



universität
wien

DIPLOMARBEIT/DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Die Metapher der Odyssee im sozialkritischen Werk
Gianni Amelios“

verfasst von / submitted by

Mag. Margit Hajek-Zinterl

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

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

A 190 350 344

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

Lehramtsstudium UF Italienisch UF Englisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Johanna Borek

Vielen Dank an Frau Prof. Johanna Borek für die inspirierende und geduldige Begleitung dieser Diplomarbeit.

Im privaten Bereich danke ich meiner Familie, insbesondere meinem Mann, Mag. Andreas Hajek, und meinem Sohn, Alexander Hajek, für ihre Geduld in anspruchsvollen und schwierigen Phasen. Ohne ihre Unterstützung wäre dieses zweite Studium nicht möglich gewesen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
2. Leben und Werk des Regisseurs.....	8
3. Il ladro di bambini (1992).....	11
3.1 Idee und Entstehung des Films	11
3.2 Inhaltliche Umsetzung und Themenfelder.....	13
3.2.1 Synopse.....	13
3.2.2 Zwischen physischer Gewalt und seelischer Verwahrlosung – die zentrale .. Rolle der Kinder	14
3.2.3 Die erzählerische Kraft des Ungesagten.....	17
3.2.4 Die Odyssee der Ausgeschlossenen.....	24
3.3 Formal-ästhetische Umsetzung.....	26
3.3.1 Die Kunst des Prologs	28
3.3.2 Mediale Vielschichtigkeit als Stilmittel.....	30
3.4 Produktion.....	33
4. Lamerica (1994)	36
4.1 Idee und Entstehung des Films	36
4.2 Inhaltliche Umsetzung und Themenfelder.....	38
4.2.1 Synopse	38
4.2.2 Motivketten im Film.....	40
4.3 Formal-ästhetische Gestaltung.....	49
4.4 Produktion.....	59
4.4.1 Schauspieler.....	60
4.5 Zur Rezeption	61
5. Le chiavi di casa (2004)	63
5.1 Idee und Entstehung des Films	63
5.2 Inhaltliche Umsetzung und Themenfelder.....	64
5.2.1 Synopse.....	64

5.2.2	Die persönlichste der Odysseen.....	66
5.2.3	Das Motiv der Hausschlüssel.....	69
5.3	Formal-ästhetische Umsetzung.....	73
5.3.1	Vom Buch zum Film	73
5.3.2	Das ästhetische Mittel der Verknappung.....	75
5.3.3	Tonspur	77
5.3.4	Ein Spielfilm mit Elementen des Dokumentarfilms.....	78
5.4	Produktion.....	79
5.4.1	Kim Rossi Stuart in der Rolle des Gianni.....	79
5.4.2	Zur Rezeption	79
6.	Zur Metapher der Odyssee in Gianni Amelios Werk.....	81
7.	Riassunto in lingua italiana	82
8.	Abstract	92
9.	Bibliografie.....	93
10.	Abbildungsverzeichnis	96

“Da quando ero ragazzo, ho vissuto lo spettacolo cinematografico come il vizio che dovevo ritagliarmi all’interno della mia giornata.”
(Amelio 1994, zit. n. Scalzo 2001: 19)



Abbildung 1. Gianni Amelio

Gianni Amelio gehört zu den stillen, großen Meistern des Nuovo Cinema Italiano. Sein filmisches Schaffen ist geprägt von einem neo-neorealistischen Blick, der eine Fülle an außergewöhnlichen Filmen hervorgebracht hat. Seine Passion für den Film hat über Jahrzehnte hinweg das italienische zeitgenössische Kino beflügelt und dieses mit seiner schlichten, jedoch ausdrucksstarken Poesie geprägt. Begeistert haben mich besonders die Realität und die Repräsentation komplexer zwischenmenschlicher Interaktionen, die sich in seinen Filmen widerspiegeln. Dies inspirierte mich, mich mit seinem filmischen Werk genauer auseinanderzusetzen und die vorliegende Diplomarbeit über drei ausgewählte Filme Gianni Amelios zu verfassen.

1. Einleitung

Die Beschäftigung mit dem Leben und Werk Gianni Amelios führt unweigerlich zu einer Vielfalt kultureller und sozialer Eindrücke. Im Gegensatz zu vielen anderen italienischen Regisseuren gilt Amelio als Bewahrer der italienischen Filmtradition im Sinne des Neorealismus. Amelios Filme sind charakteristisch für die Darstellung komplexer zwischenmenschlicher Beziehungen vor dem Hintergrund unterschiedlicher kultureller und sozialer Unterschiede und gehören zu den bedeutendsten Werken des Neo-neorealismus. Sein filmisches Werk ist von einer Passion für das Kino geprägt, die Amelio in einem Gespräch mit Goffredo Gofi wie folgt beschreibt: „Da quando ero ragazzo, ho vissuto lo spettacolo cinematografico come il vizio che dovevo ritagliarmi all'interno della mia giornata.“ (Amelio 1994, zit. n. Scalzo 2001: 19)

Seine Filme zeichnen sich durch verschiedene Komponenten aus, wie beispielsweise die Repräsentation des Eigenen und des Fremden, das Motiv der Reise – zumeist eine Odyssee – die Rolle der Vater-Sohn-Beziehungen sowie seine Darstellung der Individuen inmitten einer Gesellschaft. Amelios Filme begeistern durch die Realität, welche sich in seinen Filmen widerspiegelt. Was die Repräsentation von Gefühlen und Beziehungen betrifft, so stellt der Regisseur das Blickverhalten in den Vordergrund und erzeugt damit nicht nur den Beziehungsaufbau zwischen einzelnen Charakteren, sondern zugleich auch mit dem Publikum.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einigen ausgewählten Filmen, welche meiner Ansicht nach repräsentativ für Amelios sozial-kritisches Schaffen sind. Zunächst werde ich kurz auf Leben und Werk des Regisseurs eingehen. Danach werden im Hauptteil die folgenden drei Filme eingehend analysiert: *Il ladro di bambini* (1992), ein Roadmovie, welches die Ersatzvater-Kind-Beziehung thematisiert und mehrfach preisgekrönt wurde, weiters *Lamerica* (1994), ein Drama, ebenfalls mehrfach ausgezeichnet, welches das Thema der Auswanderungswellen behandelt und *Le chiavi di casa* (2004), ein Film über eine ungewöhnliche Vater-Sohn-Beziehung, in dem Amelio Dokumentar- und Spielfilm zu einem Familiendrama verschmelzen lässt. Methodisch werde ich zu jedem Film Elemente der formal-ästhetischen sowie der inhaltlichen Umsetzung analysieren und einige wesentliche Filmsequenzen beschreiben. Abschließend werde ich auf die Metapher der Odyssee in den analysierten Filmen eingehen.

Die wichtigste Studie innerhalb der Amelio-Forschung stellt die Publikation von Antonio C. Vitti *I film di Gianni Amelio* (2009) dar, denn hier nimmt der Autor das

gesamte Schaffen des italienischen Regisseurs in den Blick. Er interessiert sich für den kinematografischen Stil Amelios und die besondere Faszination, die von seinen Filmen ausgeht. Vitti war aus diesem Grund auch die wichtigste Quelle für die vorliegende Auseinandersetzung mit Amelios Filmen. Das besondere Verdienst Vittis liegt in der tiefgründigen Bearbeitung der einzelnen Filmwerke: Vitti hat zahlreiche Besprechungen zu den Filmen und Interviews mit dem Regisseur ausgewertet; er hat einen Blick auf die Entstehung und die Produktionsbedingungen der Filme geworfen und aufschlussreiche Interpretationsansätze der Filme skizziert, die sehr anregend für die eigene Auseinandersetzung mit den Filmen waren.

2. *Leben und Werk des Regisseurs*

Gianni Amelio wird am 20. Jänner 1945 in San Pietro Magisano, einem kleinen kalabresischen Dorf in der Provinz Catanzaro geboren. Er erlebt am eigenen Leib das Trauma der Emigration und der Abwesenheit des Vaters. Amelio ist erst zwei Jahre alt, als sein Vater nach Argentinien auswandert, seinerseits auf der Suche nach dem eigenen Vater. Die Erlebnisse seiner Kindheit sind geprägt durch die Abwesenheit des Vaters. Er selbst sagt dazu im Jahre 1992: „Vivere senza un padre è qualcosa che mi ha fatto male: non l’ho capito in età avanzata, lo capivo già allora, quanto mi mancava. Vivere senza un padre era molto più pesante che essere povero.” (Amelio 1992, zit. n. Scalzo 2001: 35)

Der kleine Gianni bleibt mit seiner damals erst 18-jährigen Mutter zurück. 15 Jahre später kehrte sein Vater wieder zurück, jedoch genauso arm wie bei seiner Abreise. Giannis Kindheit ist geprägt von der Suche nach dem Vater, aber auch von der Fürsorge der weiblichen Familienmitglieder, wenn auch in ärmsten Verhältnissen. Besonders Amelios Großmutter begeistert ihn bereits früh für den Film und besucht regelmäßig mit ihm das Kino (vgl. Martini 2005: 30-31). In einem Interview mit Erica Ghini im Jahr 1992 schilderte Amelio seine Kindheit wie folgt:

„Da bambino ho vissuto soprattutto con le donne di casa mia, non avendo avuto mio padre vicino per molto tempo. Erano donne molto particolari, estremamente forti, come sono in genere le donne del Sud, e soprattutto quando ero bambino, negli anni '50. (...) La donna del Sud lavora spesso molto più di un uomo e a lei viene delegato il compito dell'educazione dei bambini (...). Io ho avuto una nonna che lavorava in un ospedale come infermiera, una madre sarta e una zia insegnante. Le donne della mia famiglia (...) mi hanno spinto ad uscire dagli orizzonti ristretti del paese in cui abitavamo.” (Amelio 1992, zit. n. Scalzo 2001: 35)

Die Großmutter war es auch, die ihn finanziell unterstützt und seine Ausbildung und später ein Studium ermöglicht. So besucht Amelio das Liceo Classico in Catanzaro und entdeckt seine Liebe zum Film. Auf diese Weise erlebt er in den späten 50er-Jahren den Neorealismus Fellinis, Antonionis und Viscontis. Während seines Studiums der Philosophie an der Universität Messina schreibt er schon für die Zeitschrift *Giovane Critica*. 1965 kommt er nach Rom, besucht dort das Centro Sperimentale di Cinematografia und wird Regieassistent für den Film *Un uomo a metà* bei Vittorio de Seta (vgl. Martini 2005: 31-32).

Ab Ende der 1960er- sowie in den 1970er-Jahren ist der leidenschaftliche Cineast und Doktor der Philosophie sowohl als Filmkritiker als auch als Regieassistent bei Filmen

von Gianni Puccini wie *Dove si spara di più* und *Ballato da un miliardo* sowie bei Italo-Western und auch bei Werbefilmen tätig. 1970 realisiert er für ein Programm der RAI seinen ersten Spielfilm, *La fine del gioco* (vgl. Martini 2005: 34-36). Anzumerken ist hier, dass sich Amelios Werdegang im Vergleich zu dem anderer Regisseure wesentlich länger und auch mühsamer gestaltete, da er sich erst in seiner Intellektualität emanzipieren und seine einfache Kindheit in Kalabrien verarbeiten musste.

Nach einigen leisen Fernsehfilmen erregt Amelio erstmals große Aufmerksamkeit 1982 mit seinem ersten Kinofilm *Colpire al cuore* (1982). Dieser war einer der wenigen Filme, die sich damals mit der Thematik des Terrorismus auseinandersetzten. Eine konfliktgeladene Vater-Sohn-Beziehung – der Sohn verdächtigt den Vater der Konspiration mit Terroristen – führt letztlich zu völliger Entfremdung und Hass.

1990 gelingt ihm mit *Porte aperte*, der Verfilmung des gleichnamigen Romans von Leonardo Sciascia, der internationale Durchbruch und er gewinnt erstmals den „Felix“, den Preis für den besten europäischen Film. In den 1990er-Jahren entsteht sein Hauptwerk, eine Art Trilogie, welche mit zahlreichen nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnet wird: *Il ladro di bambini* (1992), *Lamerica* (1994) und *Così ridevano* (1998). Eines haben alle drei Filme gemeinsam: die Sehnsucht nach dem Vater. Es geht dabei um die aufkeimende Ersatzvaterschaft des Carabinieri Antonio in *Il ladro di bambini* (1992), der ganz Italien auf der Suche nach einem Heim für zwei ausgestoßene Kinder, einem von seiner Mutter zur Prostitution gezwungenen elfjährigen Mädchen und dessen jüngeren Bruder, durchquert. Für die beiden Kinder wird Antonio kurzzeitig zu dem Vater, den sie nie hatten, doch am Ende ihrer Odyssee müssen sie sich trennen und werden weiterhin die Vatersehnsucht in sich tragen. Amelios neo-neorealistischer Blick richtet sich dabei auf ein verwahrlostes Italien, und zeigt das moderne Gesicht eines Landes, welches die Vergangenheit verdrängt hat und in Oberflächlichkeit und Materialismus aufgeht.

Zwei Jahre später richtet Amelio seine Aufmerksamkeit auf das Nachbarland Albanien nach dem Zusammenbruch des Kommunismus und schafft mit *Lamerica* (1994) eine berührende Metapher für den Verlust von Würde und Identität des Einzelnen sowie eines ganzen Volkes. Der Regisseur zeigt im Scope-Format beängstigende Landschaftspanoramen, zerfallene, sozialistische Betonbauten. Nach einer Odyssee durch ein in Chaos versinkendes Land vereinigt sich der „verlorene“ Sohn Gino mit dem sterbenden Vater Spiro. In *Così ridevano* (1998) erzählt Amelio die Geschichte zweier sehr unterschiedlicher sizilianischer Brüder, die für ein besseres Leben nach

Turin emigrieren. Jedoch werden sei in einen Mordfall verwickelt und am Ende zerbricht ihr Traum vom besseren Leben (vgl. Buovolo 2008: 29-30).

