolo 113, 130–131, 157

Performativität, performativ 17, 24,  
96–97, 139, 164, 186, 246, 250

Phantasiemaschine,

Phantasmagorie, Phantasmatik

21, 28, 60, 95, 106, 109, 119, 121,  
123, 127, 133, 138, 148–149, 170, 183,  
193, 205, 229, 238, 255, 261

Physiognomie 45, 49

Pirandello, Luigi 206–212, 257

Populärkultur 25, 63, 110, 226,  
228–229, 231, 245

Prokop, Dieter 174

*prosthetic memory* (Landsberg) 199,  
202, 206, 218

*prosthetic trauma* (Elsaesser) 200,  
221–223

## Q

*qualunquismo* 69, 76

Quatriglio, Costanza 21, 184, 189

## R

Reale (Iser) 27, 30, 78, 259



- Referenzsystem 95, 97, 203–204, 213,  
252–254, 261–262
- Renoir, Jean 77–78, 92
- resistenza* 16
- Restauration, restaurieren 85, 96,  
213–214
- Rhythmus, rhythmisch 52, 56–57, 64,  
74, 94, 145, 231, 249
- Ricoeur, Paul 29
- rimesse* 16, 42
- riscrittura* 73, 98–99, 103–104, 109, 159,  
170, 241, 261
- Risi, Dino 101–102, 107, 134, 136–138,  
177
- Risorgimento 16, 206, 208–209, 213
- Roadmovie 81–83, 89, 93, 122–123,  
128, 140, 227
- Roberti, Roberto 22, 51–54, 56–61, 64
- Rosi, Francesco 71, 109, 112–116,  
171–172
- Rousseau, Jean-Jacques 97
- Rückenansicht 53–56, 142–143, 153,  
186
- S**
- Sartre, Jean-Paul 28, 64, 252
- Schiff, Dampfschiff 37, 49, 55–59, 73,  
107, 231, 235
- Schlaraffenland 39, 41, 47
- Schriftlichkeit 48, 213
- Schweinitz, Jörg 44–45, 60, 63, 104,  
136–138, 142, 153, 158, 172, 174–176
- Sciascia, Leonardo 206
- Sehen, Sehmaschine 51, 75, 121, 165,  
254–255, 261
- Sehnsucht, Sehnsuchtsbild,  
Sehnsuchtsort 21, 53, 82–83, 86,  
105, 107–111, 122, 129, 140, 148,  
154, 162, 170, 174, 183–184, 187,  
195, 218, 223, 229, 249, 264
- Semantik, semantisch 28, 93, 95, 107,  
122, 179, 182, 185–187, 190–191,  
193–194, 232, 245
- Semiosphäre (Lotman) 185
- Semiotik, semiotisch 91, 104, 121, 182,  
184–185, 189, 205, 262
- Sichtbares, Unsichtbares 21, 33, 64,  
98, 260
- Simmel, Georg 88
- Simulakrum (Baudrillard) 236,  
238–239
- Sordi, Alberto 103, 111–113, 117–119,  
123–125, 128, 137–138, 156–160,  
163, 172, 180
- Stadt, Stadtansicht 52–53, 56–60, 73,  
102, 121–22, 125–127, 134, 165,  
192–193
- Star, Starimage, Starkult 47, 99, 110,  
124, 155–163, 165–167, 169
- Stereotyp, stereotypisch 18, 22, 98,  
104, 112, 116, 118, 133, 140–147,  
154–158, 162, 170–180, 182–183,  
202, 219, 241, 245, 262
- Suggestion, Tiefensuggestion 51, 62,  
65, 75
- Sujet, sujethaft 19, 21–22, 24, 54, 70,  
93, 106, 112, 116, 182, 186–187,  
192–193, 202, 222
- suture* (Oudart) 20, 91
- Symbolik, symbolisch 16, 69, 73, 82,  
93–98, 104, 108, 121–123, 138, 153,  
156, 169, 184, 195, 213, 216, 221,  
234, 242–243, 247–248, 252, 264
- Synekdоче, synekdochisch 34, 187
- Synkretismus 90
- Szelényi, Iván 31

**T**

- Taviani, Paolo und Vittorio 23, 187,  
194, 198, 203, 205–221, 239
- Textur (s.a. *suture*) 121, 133, 172, 249,  
254
- Theater, theaterhaft, theatral 43–47,  
70–71, 76, 90, 103, 105, 107, 110,  
112–113, 116, 118, 139–140, 157–160,  
164, 166–167, 170, 179–180, 263
- Thovez, Enrico 35
- Totale, Halbtotale 49, 57–58, 152, 165,  
236, 241–242, 246
- Traum, Traumwelt,  
Traumlandschaft, traumhaft 21,  
25, 29–33, 45, 61–62, 83, 90,  
94–95, 98, –99, 102, 109, 119–129,  
140, 148–149, 152–154, 156, 159,  
171–172, 179, 193, 198, 211, 213–221,  
238–239, 250, 259
- Traumfabrik (s.a. Hollywood) 21, 25,  
126, 155, 163, 167, 170, 218, 221,  
240, 252
- triangolo industriale* 67, 103

**U**

- USA (s.a. Amerika) 18, 31, 34, 101, 103,  
107, 117, 120–121, 128, 131, 137,  
159–160, 167–168, 178, 183–184,  
194, 213, 219, 222, 234, 239, 246
- Utopie, utopisch 15, 90, 97, 195, 213,  
221, 264

**V**

- Verga, Giovanni 206
- Virilio, Paul 121, 165, 193, 261
- visibilità* 197, 251
- Voiceover (s.a. Off-Stimme) 58, 74, 88
- Vorstellung 52, 55, 69, 80, 118, 147,  
228, 252, 263