Der Film *Le chiavi di casa* (2004) erscheint auf den ersten Blick als eine Auseinandersetzung mit dem Thema der Behinderung. In Wahrheit handelt es sich jedoch wieder um eine schwierige Vater-Sohn-Beziehung, welche im Mittelpunkt steht. Ein Vater, der sich vor 15 Jahren der Verantwortung für seine Vaterschaft entzogen hat, lernt seinen behinderten Sohn Paolo kennen. Hierbei handelt es sich um den leiblichen Vater, der nur sehr mühsam Zugang zu seiner Vaterrolle findet. Er begleitet Paolo auf eine Reise – eine Odyssee – in ein Krankenhaus in Berlin. Am Ende lösen sich die Rollen auf, und der erwachsene Sohn Paolo versucht, das gebrochene und verzweifelte Vaterkind Gianni zu trösten (vgl. Buovolo 2008: 30).

Auch im nächsten Film, *La stella che non c'è* (2006), richtet Amelio die Kamera auf Verlierer und die Verdammten. Der Stahlarbeiter Vincenzo Buonavolontà ist nach dem Verkauf der Gießerei an China arbeitslos. Er reist nach China und weiter in entlegene Gebiete der mongolischen Steppe, um auf lebensbedrohende technische Mängel hinzuweisen. Vincenzo wird dadurch zum Einzelkämpfer, der in einer zerfallenden Welt noch an Solidarität und Mitgefühl glaubt (vgl. Buovolo 2008: 31).

3. *Il ladro di bambini* (1992)

Credits (vgl. *Il ladro di bambini* R.: Gianni Amelio. Italien 1992)

Regie:	Gianni Amelio
Drehbuch:	Gianni Amelio, Sandro Petraglia, Stefano Rulli
Produzent:	Angelo Rizzoli
Kamera:	Tonino Nardi, Renato Tafuri
Montage:	Simona Paggi
Ton:	Alessandro Zanon
Musik:	Franco Piersanti, canzoni: <i>I maschi</i> , <i>Fotoromanza</i> , <i>Sognando California</i> , <i>Anna da dimenticare</i> , <i>Notte di San Valentino</i> , <i>Domenica bestiale</i> , <i>Nun chiagnere</i>
Darsteller:	Enrico Lo Verso (il carabiniere Antonio Criaco), Valentina Scalici (Rosetta), Giuseppe Ieracitano (Luciano), Maria Pia Di Giovanni (la madre di Rosetta e Luciano), Fabio Alessandrini (il carabiniere Grignani)
Drehorte:	Die Aufnahmen fanden im Sommer 1991 in Mailand, Bologna, Rom, Civitavecchia, Reggio Calabria, Marina di Ragusa, Noto, Gela statt. Erste Aufführung: März 1992.

3.1 Idee und Entstehung des Films

Amelio hatte für die Realisierung des Films von seinem Produzenten Angelo Rizzoli nur sehr wenige Vorgaben erhalten. Rizzoli, der bereits *Porte aperte* (1990) mit Amelio produziert hatte, wollte einen Film, in dem der Regisseur seine Kindheit in Süditalien zum Thema machte, natürlich durch eine indirekte Perspektive. Die einzige Bedingung war, dass Amelio das Drehbuch gemeinsam mit Sandro Petraglia und Stefano Rulli schreiben sollte. Gleich am Anfang hatte Amelio die Idee einer Reise von Nord- nach Süditalien, bei der ein Kind und ein Erwachsener aufeinandertreffen. Bei dem Erwachsenen sollte es sich um eine Form des Heimkehrers handeln, der Rückkehr eines Soldaten, eines Polizisten oder auch eines Geistlichen. Zumindest waren dies jene Berufe, die Amelio in seine Vorüberlegungen einbezogen hatte (vgl. Vitti 2009: 212). Während der Arbeit mit den beiden Drehbuchautoren kristallisierte sich die Idee eines Polizisten heraus, der als reifer Erwachsener in die Heimat nach Kalabrien zurückkehrt.

Aus dem Polizisten wurde ein Carabinieri, der den Auftrag erhalten hat, einen Jungen in ein Erziehungsheim für Minderjährige zu bringen.

Diesem ersten Entwurf wurde die Rolle eines Mädchens hinzugefügt, das schließlich zum Dreh- und Angelpunkt der gesamten Handlung wurde. Amelio griff hier auf einen realen Fall zurück, und zwar hatte er Ende der 1980er-Jahre einen Fernsehbeitrag gesehen, in dem ein Mädchen von der Mutter zur Prostitution gezwungen wurde, um nach dem Tod des Ehemanns zum Familieneinkommen beizutragen (vgl. Vitti 2009: 212). Dieses Schicksal hat Amelio lange beschäftigt. Die Filmhandlung wurde nach der Einführung der Mädchenfigur stimmiger und überzeugender. Die Jungenrolle des Luciano wurde neu konzipiert als die Rolle eines Minderjährigen, der im Schatten der Schwester steht.

Das Filmprojekt drohte dann allerdings zu scheitern, als sich Rizzoli mit dem Drehbuch nicht einverstanden zeigte. Es war ihm zu gewagt. Die zweite Version des Drehbuchs war dann die, mit der sie die Dreharbeiten begonnen haben. Lediglich das Ende des Films stellte ein Problem dar, denn laut Drehbuch sollte der Junge den Carabinieri am Ende umbringen. Doch niemand wollte einen Film mit diesem Ende finanziell unterstützen (vgl. Vitti 2009: 212). Der Regisseur wollte nicht auf seinem Ende des Films beharren und entschloss sich, zwei Versionen zu drehen, eine mit dem tragischen Ende und eine weitere mit einem alternativen Schluss.

Warum Amelio von seinem ursprünglich angedachten Ende des Films abrückte, erläuterte er später in einem Interview: Er hatte dem Darsteller des Luciano, Giuseppe Ieracitano, erklärt, dass er Antonio umbringen müsse und zeigte ihm, wie er es machen solle. Als sie dann die Szene drehen wollten, verweigerte sich der Junge, indem er die „Tat“ einfach nicht ausführen wollte. Anhand dieser Reaktion verstand Amelio, dass Giuseppe, der während der Dreharbeiten sehr viel gegeben hatte, nicht in der Lage war, diese Tat zu vollbringen und folglich in seiner, Amelios Überlegung, ein Fehlschluss liegen müsse (vgl. Vitti 2009: 213).

Besonders wichtig für *Il ladro di bambini* ist der politische Kontext, in dem der Film entstand und erschienen ist. Das offizielle Erscheinungsdatum war im März 1992, einer in der italienischen Politik sehr ereignisreichen Zeit. Am 17. Februar 1992 startete die Kampagne *Mani Pulite* gegen korrupte Politiker und Unternehmer. Zu diesem Zeitpunkt war der Film schon im Verleih. Seit dem Beginn einer Anti-Mafia-Kultur in den 1980er-Jahren und dem großen Mafiaprozess von 1986 bis 1988 schlug die sizilianische Mafia vermehrt zu. Der Höhepunkt waren die Attentate auf Giovanni Falcone am 23.

Mai 1992 und Paolo Borsellino am 19. Juli 1992. In den frühen 1990er-Jahre wurde auch die konservative *Lega Nord* immer stärker. Es war an der Zeit, das Land zu erneuern und alte politische Gewohnheiten abzuschütteln (vgl. Hausmann 2002: 148-151).

Amelios Film kam in einer Zeit massiver sozialer und politischer Unzufriedenheit heraus und traf mit seiner Aussage genau den Nerv seiner Zeit (vgl. Vitti 2009: 213-214). Man kann *Il ladro di bambini* folglich als eine Allegorie auf das Italien der frühen 1990er-Jahre lesen, als Sinnbild einer zutiefst pervertierten, korrupten und vereinsamten Gesellschaft, in der die Sorge um die eigenen Kinder keine Rolle mehr spielte (vgl. Brunetta 2007: 446-447).

3.2 Inhaltliche Umsetzung und Themenfelder

3.2.1 Synopse

Am Stadtrand von Mailand leben der neunjährige Luciano, seine elfjährige Schwester und die Mutter. Sie haben ganz offensichtlich sizilianische Wurzeln. In einer Art Prolog wird gezeigt, wie die Mutter einen Freier empfängt und diesen zur Tochter in ein Zimmer bringt. Das Leid dieser Situation spiegelt sich vor allem im Gesicht des kleinen Bruders, Luciano, wider. Plötzlich erscheint die Polizei. Mutter und Freier werden verhaftet. Die Annahme liegt nahe, dass Luciano durch einen Anruf diese Verhaftung herbeigeführt hat. Das wird allerdings im Film nicht aufgeklärt.

Die Geschichte kann in mehrere Erzählblöcke aufgeteilt werden, die sich in erster Linie an den Stationen der Reise festmachen lassen. Der Prolog findet in Mailand statt. Die Reise von Mailand nach Civitavecchia dient dem Kennenlernen der drei Protagonisten. Es folgt die Episode im Waisenhaus, die der Geschichte eine dramatische Wendung verleiht. In Civitavecchia lehnt der Direktor des Waisenhauses die Aufnahme des Mädchens ab, da er von ihr gehört hat und der Meinung ist, sie benötige eine besondere Betreuung. Zudem fehlt ein medizinisches Gutachten.

Während einer Zwischenstation in der Heimat Antonios bei seiner Schwester gibt er Rosetta und Luciano als die Kinder seines Vorgesetzten aus. Als die wahre Identität durch ein Foto in der Boulevardpresse herauskommt und Rosetta in einem Kreuzverhör an den Pranger gestellt wird, ist das Mädchen tief erschüttert. Antonio reist sofort ab und verbringt mit den Kindern einige Stunden am Strand. Er bringt Luciano das Schwimmen bei und die Kinder erleben eine kurze Zeitspanne, in der sie spielen

können. Es sind die einzigen unbeschwerten Momente des Films. Am Strand machen sie Bekanntschaft mit zwei französischen Touristinnen. Rosetta freundet sich sehr schnell mit den beiden jungen Frauen an. Als Antonio den Dieb des Fotoapparats der einen Französin stellt, kommt es zu seiner Degradierung durch den Vorgesetzten und dem Vorwurf der Kindesentführung. Die beiden Französinen erfahren auf dem Polizeirevier, dass Rosetta eine „prostituée“ ist und distanzieren sich in ihrem Verhalten sofort. Rosetta erlebt das als eine erneute Niederlage, doch mittlerweile ist sie gereift und findet einen Umgang mit ihrem Schicksal. Die lange, schweigende Autofahrt und das Ende der Reise zeigen wieder drei Menschen, die in sich zurückgezogen sind. In Gela angekommen, schläft Antonio vor Erschöpfung und Ausweglosigkeit ein, die Kinder werden am nächsten Morgen wach und setzen sich auf den Rinnstein. Rosetta legt ihre Jacke fürsorglich um Lucianos Schultern und sagt ihm einige tröstende Worte (vgl. ausführlich zur Szenenabfolge Cattini 2000: 116-130).

3.2.2 Zwischen physischer Gewalt und seelischer Verwahrlosung – die zentrale Rolle der Kinder

Die eigentliche Handlung des Films setzt am Bahnhof von Mailand ein und zeigt zwei Carabinieri, die sich treffen, um zwei Kinder in ein Waisenhaus in Civitavecchia zu begleiten. Einer der Carabinieri, Antonio, wird von Anfang an als ein gutmütiger und sensibler junger Mann dargestellt. Er versucht beharrlich, mit den Kindern in einem Dialog zu bleiben und die zunehmend schwierigeren Begleitumstände abzumildern. Dabei ist es kein Mitleid, das er zum Ausdruck bringt, sondern Verantwortungsgefühl, Verständnis und eine Unvoreingenommenheit den Kindern gegenüber, die diese im Verlauf der Reise erkennen werden. Für ihn sind Kinder Menschen, die eines besonderen Schutzes bedürfen.

Gleich nach der Abfahrt aus Mailand eröffnet ihm sein Kollege, dass er in Bologna aussteigen wird und sie sich am nächsten Tag auf der Rückfahrt wieder treffen werden. Antonio fühlt sich im Stich gelassen von seinem älteren Kollegen, der der Interaktion zufolge derjenige ist, der das Sagen hat. Aus einem anfänglichen Gefühl der Befremdung über dieses Verhalten steigern sich in Antonio im Verlauf der Handlung Wut und Verzweiflung.

Der junge Carabinieri fühlt sich mit den beiden Kindern überfordert, denn die Stimmung ist von Misstrauen und einer latenten Aggressivität geprägt, die sich kurz nach der Ankunft in der Bar in Civitavecchia entlädt, als beide Kinder aufeinander

einschlagen. Die Härte, sogar Hartherzigkeit von Rosetta und das Schweigen Lucianos, der mit starken Asthmaproblemen zu kämpfen hat, versperren ein gegenseitiges Verständnis.

Amelio interessiert sich in besonderer Weise für den Kontrast zwischen der Welt der Erwachsenen und der Welt der Kinder. Die Welt der Kinder schaut auf die Welt der Erwachsenen und umgekehrt. Der Blick eines Kindes hat daher immer etwas Eindrückliches und Faszinierendes. Gewöhnlich erscheinen Kinder in einem Film zum Ende hin oder in Nebenrollen. Zumeist soll auf diese Weise die neue Generation angekündigt werden. Amelio bricht jedoch mit dieser Gewohnheit, denn die Kinder, die in seinem Film auftreten, sind gezeichnete Kinder, nicht die reinen, unschuldigen Kinder, wie sie für gewöhnlich wahrgenommen und dargestellt werden. Es sind Kinder, denen man ihre Kindheit geraubt hat und die sozusagen unschuldig in den Augen der Gesellschaft schuldig geworden sind. Darin kann man auch eine grundlegende Kritik des Films lesen: die Zerstörung der kindlichen Unschuld durch die Welt der Erwachsenen (vgl. Faeti 1999: 49-50).

Vor allem aber sind die Kinder uneingeschränkt die wichtigsten Protagonisten des Films, sie spielen von Anfang bis zum Ende die Hauptrollen. Das elfjährige Mädchen Rosetta ist der Brennpunkt des Films, denn ihr gelingt es, am Ende des Films eine neue Haltung zu ihrer Vergangenheit einzunehmen. Die physische Gewalt der Erwachsenenwelt, die Habgier und die Gleichgültigkeit der Mutter haben sie frühzeitig reifen lassen. Das wird in den letzten Einstellungen des Films sichtbar, als sie die Möglichkeit hat, abzuhausen, es aber nicht tut, sondern erkennt, dass sie die Verantwortung für ihren Bruder trägt. Sie legt ihm ihre Jacke um die Schultern und sagt einige tröstende Worte zu ihm. Sie gibt ihm das, was ihm die Mutter in der Eingangsszene nicht geben konnte, denn diese gab ihm statt Liebe tausend Lire. Beide Kinder gehören zusammen und es ist jetzt an Rosetta, die Situation in die Hand zu nehmen, denn irgendwie müssen sie klarkommen in dieser Welt der Erwachsenen. In diesem Weg, der durchaus pädagogische Implikationen enthält, lässt sich das grundlegende Paradigma der Gattung des *Bildungsromans* erkennen (vgl. Faeti 1999: 52).

Der Unterschied zwischen den Kindern wird vor allem in ihrer Interaktion mit Antonio deutlich, denn Antonio spricht mit ihnen auf unterschiedliche Art und Weise. Alle wichtigen Entscheidungen teilt er dem Mädchen mit und mit ihr hat er auch die relevanteren Gespräche, die sich wie ein roter Faden durch den Film hindurchziehen. Rosetta und Antonio sind dabei durchaus Gesprächspartner auf Augenhöhe, denn sie

sagen sich unbequeme Wahrheiten. Antonio nimmt ihr das Vertrauen in die Mutter, indem er ihr die eigentlichen berechnenden Beweggründe der mütterlichen Zuneigung vor Augen führt. Rosetta stellt nüchtern fest, dass sie wohl nirgends aufgenommen werden und eröffnet Antonio damit eine gesellschaftliche Wahrheit, vor der er die Augen beharrlich verschlossen hat.

Die Veränderung Lucianos gestaltet sich auf eine andere Art als jene Rosettas. In der ersten Filmhälfte hat er sich in seinem Schweigen förmlich verbarrikadiert. Erst nachdem er Antonios Großmutter getroffen hat, beginnt er, mit ihm zu sprechen. Die Großmutter hat Luciano ein Foto von Antonio geschenkt, auf dem er als Zorro verkleidet ist. In Zorro sieht Luciano einen Helden, der ihn beschützen kann, also die schmerzlich vermisste Vaterfigur.

Die tiefe Einsamkeit Lucianos, die man bereits in den Bildern des Prologs erahnen kann, wird in dem einzigen fundierten Gespräch zwischen Antonio und dem Jungen auf der Fähre offensichtlich. Luciano erzählt, dass er nicht wisse, wo der Vater sei, dass er ihn aber finden werde, sobald er fünfzehn Jahre alt sei. Antonio appelliert an das männliche Solidaritätsgefühl in Luciano und versucht der Frustration des Jungen entgegenzuwirken. Vor allem aber versucht er, Luciano begreiflich zu machen, dass die Schwester nicht schuld an dem ist, was ihr widerfahren ist und ihre Tränen keineswegs das unschlagbare Mittel sind, für das Luciano sie hält, nämlich, um andere Menschen für sich einzunehmen (vgl. Vitti 2009: 246).

In der darauffolgenden Nacht, während Luciano schläft, haben auch Rosetta und Antonio ein offenes Gespräch miteinander. So wie sich der Bruder dem Carabinieri geöffnet hat, teilt sich nun auch die Schwester ihm mit und will von ihm wissen, was mit der Mutter geschehen wird und mit dem Freier, den sie nur als „quello“ (Amelio 1992: 1:07:35) bezeichnet. Aus Angst vor der Zukunft in dem Waisenhaus äußert Rosetta den Wunsch, zu fliehen.

Für beide Kinder wird Antonio kurzzeitig zu einem Fixpunkt, einer Person, der sie ihre Liebe schenken könnten und die ihren Bedürfnissen nach Liebe entgegenkommen könnte. Luciano hofft, in Antonio, der in Noto den Dieb zur Strecke bringt, die väterliche Leitfigur zu finden, die er so sehr vermisst. Auch Rosetta scheint eine heimliche Liebe zu Antonio zu entwickeln, denn sie fragt ihn nach seiner Adresse, damit sie ihm eine Karte schreiben und ihm jene Dinge mitteilen könne, welche sie ihm nicht direkt sagen kann.

Doch Antonio kann und will diesen Ansprüchen nicht gerecht werden, denn als er seines Dienstgrades beraubt wird, lehnt er es ab, mit den Kindern zu sprechen. Luciano kehrt in sein anfängliches Schweigen zurück. Jetzt schweigt auch Rosetta. Am Ende des Films ist Antonio zwar noch anwesend, aber durch seinen beharrlichen, tiefen Schlaf tritt er in gewisser Weise doch von der Bühne ab und die Kinder können sich aufeinander zubewegen.

Am Strand hatte Rosetta das Zorro-Foto von Antonio aus Lucianos Rucksack gezogen und herzlich-befreit gelacht. Der Zuschauer hatte den Eindruck, sie lache über Antonio. Am Ende des Films wird deutlich, dass es ein erkennendes Lachen war, denn sie hat offensichtlich verstanden, was ihrem Bruder fehlt: Liebe, Zuneigung, Zärtlichkeit und Führung. Die letzte Einstellung des Films zeigt die Kinder vereint, nebeneinandersitzend, sich berührend. In der Filmsprache Amelios ist das ein Ausdruck der Utopie und der Hoffnung.

Dass Amelio sich fast ausschließlich auf seine kindlichen Darsteller konzentriert hat, kann man auch heute noch als ein Wagnis bezeichnen, wenn auch ein geglücktes, auf jeden Fall ein filmgeschichtlich herausragendes.

3.2.3 Die erzählerische Kraft des Ungesagten

Die Ereignisse im Film werden in einem kontinuierlichen Fluss dargeboten, denn es gibt keine dramatische Struktur im klassischen Sinn (vgl. Marcus 2002: 258). Von Anfang an herrscht eine Atmosphäre der Spannung. Gleichförmig reihen sich die Stationen der Reise aneinander und doch hält Amelio diese Grundspannung, denn er lässt den Zuschauer in die Gesichter der Kinder blicken, er konfrontiert den Zuschauer mit den Blicken und mit den Perspektiven der Kinder. Der Zuschauer sieht die bürokratischen und menschlichen Grenzen, an welche die Kinder immer wieder stoßen. Man sieht die seelischen Verwundungen, die den Kindern permanent zugefügt werden.

Diese Kraft des Ungesagten, „aprire il senso del racconto a multiple possibilità significanti attraverso il non detto“ (Brunetta 2007: 445), zeigt sich zum ersten Mal in Amelios Film *Piccolo Archimede* aus dem Jahr 1979. Hier gestaltet der Regisseur erstmals eine intensive, affektive und intellektuelle Beziehung zwischen einem Erwachsenen und einem Kind.

Die leeren Räume, die desolaten Häuser, wie das noch nicht fertige Haus der Schwester, bedeuten zugleich eine mangelnde Humanität in den menschlichen Beziehungen (vgl. Vitti 2009: 221). Die weiten leeren Landschaften symbolisieren das Fehlen von

Geborgenheit, welche Kinder in der Regel von ihren Eltern erwarten dürfen. In den neorealistischen Filmen der Nachkriegszeit wurden Kinder in der Regel als Opfer sozialer Nöte dargestellt, die von menschlichem Versagen wie Diebstahl, Krieg, Scheidung oder Ehebruch ausgingen (vgl. Vitti 2009: 222). Die Kinder trösten die Erwachsenen wie Bruno seinen Vater am Ende von *Ladri di biciclette*, doch stehen diese Kinder noch unter dem Schutz der Erwachsenen. Als ein Mann auf dem Markt Bruno ködern will, ist ein Erwachsener zur Stelle, der das Kind vor dem fremden Zugriff schützt. Die Sicht Amelios ist sehr viel negativer, denn obwohl Pädophilie und Prostitution Minderjähriger auch von De Sica suggeriert werden, so werden sie doch noch verhindert. Bei Amelio sind das bereits Tatsachen. Die Kinder müssen auf sich selbst aufpassen, sie erfahren keinen Schutz vonseiten der Erwachsenen, sondern werden zudem noch von denjenigen, die sie beschützen sollen, ausgebeutet, entwürdigt und somit entmenslicht. Der Staat handelt in dieser Hinsicht in seinem Umgang mit den Kindern nicht besser als die Mutter der Kinder.

In *Il ladro di bambini* zeigt Amelio vor allem die emotionale Vereinzelung der Menschen, und wie Antonio und die Kinder zusammenfinden, d. h., wie sie zumindest ansatzweise aus ihrer Vereinzelung herausfinden und eine Form der Zusammengehörigkeit entwickeln. Bis zum Aufenthalt bei Antonios Schwester ist die Bildkomposition durch eine sehr starke Vereinzelung geprägt. Jeder ist für sich und achtet auf räumliche Distanz (vgl. Abb. 2).



Abbildung 2. Gianni Amelio: *Il ladro di bambini*, 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (24:42).

Besonders prägnant zeigt sich diese zunehmende Annäherung in der Wahl der Fortbewegungsmittel. Der Zug fungiert als öffentlicher Raum. Die Kinder sitzen immer allein in einem Abteil, sie sitzen nicht nebeneinander, sondern sich gegenüber und Luciano schläft, während Rosetta rastlos erscheint und keinen Schlaf finden kann. Der Schlaf ist praktisch die einzige Möglichkeit der Flucht aus der bedrückenden Situation und zugleich eine starke Motivkette, die sich durch den gesamten Film hindurchzieht.

In einer der ersten Szenen im Zug sitzt Antonio im Abteil und bietet den Kindern Essen an, aber er wird von Rosetta zurückgewiesen, weil er ihr nicht das bieten kann, was sie gern haben möchte. In diesem Dialog muss er auch eingestehen, dass der andere Carabinieri ihn mit den Kindern allein gelassen hat. Fortan sitzt er vor dem Abteil, wodurch die Begleitung der Kinder stärker zu einer Bewachung der Kinder wird.

In der zweiten wichtigen Zugszene wechselt Rosetta die Räume, indem sie zu Antonio auf den Gang tritt und ihm in ihrer direkten Art eine bittere Wahrheit sagt, sich dann aber neben ihren schlafenden Bruder setzt und ihn streichelt. Sie schafft Verbindungen und ist dabei doch diejenige, die am einsamsten ist. Der Wechsel vom Zug zum Auto markiert einen intimeren, da privaten Raum, den sich nur die drei Figuren teilen. Luciano sitzt neben Antonio auf dem Beifahrersitz und Rosetta hinten (vgl. Abb.3).



Abbildung 3. Gianni Amelio: *Il ladro di bambini*, 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (1:00:46).

Durch diese Sitzverteilung entsteht eine stärkere Nähe zwischen den drei Protagonisten, vor allem aber zwischen Antonio und dem Jungen, während Rosetta auf der Rückbank wieder in die Vereinzelung getrieben wird. Diese räumliche Annäherung der Protagonisten wird konterkariert durch die Gegenbewegung von geschlossenen Räumen in Mailand und Civitavecchia hin zu einem offeneren und natürlicheren Raumkonzept, während sich die Protagonisten aus dem Norden in den Süden bewegen. Zu diesem Punkt folgt an späterer Stelle noch eine ausführlichere Betrachtung.

Die bildkompositorische Aufteilung (vgl. Abb. 4) antizipiert die Überfahrt auf dem Schiff. Hier sitzt Antonio rechts auf dem Deck, Luciano sitzt links und in der Mitte, im hinteren Teil des Bildes und im Innenraum sitzt Rosetta, abgetrennt von ihren männlichen Begleitern, die erstmals ausführlicher miteinander reden. Im Auto schläft sie, auf der Fähre zieht sie sich ganz tief in sich zurück. Das sind die Momente, die eine Veränderung in ihr präkudieren.



Abbildung 4. Gianni Amelio: *Il ladro di bambini*, 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (1:02:05): Auf der Fähre. Antonio blickt zu Rosetta. Die Bildkomposition ist wieder ein Dreieck. Vor dem Bildausschnitt rechts Antonio, links Luciano.

Dieser Bildaufbau als Dreieck ist auf der inhaltlich-ästhetischen Ebene sehr typisch und verdeutlicht die Dreiecksbeziehung der Protagonisten. Der Zuschauer begegnet dieser Bildkomposition an mehreren Stellen. Rosetta als die zentrale Figur, sozusagen als

Fluchtpunkt, erhöht in der hinteren Bildmitte, die Männer als die eigentlichen „Player“ im Vordergrund.



Abbildung 5. Gianni Amelio: *Il ladro di bambini*, 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (17:52). Luciano belauscht Antonio und den Direktor des Waisenhauses. Ganz hinten im Bildzentrum Rosetta.

Es wäre möglicherweise sogar legitim, dieser Bildkomposition einen religiösen Subtext zu unterstellen: Rosetta thront in dieser für Madonnenbilder typischen dynamischen Dreieckskonstellation erhöht in der Mitte. Amelio wäscht auf diese Weise das Mädchen rein, er gibt ihr ihre Würde, ihre Reinheit wieder, nicht nur im Prolog, sondern während des gesamten Films.

Die inhaltlichen und die formal-ästhetischen Seiten des Films lassen sich, wie an dieser Stelle besonders deutlich werden dürfte, bei Amelio schwer voneinander trennen. Form und Inhalt bedingen sich, sie gehen sozusagen Hand in Hand. Das wird auch bei der Spiegelmetapher deutlich, die den Film durchzieht und eine besondere Motivkette darstellt.

Während sich der ältere Kollege vor dem Spiegel rasiert, äußert er seine Ankündigung, dass er in Bologna aussteigen werde. Diese Ankündigung trägt er zwar in Form einer Bitte vor, doch ist sie eindeutig eine Anweisung, die nicht direkt geäußert wird, sondern durch den Umweg über den Spiegel. Der ältere Carabinieri muss Antonio nicht direkt ansehen. Der Spiegel entzaubert die Scheinheiligkeit der Worte.

Eine ganz ähnliche Szene wiederholt sich in der Bahnhofstoilette, als sich Rosetta ihre Zähne putzt und Antonio ihre schönen geraden Zähne zeigt, auf die sie sehr stolz ist (vgl. Abb. 6).



Abbildung 6. Gianni Amelio: *Il ladro di bambini*, 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (25:47).