**W**

- Weber, Max 31
- Welles, Orson 78, 90, 167
- Western 81, 84, 138, 227, 235
- Wirtschaftswunder (s.a. *boom economico*) 102, 112
- Wissen, Wissensordnung 25, 30, 52,  
104, 229, 252–253, 260
- Wulf, Christoph 29, 32, 96, 97, 249,  
253–254
- Wunsch, Wunschbild 21, 77, 83, 109,  
111–113, 154, 158, 187, 255, 260

**Z**

- Zaccaria, Gino 17, 51
- Zacconi, Ermete 37, 47
- Zavattini, Cesare 110, 165
- Zeitbild (Deleuze) (s.a.  
Aktions-/Kristallbild) 20, 63, 85,  
91, 163, 167, 171, 194
- Zensur (s.a. Index) 22, 24–25, 39–40,  
43, 51–53, 64
- Zoom 125, 143, 152, 237



# Abbildungsverzeichnis

---

## VORWORT. Dov'è quest'America?

Abb. 1, 2: NUOVOMONDO (Emanuele Crialese, 2006). Titti Film [it], Memento Films [fr], RAI Cinema [it].

## 1 Das Imaginäre des italienischen Emigrationskinos

Abb. 1.1: LA LEGGENDA DEL PIANISTA SULL'OCEANO (Giuseppe Tornatore, 1998). Sciarlò [it], Medusa Film [it].

## 2 ABSCHIEDNEHMEN. Stummfilme und ihre produktive Imaginationsarbeit

Abb. 2.1-2.9: L'EMIGRANTE (Febo Mari, 1915). Itala Film [it].

Abb. 2.10-2.21: NAPOLI CHE CANTA (Roberto Roberti, 1926). E.F.A. [it].

## 3 ANKOMMEN. Identitätssuche im Außen

Abb. 3.1-3.4: COME COPERSI L'AMERICA (Carlo Borghesio, 1949). Lux Film [it].

Abb. 3.5: EMIGRANTES (Aldo Fabrizi, 1948). Guaranteed Pictures [it].

Abb. 3.6-3.13, Abb. 3.15: IL CAMMINO DELLA SPERANZA (Pietro Germi, 1950). Lux Film [it].

Abb. 3.14: LA GRANDE ILLUSION (Jean Renoir, 1937). Les Réalisations d'Art Cinématographique [fr].

Abb. 3.16: NUOVOMONDO (Emanuele Crialese, 2006). Titti Film [it], Memento Films [fr], RAI Cinema [it].

#### **4 BEWEGUNG. Transkulturelle Matrix der *riscrittura***

Abb. 4.1-4.4: I MAGLIARI (Francesco Rosi, 1959). Titanus [it], Vides Cinematografica [it], Société Générale de Cinématographie [fr].

Abb. 4.5-4.18, Abb. 4.27-4.28, Abb. 4.30-4.31: UN ITALIANO IN AMERICA (Alberto Sordi, 1967). Euro International Films [it].

Abb. 4.19-4.26, Abb. 4.29: PERMETTE? ROCCO PAPALEO (Ettore Scola, 1971). Dean Film [it], Francoriz Production [fr], Jupiter Generale Cinematografica [it], Rizzoli Film [it].

Abb. 4.32-4.37: IL GAUCHO (Dino Risi, 1965). Clemente Lococo [arg], Fair Film [it], Titanus [it].

Abb. 4.38: UN AMERICANO A ROMA (Steno, 1954). Excelsa Film [it], Ponti-De Laurentiis Cinematografica [it].

Abb. 4.39: Postkarte zum Verkauf in Rom (2023), Antonio Salmeri.

Abb. 4.40-4.52: PANE E CIOCCOLATA (Franco Brusati, 1973). Verona Produzioni S.r.l. [it].

Abb. 4.53-4.56: IERI, OGGI E DOMANI (Vittorio De Sica, 1963). Compagnia Cinematografica Champion S.p.A. [it], Les Films Concordia S.A.R.L. [fr].

Abb. 4.57-4.61: LA MORTADELLA (Mario Monicelli, 1971). Compagnia Cinematografica Champion S.p.A. [it], Les Films Concordia S.A.R.L. [fr].

#### **5 EXKURS. Fülle und Leere**

Abb. 5.1: L'ISOLA (Constanza Quatrighio, 2003). Dream Film [it], Ilpalma [it].

Abb. 5.2, 5.3: KAOS (Paolo & Vittorio Taviani, 1984). Filmtre [it], RAI Radiotelevisione Italiana [it], MK2 Productions [fr].

#### **6 ERINNERN. Revisionen**

Abb. 6.1-6.7: KAOS (Paolo & Vittorio Taviani, 1984). Filmtre [it], RAI Radiotelevisione Italiana [it], MK2 Productions [fr].

- Abb. 6.8-6.19: GOOD MORNING BABILONIA (Paolo & Vittorio Taviani, 1987). Filmtre [it], RAI Radiotelevisione Italiana [it], Films A2 [fr], MK2 Productions [fr], Edward R. Pressman Film Corporation [usa].
- Abb. 6.20-6.27, Abb. 6.29-6.31: LAMERICA (Gianni Amelio, 1994). Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica [it], Arena Films [fr], Vega Film [ch], RAI Radiotelevisione Italiana [it], Canal+ [fr], Centre National de la Cinématographie [fr].
- Abb. 6.28: Neue Zürcher Zeitung.
- Abb. 6.32-6.35, Abb. 6.40-6.47: ONCE WE WERE STRANGERS (Emanuele Crialese, 1997). Backpain Productions [usa], VideA S.p.A. [it].
- Abb. 6.36-6.39: NUOVOMONDO (Emanuele Crialese, 2006). Titti Film [it], Memento Films [fr], RAI Cinema [it].