Das Spiegelmotiv hat in der Regel eine klare sexuelle Konnotation. Der Kollege will natürlich in Bologna aussteigen, weil er dort seine Geliebte treffen möchte. Er putzt sich heraus und legt die Uniform ab. Rosetta zeigt bewundernd ihre Zähne, naiv erzählt sie Antonio, dass man ihr oft gesagt habe: „Che bella bocca che tu hai“ (36:52). Auch das ist sexuell konnotiert, besonders eindrücklich durch die naiv provozierende Art, mit der das Mädchen dieses Erlebnis erzählt. Sie prahlt damit, dass ihre Mutter eine enorme Summe für ihre Zähne ausgegeben habe. Antonio schreit ihr ins Gesicht, dass sie nicht hier wäre, wenn ihre Mutter wirklich Gutes für sie gewollt hätte. Er führt ihr den Missbrauch und die Ausbeutung durch die Mutter vor Augen. Rosetta versteht und sie reagiert wütend, indem sie sich gegen ihn wendet: „Quando arriviamo [...], gli dico che m’hai toccata...“ (38:32).

In der darauffolgenden Filmsequenz im Zug ist es das Zugfenster, das in einem vielschichtigen Wechselspiel als Spiegel fungiert. Auch hier spricht Rosetta durch den Spiegel zu Antonio (vgl. Abb. 7).



Abbildung 7. Gianni Amelio: *Il ladro di bambini*, 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (41:30).

Die Worte Rosettas kann man als eine Entschuldigung für ihre Drohung aus der vorangegangenen Szene verstehen, ein Zeichen des Mitgefühls: „Che viaggio t’hanno fatto fare!“ (41:30). So unschuldig, wie sie in die Situation geraten ist, in der sie sich befindet, so unschuldig ist auch Antonio in eine ausweglose Situation geraten. Diese Szene offenbart Rosetta als empathisches Kind, das sie sich in die Lage anderer versetzen kann und das Harte, Unnahbare der Eingangsszenen abzustreifen beginnt. Kurz darauf setzt sie sich neben ihren schlafenden Bruder, legt seinen Kopf auf ihre Beine und zeigt auch hier Empathie und Mitgefühl mit dem kranken Jungen.

Der Film löst eine bestürzende Verbitterung über die Gleichgültigkeit der Menschen aus. Als Zuschauer bleibt man ratlos zurück, wenn man eine Gesellschaft dabei beobachtet, wie sie die Schwachen zerdrückt und die Listigen fördert, wie derjenige aus dem Dienst gejagt wird, der Verantwortungsgefühl für die Kinder aufbringt, derjenige aber, der seinen privaten Interessen nachgeht und in Bologna aussteigt, keine Konsequenzen zu befürchten hat. Die Krankheitssymptome der Gesellschaft sind nicht zu übersehen und sie finden ihre Inkarnation in Luciano, dessen Asthma aufgrund der oberflächlichen und nachlässigen Arbeit der Behörden keine Erwähnung in seiner Akte findet. In doppeltem Sinn, nämlich sozial und körperlich, steht Luciano am Rand der Gesellschaft, wie das kranke Mädchen, das er im Waisenhaus trifft. Erstmals scheint Luciano aus seiner Lethargie zu erwachen, neugierig und fast zärtlich betrachtet er das

Kind, mit dem er sich verbunden fühlt (vgl. Marcus 2002: 161). Das Mädchen singt ein bekanntes Kinderlied: „Ho visto un pesciolino, piccolino. È tutto raffreddato, inquinato. ... È tutto ... che ... all’ospedale, per i pesci, posto non ce n’è [...]” (19:50, zit. n. Marcus 2002: 161). Einen Platz gibt es für Luciano und Rosetta in dem Waisenhaus nicht, sodass dieses Kinderlied eine selbständige Mitteilungsebene eröffnet und auf einer emotionalen Ebene die narrative Entwicklung der Geschichte abbildet (vgl. Hickethier 1993: 96). Verstärkt wird diese emotionale Ebene dadurch, dass das Lied aus der Diegese kommt und nicht asynchron eingespielt wird.

Rosetta und Luciano sind Kinder, die nichts Böses getan haben, die aber überall auf eine Gesellschaft stoßen, die ihnen die Türen verschließt. Sie werden abgelehnt, zurückgewiesen, beleidigt und gekränkt von denjenigen, die für sich das Recht in Anspruch nehmen, dies tun zu dürfen und zu können.

3.2.4 Die Odyssee der Ausgeschlossenen

Die Reise der drei Protagonisten dauert fünf Nächte und vier Tage und findet hauptsächlich im Zug, aber auch in einem alten Autobus, auf einem Schiff und in einem Auto statt. Die Stationen sind Mailand, Bologna, Civitavecchia, Rom, ein Halt in der Nähe von Reggio Calabria, Marina di Ragusa, Noto und die Endstation Gela. Civitavecchia liegt ca. 70 km nordwestlich von Rom und ist eine wichtige Hafenstadt in Latium. Ab Ragusa spielt die Handlung auf Sizilien.

Wohin die Reise allerdings für Antonio führt, bleibt offen. Aus meiner Sicht führt diese Reise, die zu einer Odyssee wird, Antonio an den Anfang zurück, das heißt, seine Reise beginnt eigentlich erst an ihrem Ende. Das wird sichtbar an dem Bildmotiv des Schlafes. Der Schlaf wird im Film als Rückzug, Verweigerung, Rebellion inszeniert.

Die Schutzlosigkeit der Kinder und auch Antonios zunehmende Verunsicherung wurzeln insbesondere in der ständigen Suche nach einem Schlafplatz. Auch in einem übertragenen Sinne wird der Platz, an dem ein Mensch schläft, als sein Zuhause angesehen. Mit der Degradierung und dem Ende seiner Laufbahn als Carabinieri verliert Antonio in einem übertragenen Sinn auch seine existenzielle Grundlage, also seinen Schlafplatz. Er weiß am Ende des Films nicht, was er tun soll, also lehnt er sich im Auto zurück und schläft. Damit verhält er sich wie Luciano in der ersten Hälfte des Films, als praktisch keine Interaktion zwischen ihm und seinen beiden Begleitern möglich war, weil er ständig geschlafen hat.

Die Reise in *Il ladro di bambini* kann auf zwei Ebenen gelesen werden. Auf einer ersten, direkten Ebene, die von Tatsachen getragen ist: Rosetta, Luciano und Antonio reisen gemeinsam von Mailand nach Sizilien und öffnen sich gegenseitig. Sie erfahren etwas über den anderen. Die zweite Ebene offenbart die Trostlosigkeit, die die Kinder, den Carabinieri Antonio und das Land umgibt. Die Zerrüttung der Familie als das Fundament eines Staates spiegelt sich in dem Versagen der Behörden und staatlichen Institutionen wider.

Vergleicht man die Odysseen, die die Protagonisten in *Il ladro di bambini* und in *Lamerica* erleben, so gibt es Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Die offensichtlichste Gemeinsamkeit ist die Unvorhersehbarkeit, mit der die Figuren in existenzielle Situationen geraten. Gino wollte den alten Spiro einfach nur aus dem Waisenhaus abholen, damit er ein paar Unterschriften tätigt. Antonio als Carabinieri ist ein Befehlsempfänger und er hatte nur den Auftrag, zwei Kinder in ein Waisenhaus zu überstellen. Daraus entwickeln sich Odysseen, die im Fall von *Il ladro di bambini* zu einer emotional-existenziellen Erfahrung und in *Lamerica* zu einer körperlich-existenziellen Erfahrung wird. Beide Erfahrungen können lebensbedrohend sein.

Amelios *Il ladro di bambini* kann als eine intertextuelle Replik auf Viscontis *Rocco e i suoi fratelli* (1960) gelesen werden. Dieser Film steht symptomatisch für die Reiserichtung in italienischen Filmen: Eine sizilianische Familie geht in den Norden, nach Turin, auf der Suche nach besseren Lebensbedingungen (vgl. Vitti 2009: 229). Die Werte der Familie und der Fürsorge für den anderen, mit welchen die sizilianischen Familien einst in den Norden gekommen waren, sind in der Generation der Eltern von Luciano und Rosetta gänzlich verloren gegangen. Die Reise aus dem Süden in den Norden ist häufig eine Reise der Desillusionierung und der Auflösung bestehender Wertestrukturen.

Man kann diese Reiserichtung allerdings auch wie Marcus als eine Fortsetzung von Viscontis Film lesen, sozusagen als eine Rückkehr nach dem „shattered dream of immigration“ (Marcus 2002: 158).

Amelio thematisiert in *Il ladro di bambini* die Gegenrichtung, aus dem Norden in den Süden, und bereits in dieser Reiserichtung kann man ein utopisches Moment vermuten. Die Reise ist vor allem eine innere Reise, denn jedes Mal, wenn das Trio mit den Behörden zusammengetroffen ist, lässt sich eine innere Veränderung feststellen. Vitti bezeichnet diese Veränderung in positiver Hinsicht als „utopia dei sentimenti“ (Vitti 2009: 231). Ich würde diesen Erkenntnisprozess, den die Odyssee der drei Protagonisten

metaphorisch versinnbildlicht, eher als einen Desillusionierungsprozess verstehen, der zumindest bei den Kindern dahin gehend positive Auswirkungen zu haben scheint, als sie ihre Lage begreifen und annehmen können. Rosetta kann ihrem Bruder den Schutz geben, den er verlangt. Sie haben nur einander, denn das Leben in dem Waisenhaus wird nicht sehr viel besser werden als das Leben in Mailand. Antonio hat es auf der Fähre zu Luciano gesagt: „Ci devi badare tu a tua sorella, se no chi vi aiuta?“ (Amelio 1992: 1:03:42). Amelio zeigt am Ende der Odyssee keine Ankunft, ebenso wie in *Lamerica*. Die Kinder sind noch nicht angekommen, selbst wenn sie in dem Waisenhaus eine Unterkunft finden werden, so sind sie doch in einem gewissen Sinn für immer Reisende (vgl. Cardullo 1993: 547). Das Ende des Films hat somit eine philosophische Dimension, die das gesamte Leben umgreift: Die Odyssee ist die perfekte Metapher für unsere Lebensreise und für die Vergänglichkeit unseres Daseins.

3.3 Formal-ästhetische Umsetzung

In der deutschen Übersetzung trägt der Film den Titel *Gestohlene Kinder*, sicherlich eine durchaus vertretbare Übersetzung. Der italienische Titel setzt allerdings einen anderen Akzent, denn *Il ladro di bambini* bedeutet korrekter „der Dieb der Kinder“ bzw. der „Kinderdieb“. Dieser Titel setzt einen völlig anderen Fokus als die deutsche Übersetzung. Man kann sich nämlich fragen, wer der Dieb ist. Antonio? Der italienische Staat mit seinem erodierenden System und der Unfähigkeit, sich um die Minderjährigen zu kümmern? Die Mutter? Auf einer ersten Ebene ist der Dieb natürlich Antonio, denn er wird als der Entführer der Kinder aus dem Dienst entlassen. Zugleich offenbart der Filmtitel eine ironische Doppeldeutigkeit, denn Antonio als der „Dieb“ ist der Einzige, der ein Verantwortungsgefühl den Kindern gegenüber verspürt.

Darüber hinaus verweist der Filmtitel auf einen der bekanntesten neorealistischen Filme: *Ladri di biciclette* von Vittorio De Sica aus dem Jahr 1948 (vgl. Abb. 8) und die in diesem Film im Mittelpunkt stehende Vater-Sohn-Beziehung (vgl. Marcus 2002: 154). Der thematische Rahmen der Odyssee scheint daher mit dem Titel abgesteckt, denn in diesem Klassiker des Neorealismus streifen Vater und Sohn durch ein anonymes Rom und suchen das gestohlene Fahrrad. Fünfzig Jahre später reisen Antonio, Rosetta und Luciano durch ein ebenso anonymes, zwar moderneres, aber auch sehr tristes Italien, das ein zynisches Gesicht offenbart.



Abbildung 8. Enzo Staiola als siebenjähriger Sohn in de Sicas *Ladri di biciclette* (1948).



Abbildung 9: Gianni Amelio: *Il ladro di bambini*, 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (01:43).

Was an diesem Film in besonderer Weise besticht, ist seine Intensität. Amelio hatte *Il ladro di bambini* eine Sonderstellung in seinem Schaffen eingeräumt, denn er sagte

einige Jahre später über diesen Film in einem Interview mit Martini: „Con il ladro di bambini, mi pareva di aver dato il massimo, proprio nel senso della comprensione, del sentimento, del cuore. Ero l’unico a dirlo, e, quando il film ha avuto successo, non mi sono sorpreso per niente.” (Amelio, zit. n. Martini 1999: 120)

3.3.1 Die Kunst des Prologs

Auch aus Sicht der formal-ästhetischen Umsetzung hat Amelio die Ebene des Ungesagten perfekt in Szene gesetzt und somit eine Ebene geschaffen, auf der die Bedeutung nicht verbalisiert, sondern gezeigt wird (lo sguardo). Amelio hat eine Abneigung dagegen, die Realität einfach nur abzubilden, vielmehr will er seine eigenen Grenzen überschreiten, seinen eigenen begrenzten Blick weiten. Das gelingt ihm, indem er verschiedene Metaphern schafft, wie die Reise, die Spiegel und andere Objekte, die eine Gesellschaft reflektieren, die sich selbst nicht mehr sieht. Das gelingt ihm besonders eindrücklich im Prolog des Films. Von der ersten Bildeinstellung an wird die Entfremdung und Gefühlskälte, unter der die Kinder im mütterlichen Haushalt zu leiden haben, offenbar. Luciano sitzt in der Küche verkehrt auf einem Stuhl, stützt sich auf der Stuhllehne ab und fixiert etwas, das sich außerhalb der Bildeinstellung befindet und das der Zuschauer nicht zu sehen bekommen wird (vgl. Abb. 9). Damit ist sofort eine Spannung im Geschehen. Seine beiden Arme kreuzt er vor der Brust als ein Zeichen der Verteidigung und des Schutzes. Sein rechter Daumen, der den Mund touchiert, drückt seine Sehnsucht nach Liebe und Geborgenheit aus, doch sein Gesicht ist sehr ernst und konzentriert. Im Hintergrund hört man den Dialog einer Fernsehserie. Die Kamera bleibt auf sein Gesicht gerichtet, bewegt sich langsam um sein Gesicht herum und zeigt dann den Grund seines Unbehagens. Ihm gegenüber steht die Mutter und wäscht schmutzige Teller ab. Nur der Ton des Fernsehers füllt den Raum und bricht die Stille im Zimmer. Die Mutter verspürt ebenfalls Unbehagen bei dem Blick des Sohnes und fragt ihn, warum er sie so fixiert. In ihrem sizilianischen Dialekt wehrt sie ihn förmlich ab mit den Worten, er solle nicht wie ein Mädchen an ihr hängen.

Amelio nutzt hier ganz bewusst nicht das Gegenschussverfahren, sondern er verbleibt bei dem Blick des Jungen und befördert auf diesem Weg die Identifikation des Zuschauers mit dem Kind und den Wunsch zu wissen, was dieser Blick versteckt. Die Spannung in dieser Eingangsszene entsteht vor allem aus der Langsamkeit der Kameraführung.

Rosetta sieht man zum ersten Mal ganz am Ende des Prologs, als sie von der Polizei abgeführt wird. Aber sie ist von Anfang an omnipräsent. Indem Amelio sie nicht frontal zeigt, sie praktisch in der Missbrauchssituation durch die Mutter und den fremden Mann vor den Blicken der Zuschauer verbirgt, gibt er ihr Schutz und vor allem ihre Menschenwürde zurück, die innerhalb der weiteren Handlung permanent mit Füßen getreten wird, z. B. durch die Abweisung seitens des Waisenhauses, die Offenbarung ihres Schicksals auf dem Fest bei Antonios Schwester oder durch die Behörden gegenüber den französischen Touristinnen.

Doch zurück zum Prolog: Luciano versteht die Gabe der Mutter: Er bekommt eintausend Lire, damit er die Wohnung verlässt. Er setzt sich auf die Treppenstufen, die kurze Zeit später ein Mann hinaufsteigt, der ihn kennt und versucht, seine Wange zu tätscheln. Eine Berührung, die Luciano abzuwehren versucht. Diese Geste antizipiert das, was sich innerhalb der Wohnung mit dem Mädchen fortsetzen wird. Der Dolly folgt dem Mann, wie er den Korridor entlanggeht, an die Tür von Rosetta klopft und eintritt. Es folgt ein Schnitt, der die Mutter einblendet, wie sie langsam das Geld aus dem Briefumschlag zieht. Ein weiterer Schnitt, dann sieht man Luciano, der die eintausend Lire in der Hand hält und dem – so kann man vermuten –bewusst wird, woher das Geld kommt, mit dem er sich ein Eis kaufen soll. Daraufhin sieht man Rosetta von hinten in einem halbdunklen Zimmer, wie sie sich auf das Bett abstützt. Ihr gegenüber steht ein weiteres Fernsehgerät. Die Kamera blickt ihr über die Schulter, sie hält einen Rosenkranz in der Hand und betet zu ihrem Schutzengel. Die schwere Hand des Mannes legt sich auf ihre Kinderhand, sie hört auf zu beten. Nach einem weiteren Schnitt sieht man Luciano in den Hof rennen und sich verstecken. Man weiß nicht, wovor er wegrennt, ob es das ist, was zu Hause passiert oder vor der Polizei, deren Sirenen man im Hintergrund hört. Sofort vermutet der Zuschauer, dass Luciano die Polizei gerufen hat, um Rosetta zu verteidigen oder zu befreien. Sein auf die Mutter gerichteter Blick in den ersten Einstellungen war so intensiv, dass er immer noch präsent ist und man vermeint, ein Gefühl der Rache in diesem Blick gelesen zu haben, sozusagen in der Rückschau. Vitti hat Amelio in einem Interview befragt, ob er diesen Rückschluss intendiert habe. Amelio hat diese Interpretation aber abgelehnt. Er habe zu keinem Zeitpunkt die Idee gehabt, dass Luciano seine Mutter aus Rache denunziert haben könnte (vgl. Vitti 2009: 226). Aber, so muss man auch feststellen, nichts im Film widerlegt diese Lesart.

Die Verhaftung der Mutter, des Freiers und Rosettas inszeniert Amelio so, wie man das aus Fernsehserien kennt: mit einem Großaufgebot an Polizeifahrzeugen, mit lauten Sirenen und Blaulicht, der öffentlichen Abführung der Beschuldigten und zahlreichem Publikum. Aus Krimis, Mafiafilmen und Fernsehserien kennt man diese Szenen. Bereits hier deutet sich die mediale Ausschlachtung des Falles an, die Rosetta später bei der Schwester Antonios zum Verhängnis werden wird. Bereits hier zeigt sich auch die Gleichgültigkeit der Gesellschaft, die gar nicht zu reflektieren scheint, dass sie hier ein elfjähriges Mädchen, noch dazu das Opfer, wie einen Schwerverbrecher abführt. Es ist eine Gesellschaft, die sich auch im weiteren Verlauf der Geschichte nicht im Geringsten um die Kinder als Schutzbefohlene und Opfer sexualisierter Gewalt kümmert.

Erst nach diesem Prolog erscheint der Titel des Films *Il ladro di bambini* und der Name des Regisseurs. Amelio hat später erläutert, dass er dieses Vorgehen bewusst gewählt hat, weil er den Prolog von der eigentlichen Geschichte sehr klar abtrennen wollte. Die eigentliche Geschichte beginnt erst danach, auf dem Bahnhof von Mailand (vgl. Vitti 2009: 226). Dieser Prolog führt eindrücklich Amelios Filmsprache vor Augen und zeigt seine Handschrift, die vieles suggeriert, die nicht abbildet, sondern den Zuschauer ständig einbezieht und ihn auch fordert, das Ungesagte der Bilder zu erkennen.

3.3.2 Mediale Vielschichtigkeit als Stilmittel

In seiner spezifischen Herangehensweise vermischt Amelio die Filmgenres und schafft mit *Il ladro di bambini* ein Roadmovie, das sich eben nicht so einfach in diese Gattungsecke zu *Easy Rider* von Dennis Hopper (1969), *Rain Man* von Barry Levinson oder *Thelma and Louise* (1991) von Ridley Scott stellen lässt. Bei Amelio steht nicht der räumliche Aspekt der Reise im Vordergrund, sondern der moralische und psychologische Aspekt, der dank des Raumes transportiert wird (vgl. Vitti 2009: 230).

Der Film hat vor allem ein untypisches Ende für ein Roadmovie. Weder sterben die Protagonisten noch werden sie umgebracht, sie kehren nicht zurück und sie finden kein neues Zuhause. Sie bleiben auf der Strecke, aber sie finden zusammen. Das utopische Moment wird in erster Linie über die Bildkomposition vermittelt.



Abbildung 10: Gianni Amelio: *Il ladro di bambini*, 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (1:46:03).

Diese Vertrautheit ist der Höhepunkt und zugleich das Ende des Films. Die Kinder scheinen zusammengefunden zu haben (vgl. Abb. 10). Wieder filmt sie Amelio von hinten, wie im Prolog, als er durch die Distanz der Kamera Rosetta ihre Würde wiedergegeben hat. So liegt in dieser Kameraeinstellung ein Moment der Hoffnung, nämlich, dass es die Kinder schaffen werden, ihren eigenen Weg im Leben zu finden.

Amelio äußert seine Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen auf eine sehr vordergründige Art und Weise auf der Bildebene, denn die Reise geht durch ein Italien, das voller Baustellen ist. Überall sieht man halb fertige Häuser, aber keine Baukräne und Bauarbeiten. Die Schwester Antonios wohnt in einem Haus, das immer noch nicht fertig ist.

Es gibt aber auch eine sehr subtile Ebene, auf der Amelio seine Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen artikuliert. Die Hypokrisie des Waisenhauses, noch dazu eines kirchlichen Waisenhauses, zeigt er dadurch, dass Luciano durch die einzelnen Räume geht. Er späht in eine Unterrichtsstunde und hört die Wortfetzen eines Diktats, das eine Nonne den Kindern diktiert: „la vita va‘ vissuta come un dono da scoprire e da realizzare. Lasciarsi andare, vivere alla giornata senza un progetto“ (Amelio 1992: 18:30). Worte, die wie Hohn klingen, angesichts der Tatsache, dass die Aufnahme der Kinder gerade von der Waisenhausleitung abgelehnt wurde.

Auch die räumliche Struktur der Odyssee offenbart eine eigene Dynamik von offenen und geschlossenen Räumen, die in ihrer Aufeinanderfolge die Entwicklung der drei Hauptcharaktere darstellt (vgl. Idini 1994: 60). Die Reise in den Süden ist auch eine Gewöhnung an den offenen Raum und die natürliche Umgebung. Von der Enge der Mailänder Wohnung, dem kleinen, dunklen Zugabteil hin zur Weite des Ozeans und dem hellen Licht des Südens – diese Bewegung bedeutet für alle drei Protagonisten eine Reise zu ihren Wurzeln. Die Kinder fahren nach Sizilien, dorthin, wo sie geboren wurden. Die Wahl von Civitavecchia erscheint somit auf dem Weg von der Lombardei nach Sizilien keine zufällige Wahl zu sein, denn die maritime Stadt markiert eine passende Zwischenstation mit noch urbanen Landschaften und überwiegend geschlossenen Räumen. Nach Civitavecchia öffnen sich langsam die Räume (vgl. Idini 1994: 61).

Auch den Wendepunkt im Verhältnis der drei Protagonisten zueinander markiert Amelio auf einer formal-ästhetischen Ebene. Auf der Tonspur läuft Gianna Nanninis Erfolgslied „I Maschi“, das perfekt zu der Szene passt, in der Antonio Luciano das Schwimmen beibringt. Eine feste Filmkamera fixiert Rosetta, die, während sie das Foto von Antonio als Zorro verkleidet anschaut, ihren Bruder und den Carabinieri beim Schwimmen beobachtet. Amelio nutzt hier zweiundzwanzig Einzelbilder, um dieser Szene eine besondere Filmsprache zu verleihen, die in einer perfekten Harmonie von Inhalt, Form und Musik den Moment der Veränderung in ihrer Beziehung vermitteln soll (vgl. Vitti 2009: 247).

In der für Amelio typischen Art des Zeigens artikuliert er auch die Reifung der Kinder. Zwei aufschlussreiche Gesten stehen symbolisch für diese Veränderung. Zum einen nimmt Luciano seinen Schuh und gießt den Sand heraus, der vom Strand noch verblieben war. Dieser symbolische und vor allem unbewusste Akt verweist auf das Ende der Ferien, auf das Verstreichen einer Zeit, analog zur Sanduhr. Die Zeit ist vorbei. Zum anderen werden die Reife und Würde Rosettas in der Interaktion mit den beiden Französinnen deutlich, nachdem diese ihre Vergangenheit erfahren haben. Sie lehnt die Sonnenbrille als Geschenk der einen Französin ab. Sie möchte kein Mitleid. Diese Sonnenbrille steht aber auch für den dicken schwarzen Streifen, mit dem Rosettas Augen auf dem Bild in der Zeitung verdeckt waren. Signora Papaleo von dem Fest bei Antonios Schwester hatte trotz dieses Streifens keine Mühe, das Mädchen zu erkennen. Die Ablehnung der Sonnenbrille bedeutet somit auch, dass Rosetta ihr Schicksal verstanden und angenommen hat, als ob sie sich die Sonnenbrille herunterreißen würde,

denn sie hat nichts zu verbergen und sie will sich nicht in Kategorien pressen lassen, die die Gesellschaft vorgibt (vgl. Vitti 2009: 247-248). Als ihr Bruder sie kurz darauf fragt, was die beiden Französinen gesagt hätten, gelingt es ihr sogar, ihr Schicksal zu verbalisieren: „Prostituta“ (vgl. Abb. 11, Amelio 1992: 1:34:04).



Abbildung 11: Gianni Amelio: *Il ladro di bambini*, 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (1:34:04).

Sehr treffend wurde in einer Rezension formuliert: „Antonio ha un’uniforme da carabinieri, la bambina ha un’uniforme da prostituta, il bambino ha un’uniforme da malato“ (*L’Avant-Scène du Cinéma*, zit. n. Scalzo 2001: 146). Jeder der drei Protagonisten ist gekennzeichnet durch ein per se nicht sichtbares Kennzeichen, doch reduziert die Gesellschaft den Menschen in der Regel auf eines dieser Merkmale und bewertet ihn danach.

3.4 Produktion

Bis heute wird *Il ladro di bambini* als einer der Filme angesehen, die am eindrucksvollsten die 1990er-Jahre repräsentieren (vgl. Vitti 2009: 209). Er wurde mit vielen Preisen ausgezeichnet, z. B. mit dem Felix für den besten europäischen Film und mit dem Großen Preis der Jury der Filmfestspiele von Cannes, um die beiden wichtigsten Preise anzuführen. *Il ladro di bambini* war auch ein kommerzieller Erfolg,

nicht nur in Italien, sondern weltweit. Die Kosten für den Film beliefen sich auf 1,5 Millionen Dollar und er hatte 1997 in Italien 10 Millionen Dollar eingespielt, im restlichen Europa 109 Millionen Dollar. Für Amelio bedeutete dieser Film den internationalen Durchbruch als Regisseur (vgl. Vitti 2009: 209).

Il ladro di bambini überzeugt durch die und lebt von den beiden Darsteller/n der Kinder Luciano und Rosetta. Giuseppe Ieracitano in der Rolle des Luciano stammt aus Reggio Calabria, aus einer kinderreichen Familie mit noch acht Geschwistern. Amelio hat das kalabresische Temperament des Jungen erkannt und in dem Film genutzt. So war Giuseppe sehr eifersüchtig auf Rosetta, gerade wenn sich Amelio mit dieser Darstellerin befasste. Der Junge sagte dann nichts, lehnte es ab, sich zu bewegen oder den Anweisungen des Regisseurs zu folgen (vgl. Vitti 2009: 245). Acht Jahre nach dem Film wird Amelio noch einmal mit Giuseppe Ieracitano zusammentreffen, und zwar bei den Dreharbeiten zu dem Dokumentarfilm *Uno schermo sull'acqua* aus dem Jahr 2000. Er befragte in diesem fünfzigminütigen Film Menschen aus seiner Herkunftsregion um Reggio Calabria nach ihrem Leben und nach ihren Gründen für ihr Leben an diesem Ort (vgl. Vitti 2009: 345).

Die Rolle der Rosetta hat nach langem Zögern Valentina Scalici aus Palermo übernommen. Sie war Amelio aufgefallen, als er in der Stadt unterwegs war. Es hat Monate gedauert, bis sie bereit war, einige Probeaufnahmen mit ihm zu machen. Der Regisseur war schon an dem Punkt angelangt, sich für eine andere Darstellerin zu entscheiden, als sie endlich zustimmte. Amelio hat erzählt, dass es sehr mühselig war, mit ihr eine Arbeitsatmosphäre aufzubauen, weil Valentina lange kein Vertrauen zu ihm fassen konnte. Sie war oft sehr unduldsam im Umgang mit den anstehenden Dingen. Nachdem aber ihre Eltern sie überzeugen konnten, entstand eine harmonische Beziehung und sie lieferte bei der Probeaufnahme eine Glanzleistung. Amelio hat in einem Interview erklärt, dass Valentina während der Filmaufnahmen sehr gereift sei und ihm am Ende fast vorgeworfen habe, dass er anfänglich kein vollständiges Vertrauen in sie gehabt hätte. Er hatte ihr nämlich vorenthalten, was im Prolog tatsächlich passiert (vgl. Vitti 2009: 245).

Trotz oder gerade aufgrund dieser Erfahrungen hat sich Amelio nach dem Film kritisch über die Zusammenarbeit mit Kindern geäußert: „[...] il cinema non fa bene ai bambini“ (Vitti 2009: 245) und wahrscheinlich werde er auch nicht mehr mit Kindern arbeiten, so lautete sein Vorsatz.

Der Blick Amelios für die passenden Darsteller zeigt sich vor allem in der Auswahl der Rolle der Mutter. Bewusst sei an dieser Stelle die Bezeichnung ‚Schauspieler‘ vermieden, denn überwiegend sind es Laiendarsteller, die Amelio auch in diesem Film besetzt hat. Er hatte für diese Rolle eine kalabresische Frau ausgewählt, die in Rom lebte, er aber nicht persönlich kannte. An dem Tag, als die Aufnahmen des Prologs stattfinden sollten, traf er auf eine Frau, die am Set neben dem Vorbereitungsraum der Darsteller stand, und erklärte ihr, was sie wie tun und sagen sollte. Die Frau unterbrach ihn und sagte, sie sei nur die Schwägerin der Darstellerin und habe diese nur im Auto zum Set gebracht. Amelio hat daraufhin kurz entschlossen der Schwägerin die Rolle anvertraut, während die eigentliche Darstellerin im Nebenraum dabei war, sich zu schminken und anzuziehen (vgl. Vitti 2009: 245).

Diese Anekdote sagt viel über Amelios Arbeit mit den Schauspielern aus. Er „nutzt“, wie er es in einem Interview ausdrückte, professionelle Schauspieler genauso wie Laiendarsteller: „I have a method that I use with all actors, which is not to force anything in terms of acting“ (Amelio, zit. n. Cardullo 2009: 140). Er wählt einen bestimmten Schauspieler nicht nur, weil dieser die Rolle spielen kann, sondern auch, weil die Person des Schauspielers auf einer physischen Ebene die Rolle verkörpert. In diesem Sinn will er dem Schauspieler etwas stehlen: „I try to steal something of them, something that is unpredictable, something that is unexpected“ (Amelio, zit. N. Cardullo 2009: 141). Gerade wenn man das Spiel der Kinder in *Il ladro di bambini* betrachtet, dann ist ihm das sehr gut gelungen.

4. *Lamerica* (1994)

Credits (vgl. *Lamerica* R.: Gianni Amelio. Italien 1994)

Regie:	Gianni Amelio
Drehbuch:	Gianni Amelio, Andrea Porporati, Alessandro Sermoneta
Produzent:	Cecchi Gori Group Tiger
Kamera:	Luca Bigazzi
Montage:	Simona Paggi
Ton:	Alessandro Zanon
Musik:	Franco Piersanti
Darsteller:	Enrico Lo Verso (Gino), Carmelo Di Mazzarelli (Spiro Tozaj / Michele Talarico), Michele Placido (Fiore), Piro Milkani (Selimi)
Drehorte:	Albanien im Sommer und Herbst 1993. Erstaufführung im September 1994.

4.1 Idee und Entstehung des Films

Lamerica gehört mit Sicherheit zu den persönlichsten Filmen Amelios, vor allem, weil er nach dem Erfolg von *Il ladro di bambini* von dem einflussreichen italienischen Produzenten Cecchi Gori absolut freie Hand für diesen nachfolgenden Film erhalten hatte. Für Amelio war das eine völlig neue Situation, denn er war es gewohnt, dass man ihm ein Thema oder eine Geschichte vorgab (vgl. Vitti 2009: 257).

Am Anfang stand daher die Idee eines Films über die italienische Emigration. Das war ein persönliches Thema, denn Amelios Vater war ausgewandert, ebenso wie der Vater seines Vaters. Zeitlich fiel diese Themensuche Amelios mit dem Zusammenbruch des kommunistischen Systems in Albanien und dem Exodus zehntausender Albaner zusammen. Amelio hat diese Ankunft der Albaner in Italien sehr genau verfolgt und verschiedene Vorfälle haben ihn beschäftigt (vgl. O’Healy 2004: 245). So berichtete er von zwölf Albanern, die ihr Leben beim Überqueren einer Autobahn verloren haben. Sie hatten nicht damit gerechnet, dass Autos auf der Straße sind (vgl. Vitti 2009: 258). Amelio wollte daher die Gelegenheit nutzen und ein schon länger geplantes Filmprojekt, nämlich die Emigration der Südtaliener in die Neue Welt, nach Amerika, realisieren. Wichtig war ihm dabei vor allem die Möglichkeit, über das aktuelle,

zeitgenössische Italien nachdenken zu können. Die wesentliche Idee, die den Film prägt, ist folglich auch die kritische Auseinandersetzung mit der Gegenwart und dem Zusammentreffen der Generationen. Übrigens haben wir es in allen drei hier untersuchten Filmen in mehr oder weniger ausgeprägter Weise mit einem Generationenkonflikt zu tun. Die Parallelen sind offensichtlich: Auf die Reise gehen jeweils Menschen, die unterschiedlichen Generationen angehören. In *Lamerica* ist dieser Konflikt zwischen dem alten Spiro und dem jungen Gino am prägnantesten und sicherlich auch am eindringlichsten dargestellt, weil die historisch fundierte Metapher der europäischen Flüchtlingsbewegungen ständig als Kontrastfolie mitgelesen werden muss.

In *Lamerica* setzt Amelio thematisch und personell die in *Il ladro di bambini* begonnene sozialkritische Auseinandersetzung mit der Gegenwart fort. Deutlich wird dies insbesondere an der Figur des Gino. Im ersten Drehbuch war Gino nach der Figur des Antonio konzipiert und in dieser charakterlichen Gestaltung fortgeschrieben worden. Erst zu einem späteren Zeitpunkt ist die Figur des Gino zu der suspekten und armseligen Figur geworden, die im Film zu sehen ist (vgl. Vitti 2009: 258).

Das historische Setting

Gleich zu Beginn des Films, sozusagen mit den ersten Bildern, wird ein wichtiges ästhetisches Stilmittel Amelios deutlich, und zwar die Einbindung dokumentarischer bzw. quasi-dokumentarischer Sequenzen. Der Film setzt ein mit historischen Filmszenen aus dem Jahr 1939 in Form eines geteilten Bildschirms. Links läuft die Wochenschau, rechts der Filmvorspann. Amelio greift hier auf die *cinegiornali* zurück, die von der Produktionsfirma LUCE gedreht wurden (vgl. Winkler 2015: 393).

Am 7. April 1939 waren die Italiener unter Benito Mussolini in Tirana als Besatzungsmacht eingezogen. Aber schon vor der italienischen Besatzung war der italienische Einfluss in Albanien sehr groß. Der Präsident Albaniens seit 1922, Ahmet Zogu, der sich 1928 zum König Albaniens ausrufen ließ, war auf die italienische Unterstützung angewiesen. Die albanische Wirtschaft wurde von italienischen Firmen unterstützt. Die Italiener nahmen den Albanern viele Produkte ab, sodass sowohl ökonomisch als auch politisch Albanien längst ein italienisches Protektorat war. Der Übermacht der Italiener hatten die albanischen Streitkräfte nichts entgegenzusetzen. Am 12. April 1939 hatte Italien das gesamte Land unter Kontrolle, und der italienische König Vittorio Emanuele III. wurde nun auch König von Albanien (vgl. Schmitt 2012: 159).

Die historischen Filmsequenzen rekonstruieren die Chronik des Einmarsches der italienischen faschistischen Armee. Es werden die Panzer gezeigt, die im Hafen von Durazzo an Land gehen. Damit wird zugleich der Ort thematisiert, der für viele Albaner gut fünfzig Jahre später das Tor zur Welt werden soll.

Die Italiener konnten sich jedoch bedingt durch militärische Misserfolge in Griechenland nicht dauerhaft in Albanien etablieren, sodass sich, was nicht unwichtig für das Verständnis der Filmhandlung ist, nach 1945 die kommunistische Diktatur unter Enver Hoxha durchsetzen konnte. Am Anfang dieser Herrschaft standen die Ermordung und Verfolgung der politischen Gegner, dazu zählten die italienischen Faschisten und große Teile der katholischen Elite (vgl. Schmitt 2012: 159-162). Die ständige Angst des alten Spiro in Amelios Film resultiert aus diesen historischen Tatsachen.

Ende 1990 wurde der Nachfolger Hoxhas, Ramiz Alia, durch eine Volkserhebung gestürzt. Zu diesem Zeitpunkt war die albanische Volksrepublik eine von Totalitarismus und Isolation schwer traumatisierte Gesellschaft, die auch sozial stark durch nationalistische Propaganda geprägt war. Die unsichere politische Lage, vor allem aber die desolate Wirtschaft lösten Anfang 1991 eine Massenflucht aus. 25.000 Albaner besetzten im März 1991 Schiffe in den Hafenstädten Durrës (= Durazzo) und Vlora, um ins italienische Bari zu gelangen (vgl. Schmitt 2012: 174-175).

4.2 Inhaltliche Umsetzung und Themenfelder

4.2.1 Synopse

Amelio erzählt die Geschichte des Unternehmers Fiore, der im postkommunistischen Albanien eine in staatlichem Besitz befindliche Schuhfabrik kaufen will, um auf diesem Wege staatliche Subventionen des italienischen Ministeriums zu erhalten. An seiner Seite befindet sich der junge Gino, der ihm hauptsächlich als Fahrer dient, aber ganz offensichtlich auch sein Partner bei der Abwicklung der Geschäfte ist. Für den Kauf und die Vertragsunterzeichnung benötigen sie einen albanischen Strohhmann, und ihre Wahl fällt auf einen verwahrlosten, offenbar wenig zurechnungsfähigen Insassen eines ehemaligen Arbeitslagers.

Die Formalitäten bei den albanischen Behörden und der Besuch in der Fabrik verlaufen problemlos, sodass Fiore nach Italien zurückkehrt, um beim italienischen Ministerium alles in die Wege leiten zu können. Gino erhält den Auftrag, sich um Spiro zu kümmern. Der alte Mann, Spiro Tozaj, verschwindet jedoch, nachdem er in einem

kirchlichen Waisenhaus untergebracht worden war. Als Gino ihn für weitere Unterschriften braucht, muss er feststellen, dass sich der Alte aufgemacht hat, um mit dem Zug nach Italien zu fahren. Gino versucht, ihn einzuholen, aber vergebens, der Alte ist in einer großen Menge Reisender verschwunden.

In seiner Not wendet sich Gino an die Polizei, die ihm nur Hilfe leisten will, wenn er auch dafür bezahlt. Spiro gerät unterdessen in eine Gruppe von Kindern, die ihn fast ersticken, um seine Schuhe zu stehlen. Gino findet ihn daraufhin in einem Krankenhaus wieder, wo er von einer Ärztin erfährt, dass Spiro offensichtlich kein Albaner, sondern ein Italiener ist, und zwar einer jener italienischen Soldaten, die nach dem Untergang des Faschismus und während der kommunistischen Machtergreifung auf falsche Dokumente zurückgegriffen haben, um den Erschießungen zu entgehen. Während die Räder seines Autos gestohlen werden und inmitten eines Dorfes, das nur aus Ruinen zu bestehen scheint, spricht Spiro die ersten Worte. Er spricht Italienisch mit starkem südlichem Akzent. Er sagt Gino, sein richtiger Name laute Michele Talarico und er sei ein Deserteur. Immer noch hört Gino nicht richtig zu und gibt wenig auf die Worte des Alten. Nachdem Gino sein Auto nicht mehr benutzen kann, verkehrt sich das Verhältnis zwischen Gino und dem Alten. Gino wird sich bewusst, dass er nur weiterkommt, wenn er Spiro folgt, also folgt er ihm, indem er ebenfalls in den Überlandbus steigt. Diese Fahrt ist jedoch sehr kurz, weil die Polizei den Bus stoppt, um die Menschen an der Weiterreise zum Hafen zu hindern. Das ungleiche Paar muss zu Fuß die Reise fortsetzen.

Inmitten baufälliger Häuser und vor dem Schriftzug ENVER HOXHA erfolgt die erste Auseinandersetzung. Spiro glaubt, in Italien unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges auf der Heimreise zu sein. Die Ruinen lassen ihn an Bombardierungen denken und er hat Angst, dass auch Sizilien, wo seine Frau und sein Sohn leben, bombardiert wurde. Gino hingegen schleudert ihm in seiner ohnmächtigen Wut die Tatsachen ins Gesicht und bringt ihn somit zum Weinen.

Aus diesem Ort ziehen sie mit einem Lastwagen weiter, der ebenfalls voller Menschen ist, die das Land verlassen wollen. Diese Reise ist vom Tod gezeichnet, denn ein junger Mann stirbt infolge des Hungers. Spät in der Nacht kommen sie in einer Stadt an, in der es Gino gelingt, seinen Partner Fiore telefonisch zu erreichen. Es erwartet ihn eine bittere Überraschung: Die Angelegenheit ist geplatzt und er soll möglichst schnell zurückkommen. Gino entledigt sich des Alten, indem er seine Unterbringung in der Herberge organisiert. Als er nach Tirana zurückkehrt, wird er verhaftet. Im Gefängnis

stiehlt man ihm seine westliche Kleidung und „ersetzt“ diese durch abgetragene Sachen. Die Behörden verlangen von ihm eine Unterschrift unter einem Geständnis, lassen ihn daraufhin gehen, behalten aber seine Dokumente. Allein und ohne jegliche Mittel kommt er nach Durazzo und auf das Schiff, das nach Italien ablegt. Auf dem Schiff steht er plötzlich Spiro gegenüber und will sich sogleich abwenden. Auch der Alte erkennt ihn und winkt ihm mit der ihm eigenen Freundlichkeit zu sich. In seinem naiven Wahnsinn glaubt er sich auf einem Schiff, das die Reise nach Amerika angetreten hat (vgl. Gatti 2007: 145-148).

Inhaltlich entwickelt der Regisseur seine Geschichte langsam. Das betrifft vor allem die beiden Hauptfiguren Gino und Spiro, die sich sehr behutsam als die im Fokus stehenden Figuren im ersten Drittel des Films herauskristallisieren. Spiro fungiert als ein Spiegel, in dem Gino die Pervertierung seiner moralischen Vorstellungen sehen könnte, wenn er das notwendige Bewusstsein dazu hätte. *Lamerica* erzählt die Odyssee beider Figuren, die zwar letztlich ein gemeinsames Ziel haben, nämlich Italien, die aber unterschiedliche Wege gehen, auch wenn sie gemeinsam reisen.

4.2.2 Motivketten im Film

Das zentrale Motiv in *Lamerica* ist die Reise, die Odyssee des alten Spiro wie auch des jungen Gino. Zwei sehr verschiedene Odysseen, denn die des Alten dauert schon knapp fünfzig Jahre und ist vor allem eine Odyssee durch die Zeit, während Ginos Odyssee sich langsam von einer normalen Reise zu einem existenziellen Trip, „una sorta di viaggio infernale“ (Brunetta 2007: 447), durch ein zerstörtes Land entwickelt und somit stärker räumlich ausgelegt ist.

Die Odyssee Ginos verknüpft sich immer enger mit der Odyssee Spiros. Zugleich verweben sich Raum und Zeit. Anfänglich als Suche und Verfolgung beginnend, entwickelt sich diese Reise zu einer zutiefst existenziellen Erfahrung Ginos, bei der es um Leben und Tod geht.

Das Verhältnis zwischen Gino und Spiro ist ein rein zweckorientiertes, denn Gino braucht Spiro als Strohmann für die Schuhfabrik. Spiro hingegen ist seit seiner Ankunft in Albanien als Soldat auf dem Rückweg nach Italien. Er braucht Gino nicht, verdankt den beiden Italienern allerdings die Möglichkeit, das Arbeitslager zu verlassen und Kleidung und Nahrung zu erhalten. Spiro versteckt sich in einer sehr individuellen Form des „Wahnsinns“, den die Menschen in seiner Umgebung als solchen auch wahrnehmen, der Zuschauer hingegen zweifelt, ob Spiro diesen Wahnsinn nicht

instrumentalisiert und sich letztlich besonders klug verhält. Dafür sprechen Äußerungen Spiros, die bei genauerem Hinsehen doppelbödig sind. Die Basis für die Beziehung zwischen dem Alten und dem Jungen ist das Vater-Sohn-Modell: „[...] Gino's neocolonial experience in Albania can easily be interpreted as a classical oedipal male trajectory“ (Pravadelli 2013: 38).

Das Verhältnis beider Protagonisten durchläuft verschiedene Phasen, aber auch nur ansatzweise von einer Freundschaft zu sprechen, wie das Vitti macht (vgl. Vitti 2009: 271), wäre fehl am Platz. Passender wäre es, von einer schwierigen Vater-Sohn-Beziehung zu sprechen, in der Spiro die abwesende Vaterfigur gibt, während Gino den rebellierenden Sohn darstellt. Spiro teilt das Wenige, das ihm zur Verfügung steht, selbst wenn er hungrig ist. Gino hingegen ist an Spiro nur interessiert, solange er einen Vorteil von ihm erwarten kann, er bleibt selbstsüchtig und egoistisch wie ein Kind in seinem Umgang mit dem Alten. Als er von Fiore hört, dass der Plan mit der Schuhfabrik geplatzt ist, versucht er, Spiro loszuwerden. Aber auch hier hat Gino immer noch nicht begriffen, dass er nicht über den alten Mann verfügen kann.

Innerhalb der Odyssee gibt es drei zentrale Szenen, die einschneidende Wendepunkte innerhalb der Handlung darstellen und gewissermaßen eine Form des Erkenntnisprozesses von Gino markieren. Diese sind erstens der Verlust seines Autos durch den Diebstahl der Räder, zweitens der sterbende junge Mann auf dem Lastwagen und drittens der Verlust des Passes und damit seiner italienischen Identität während des Verhörs.

Diese Odyssee nimmt Gino alles, was ihm bis zu diesem Punkt seines Lebens wichtig war: materielle Güter sowie sein Verständnis der Welt. Die Entwicklung Ginos als einen Erkenntnisprozess zu beschreiben, ist zugegebenermaßen etwas gewagt. Denn am Ende des Films steht keine verbal artikulierte Erkenntnis. Der Zuschauer sieht einen neuen, wissenden Blick, und er beobachtet das Verstummen des Haupthelden. Den wütenden, schreienden Ausbrüchen Ginos folgt in den letzten Szenen ein absolutes Schweigen. Es hat ihm im wahrsten Sinne des Wortes die Sprache verschlagen. Der Protagonist kann das Durchlebte nicht in Worte fassen, er kann keine Erkenntnis formulieren. Aber genau darin liegt das neue Bewusstsein, wie es Brunetta benennt: „[...] l'acquisizione di una nuova coscienza de sé diventa sempre per Amelio un guadagno individuale“ (Brunetta 2007: 448).

Wie fragil die Identität Ginos als Italiener ist, führt Amelio im Verlauf der Reise immer wieder vor Augen. Die Werte, die für Ginos Generation zählen, sind der Konsum und

das schnelle Geld, um den Wunsch nach Konsum befriedigen zu können. Ohne Skrupel sollen dafür andere ausgebeutet werden. Dabei fungiert das Albanien der frühen 1990er-Jahre als Symbol für das Italien der 1940er-Jahre, das Land des alten Spiro/Michele. Das, was Italien für Albanien darstellte, war einst Amerika für die Italiener. Erst am Ende verbalisiert Spiro diese Erkenntnis, doch wird sie im Laufe des Films durch eine zusätzliche mediale Ebene aufgebaut: Das Fernsehen übernimmt die Rolle, die die amerikanischen Hollywood-Filme einst für das Fernweh der Italiener gespielt haben, und erzeugt bei den Albanern eine halbmythische Vorstellung vom Leben in Italien. Die Albaner kennen Italien aus dem Fernsehen, und Italien ist für sie ein Land der schnellen Autos, schönen Frauen und erfolgreichen Fußballmannschaften (vgl. Vitti 2009: 259).

Die Sozialkritik Amelios besteht insbesondere darin, dass er der italienischen Gesellschaft einen Spiegel vorhält und ihr zeigt, dass der erreichte Wohlstand zugleich eine unerträgliche Arroganz (in der Figur des Unternehmers Fiore) und einen blinden Zynismus (in der Figur Ginos) der Menschen ihrer Umwelt gegenüber hervorgebracht hat. Mit dem Rückgriff auf das historische Bewusstsein, das Spiro im Besonderen darstellt, verweist Amelio auf die Geschichtsvergessenheit der jungen Generation. In den 1980er-Jahren ist nach Amelio eine Generation aufgewachsen und an die Macht gelangt, die sich an die Vergangenheit und die allgegenwärtige Armut des Landes nicht mehr erinnert.

Von der ersten Szene des Films an spielt das Auto eine besondere Rolle. In der Eingangsszene zeigt Amelio die Ankunft Ginos und Fiores in ihrem Geländewagen, der die Neugierde der Albaner hervorruft und durch ihre Fragen nach dem Preis sofort die Konsumneigung aufzeigt. Es ist kein Zufall, dass der Wagen in Bari zugelassen ist. Als eine besondere Ironie könnte man die Wahl des Modells verstehen, denn es handelt sich um einen Suzuki, also ein japanisches und kein italienisches Modell.

Der Jeep markiert den Wohlstand des Eigentümers und steht für seine westlichen Wurzeln. Das Auto zieht immer Menschen an, vor deren Zudringlichkeit sich der Fahrer schützen muss. Als ihm die Räder des Autos gestohlen werden, verliert er sein wichtigstes Statussymbol und wird dadurch den Menschen, die ihm begegnen, ebenbürtiger.



Abbildung 12: Gianni Amelio: *Lamerica*, 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL), (41:06).

Gino fällt vor dem Auto und damit vor dem materiellen Wohlstand auf die Knie (vgl. Abb. 12). Kein anderes Ereignis im Verlauf der Odyssee – nicht der Tod des jungen Albaners, nicht der Verlust der Dokumente und damit der nationalen Identität – haben diese emotionale Reaktion und Verzweiflung bei ihm ausgelöst (vgl. Abb. 13). Hier stilisiert Amelio in sehr eindrücklichen Bildern den Konsum zur Religion der Gegenwart.



Abbildung 13: Gianni Amelio: *Lamerica*, 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL), (42:33).

Das Auto hat ihn bis zu diesem Zeitpunkt abgeschottet, nun muss er in direkten Kontakt mit den Menschen treten. Er muss reisen wie die Albaner und sich wie sie durchschlagen. Dieser Verlust des Autos verändert auch die Beziehung zwischen dem

jungen Gino und dem alten Spiro. Zum ersten Mal spricht Spiro mit Gino. Ohnehin spricht Spiro nur in den letzten fünfundvierzig Minuten des Films. Der Vorfall mit dem Auto markiert jedoch eine Wendung im Verhältnis zwischen Spiro und Gino. Sie beginnen, miteinander zu reden und in einer gewissen, begrenzten Weise auch, sich zu helfen.

Spiro als die Vaterfigur in dem Film ist durch die anfängliche Abwesenheit der verbalen Kommunikation mit der Umwelt praktisch tot. Zu Beginn des Films wird auf diese Weise gezeigt, dass ein Verständnis der vergangenen und der gegenwärtigen Epoche unmöglich ist. Spiro spricht anfänglich nicht, weil er aus einer längst vergangenen Zeit kommt und die Gegenwart nicht versteht oder nicht verstehen will. Gino spricht am Ende des Films nicht mehr, weil er einen existenziellen Prozess durchlebt hat, der ihn verstummen lässt, weil er seine Gegenwart auch nicht mehr versteht. Er wird sich seiner eigenen Amnesie bewusst, die sich in zwei Szenen offenbart: zum einen in der gerade erwähnten Szene, als ihm die Albaner die Räder des Autos stehlen und er sie dafür anzeigen und verhaften lassen will, zum anderen in der Szene, als er Spiro fragt, ob die albanische Regierung eine sozialistische oder kommunistische sei. Gino hat weder ein politisch-soziales Bewusstsein noch verfügt er über ein historisches Gedächtnis.

In dem Motiv des Wahnsinns des alten Mannes werden diese beiden Komponenten der Geschichte und der Gegenwart zusammengebracht. Innerhalb der Diegese wird Spiro verschiedentlich als „pazzo“ bezeichnet, dessen Rede aber für den Zuschauer eine doppelte Bedeutung offenbart und keineswegs die Worte eines Wahnsinnigen zu sein scheinen. Erinnert sei vor allem an die abschließenden Worte Spiros auf dem Schiff, als er Gino erzählt, dass sie nun auf dem Weg nach Amerika seien. In ihrer metaphorischen Bedeutung erhalten die Worte etwas sehr Luzides, sozusagen Offenbarendes. Der Sehende und der Wahnsinnige sind in der Figur Spiros ganz nah beieinander.

Die tiefe existenzielle Dimension der Reise, in der es letztlich um Leben und Tod geht, wird deutlich, als der junge, namenlose Albaner auf der Fahrt mit dem Lastwagen stirbt, während die übrigen Männer das Lied „Lasciate mi cantare“ von Toto Cutugno singen. Gino genießt hier noch eine Sonderstellung als Italiener und wird mit den Vorstellungen von Italien und den Wünschen nach einem Leben in Italien konfrontiert. Bei der Liedzeile „...sono un vero italiano“ (1:06:15) kippt der erschöpfte Albaner tot um. Nur Spiro hält ihn in den Armen und trauert um den Toten, in dem er einen potenziellen Sohn sieht. Für die anderen ist es ein Konkurrent weniger.

Seinen letzten Trumpf, nämlich als Italiener erkennbar zu sein, verliert Gino während des Verhörs. Man lässt ihn frei, man bestraft ihn nicht, nur seinen Pass behält man ein. Eine zynische und autoritäre Behandlung, durch die Gino seinen Sonderstatus einbüßt und sozusagen in die Masse zurückfällt. Jetzt unterscheidet er sich durch nichts mehr von einem Albaner. Wo er auch unterwegs war, stets hatte er seine Nationalität den anderen ins Gesicht geschrien. Als ihm sein Pass genommen wird, ist nicht mehr erkennbar, ob er Albaner oder Italiener ist. Die Willkür der nationalen Zugehörigkeit wie auch ihre Fragilität werden auf diese Weise verdeutlicht. Das Ergebnis der Odyssee ist die „Albanisierung“ Ginos. Ein Filmplakat, das erste Bild der DVD-Ausgabe macht diesen Zusammenhang visuell sehr eindrücklich durch das Licht- und Farbspiel fassbar (vgl. Abb. 14).

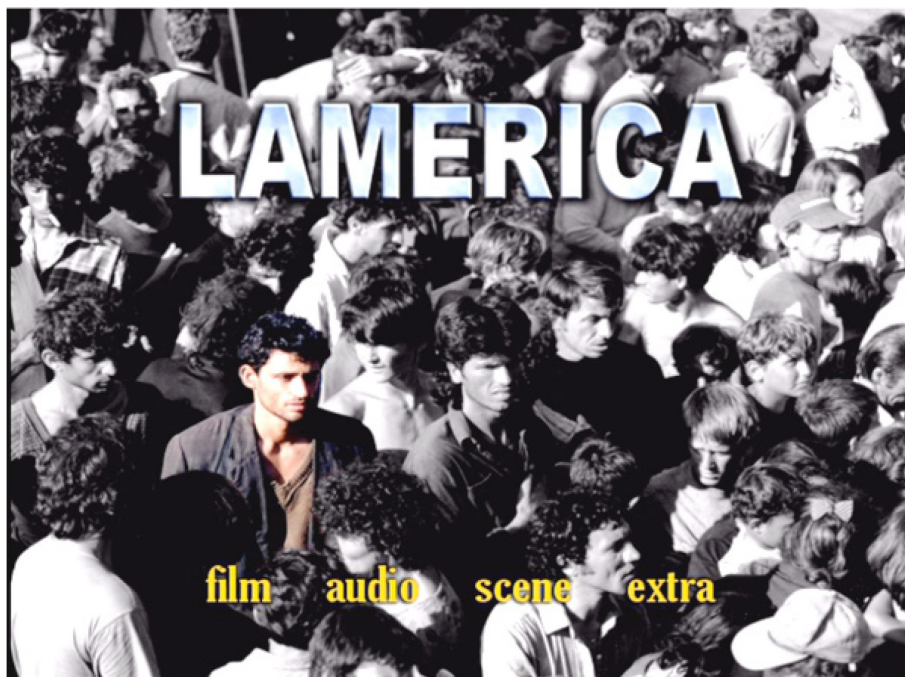


Abbildung 14: Gianni Amelio: *Lamerica*, 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL). (01:48).

Zugleich evoziert dieses Bild auf eine symbolische Weise die Szene am Ende des Films, in der Gino am Hafen von Durazzo, am Abend, bevor das Schiff ablegt, auf eine Gruppe von Kindern und Jugendlichen stößt, die die italienische Sprache erlernen. Er hört seine Sprache und zugleich sieht man in seinem Gesichtsausdruck, dass er seine eigene Sprache neu erlernen muss. Er hockt sich zu der Gruppe und hört die Wörter, die das Mädchen aus dem Albanischen ins Italienische übersetzt und die die Kinder wiederholen, auf eine ganz neue, zuvor so nicht gehörte Art (vgl. Abb. 15). Zudem

stehen diese Wörter für die Hauptthemen des Films: „sogno ... figlio ... marito ... canzone ... amore ... freddo ... ragazza ... fiore ... bene ... mano ... strada ... acqua ... fame ... scarpe ... nave ... mare.“ (1:38:42) (vgl. Vitti 2009: 273).



Abbildung 15: Gianni Amelio: *Lamerica*, 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL). (1:38:42).

Die Allegorie des historischen Gedächtnisverlusts wird in der Figur des Spiro exemplarisch und eindrücklich vorgeführt. Seine Rettung war der Wahnsinn oder die geistige Umnachtung, die von ihm offensichtlich Besitz ergriffen hat. Der alte Deserteur Michele Talarico, der unter seiner albanischen Identität Spiro Tozaj in einem Arbeitslager schuftete, verdankt sein Überleben in den unsicheren Zeiten unter verschiedenen Diktaturen der Zuflucht in die Unzurechnungsfähigkeit. Er gibt vor, davon überzeugt zu sein, dass er zwanzig Jahre alt ist und nach Sizilien zu seiner Frau Rosa und seinem Sohn Pietro möchte, der am Tag vor seiner Abfahrt geboren wurde und den er noch nicht kennt. Spiro erscheint dem Zuschauer daher wie ein Gespenst aus der Vergangenheit, das sowohl die italienische Geschichte symbolisiert als auch das von Diktaturen geprägte Albanien. Winkler bezeichnet die Figur des Spiro daher treffend als eine „postkoloniale“ Allegorie, in der die kulturellen Überlagerungsprozesse in der europäischen Geschichte deutlich zum Vorschein kommen (vgl. Winkler 2015: 396).

Die Menschen, auf die Gino trifft, erzählen ihm von ihren Ideen und Vorstellungen, die sie mit Italien verbinden und die sie dazu brachten, den langen und beschwerlichen Weg in dieses Land anzutreten. Alles, was die Albaner über Italien wissen, haben sie aus dem italienischen Fernsehen erfahren, und ihre Wahrnehmung des Nachbarlandes könnte deformierter und unrealistischer nicht sein. Die Albaner auf dem Lastwagen träumen

davon, bei Milan oder Juve zu spielen, denn Fußballer ist der beste Beruf in Italien mit dem meisten Geld. Sie haben keine Vorstellung von Preisen, so fragen die Polizisten in der Eingangsszene, ob der Wagen eintausend oder zweitausend Lire kostet. Sie kennen die italienische Geografie nicht: „La Sicilia è vicino a Bari?“ (1:00:57) fragt ein junger Albaner auf dem Lastwagen. Die Naivität, mit der sich Gino in Albanien bewegt, schlägt ihm auch von albanischer Seite im Umgang mit Italien entgegen. Die manipulative Kraft des Bildes, sowohl des Films als auch des Fernsehens, wird von Anfang an konsequent als eine weitere Bedeutungsebene inszeniert. Mit einer subjektiven Kamera wird der Blick Ginos und Fiores auf die Albaner gezeigt, z. B. von ihrem Jeep herab bei der Fahrt ins Landesinnere. Die Albaner gehen zu Fuß bzw. fahren mit dem Fahrrad, während Fiore und Gino in ihrem Jeep wie ökonomische „Befreier“ (Winkler 2015: 393) wirken. Ihrem Auftreten ist eine abschätzige Art eigen, denn sie verkörpern das wirtschaftlich überlegene Italien, sozusagen das „Zentrum“, während Albanien die „Peripherie“ bildet, den zivilisatorisch unterlegenen Rand Europas. Die Albaner suchen die Nähe, die Italiener achten auf Distanz, was sehr deutlich inszeniert wird durch die Sonnenbrillen (vgl. Winkler 2015: 393).

Der Konsum von Massenmedien wie auch das Streben nach Konsumgütern ist ein ständig präsent Thema im Film. Auf seiner Reise durch das verarmte Land trifft Gino immer wieder auf mediale Symbole der Massenkultur bzw. auf Menschen, die diese Symbole zu ihrer neuen Religion gemacht haben. In einer Bar läuft auf einem Fernsehkanal die italienische Version der amerikanischen Spielshow *The Price is Right*. Es werden damit direkt Sender Berlusconis aufgerufen, der 1994 seine erste Amtsperiode als italienischer Ministerpräsident antrat. Amelio macht mit diesem medialen Subtext die hegemoniale Macht und den Einfluss eines Medienimperiums wie das Berlusconis sehr deutlich. Er karikiert in den Dialogen das Wissen der Albaner über Italien, das sich ausschließlich aus einer mediatisierten *italianità* speist (vgl. Winkler 2015: 397). Diese naive Italien-Begeisterung der jungen Albaner wird exemplarisch in dem populären Schlager *L'italiano* von Toto Cutugno symbolisiert. Das Lied vermittelt bereits für sich genommen eine ironische Doppelbödigkeit, wenn es auf die Übernahme amerikanischer Trends und Konsum verweist: „con troppa America sui manifesti“ (Winkler 2015: 398). Allein durch das Zitat des Songs, man hört nur den Refrain, die beiden Strophen des Liedes hört man nicht, wird eine Kritik an dem medialen Alphabetismus der jungen Albaner transportiert, ebenso wie an den medialen Scheinwelten amerikanischer Provenienz. Im Lied sind *in nuce* die Konsumgüter wie

das Auto als Statussymbol genannt, die auch im Film eine wichtige kritische Ebene darstellen. Ausschnitthaft beherrschen die jungen Albaner nur den Refrain und werden sich der Ironie an dem nationalbewussten und machistischen Männerideal nicht bewusst. Als Spiro die in den 1930er-Jahren sehr populäre Polka *Rosamunda* anstimmt, artikuliert er aus musikästhetischer Sicht einen deutlichen Gegenpart zu Cutugno's Schlagersong. Beide Musikstücke stehen jedoch für bestimmte Werte, die an die jeweilige Generation gebunden sind. In dieser Filmszene ist es Spiro, der bei dem bewusstlosen und schließlich toten Albaner bleibt, sich um ihn kümmert und um ihn trauert. Die Solidarität, als ein wichtiger Wert der Kriegs- und Nachkriegszeit, ist verloren gegangen, denn das, was zählt, sind medial inszenierte Konsumprodukte und ökonomische Sättigung (vgl. Winkler 2015: 398-399).

Als Gino am Ende des Films auf das Schiff gelangt, das nach Bari ausläuft, ist er einer von vielen Migranten, die in Italien ein neues Leben beginnen wollen. Das, was der Protagonist Gino als einen Prozess der Bewusstwerdung bzw. der Erkenntnis erlebt, bleibt ambivalent. Denn am Ende des Films artikuliert Amelio durch Gino keine Erkenntnis. Gino ist verstummt. Symptomatisch stehen hierfür die letzten Szenen in *Lamerica*, in denen Gino den alten Spiro auf dem Schiff wieder trifft und seiner Einladung folgend, sich neben ihn setzt. Nun ist es der Alte, der spricht, und Gino schweigt – die Rollen haben sich zum Ende hin verkehrt. Spiro fragt Gino, ob er Amerikanisch spricht. Er sagt ihm, dass sie auf dem Weg nach Amerika seien und bald in New York ankommen würden. Die Parallelen liegen auf der Hand: Das, was für die Albaner Italien ist, war für die Italiener einst Amerika: Der Weg in die Freiheit und in ein selbstbestimmtes, auskömmliches Leben. Spiro, der nach über fünfzig Jahren endlich wieder in seine Heimat zurückkehren kann, ist sich seiner tatsächlichen Position des Einwanderers sehr bewusst und ironisiert zugleich den menschlichen Traum vom gelobten Land.

Das, was uns Amelio gesellschaftskritisch vor Augen führen will, kann man zusammenfassend feststellen, ist ein tiefes Bedauern darüber, dass die ökonomische Prosperität des Landes nicht zu einer besseren, vor allem wahrhaftigeren und menschlicheren Kultur geführt hat. In diesem Sinne sind auch die letzten Filmeinstellungen zu interpretieren. Amelio zeigt nicht die Ankunft der Menschen in Italien, der Film endet mit den Gesichtern der Menschen auf dem Schiff.

Zwanzig Jahre nach seinem Erscheinen weist der Film eine fast unheimliche Aktualität gerade in seiner Bildmächtigkeit der mit Flüchtlingen überfüllten Schiffe auf. Neben

dem Thema der Emigration nach Europa ist es auch das Thema der eigenen Geschichte, die offenbar vergessen wurde. Menschen aus Italien leben auf der ganzen Welt verstreut und das Land selbst hat sehr starke Auswanderungsbewegungen nach Übersee aber auch innerhalb Europas erlebt. Der Film ist daher zugleich die Geschichte des Regisseurs, der als Kind in einer der ärmsten Regionen Italiens, in Kalabrien, aufgewachsen ist und der die Entbehrungen, die Trennungen und unweigerlich die mit der Emigration verbundenen Tragödien erlebt hat.

4.3 Formal-ästhetische Gestaltung

Die Visualisierung der Armut und der maroden Infrastruktur in Albanien verweist auf das Italien der Nachkriegszeit und die damit verbundene Filmästhetik des Neorealismus. Die besondere Rolle, die die Landschaft Albaniens spielt, mit ihrer Kargheit, den verfallenen Häusern und Ruinen, der ständigen Präsenz von Polizei und Armee verweist in der Blickregie auf neorealistische Filme von Roberto Rossellini wie *Roma, città aperta* (1945) oder *Paisà* (1946). Die bereits erwähnten wiederkehrenden Motive der Schuhe und des Brotes als Symbole für existenzielle Bedürfnisse rufen direkt Szenen aus Rossellinis *Paisà* auf. Die Szene, in der in einer ärmlichen Wohnsiedlung von einem Lastwagen Hilfspakete an die Bevölkerung verteilt werden, erinnert an eine ähnliche Szene in Neapel aus Rossellinis Film. Auch hier bedrängen mehrere Kinder einen Soldaten und stehlen ihm schließlich die Schuhe, so wie es mit Spiro geschieht (vgl. Winkler 2015: 395).

Rossellinis Episodenfilm *Paisà* scheint aus ästhetischer und inhaltlicher Sicht einen Referenzpunkt von *Lamerica* darzustellen, denn der Film aus dem Jahr 1946 thematisiert die Befreiung Italiens mit den Bildern der Landung amerikanischer Truppen auf Sizilien. Auch Rossellini arbeitet mit dokumentarischen Wochenschauen und inszeniert Konsumgüter wie Zigaretten. Rossellinis amerikanischer Soldat, der seine sizilianische Herkunft benennt, steht in einer direkten Linie zu Spiro und Gino, die ihre Wurzeln ebenfalls in Sizilien haben (vgl. Winkler 2015: 295-296). Amelio ist einer der letzten Regisseure, die noch mit den bekannten Vertretern des Neorealismus zusammengearbeitet haben. Trotz der Fortführung dieser Tradition kann man nicht sagen, dass er ein Sohn der neorealistischen Regisseure ist. Er hat eine eigenständige Filmsprache entwickelt (vgl. Brunetta 2007: 444-445). Ästhetisch in der neorealistischen Tradition stehend, vertritt Amelio einen heutigen Neorealismus und hat sein Verhältnis zum Neorealismus wie folgt beschrieben: „neorealism ist the key, not

the neorealism of then [d.h. von Rossellini und De Sica] but what neorealism could be today“ (Amelio, zit. n. Marcus 2002: 154).

Der Mythos von Amerika spielt auf der filmästhetischen Ebene eine zentrale Rolle, denn Amelio lehnt sich durch die Raumbewegung innerhalb des Films an die typischen amerikanischen Roadmovies an und er zitiert die erfolgreiche Filmgattung des Italo-Western. Der „Wilde Westen“ der amerikanischen Italo-Western ist bei Amelio die osteuropäische Landschaft Albaniens. Im Mittelpunkt stehen kulturelle Konflikte sowie die Auseinandersetzung zwischen den Generationen, und ebenfalls typisch für den Western ist die absolute Konzentration auf ein Männlichkeitsideal sowie eine bipolare Figurenkonzeption (vgl. Winkler 2015: 400).

Das Generationenthema, also die Diskussion über Vergangenheit und Gegenwart, setzt Amelio noch vor dem Beginn der eigentlichen Erzählung ästhetisch in Szene. Er teilt die Leinwand und zitiert auf der linken Seite die italienische Eroberung Albaniens durch die Faschisten im Jahr 1939. Diese Ausschnitte aus der Propagandawochenschau evozieren das historische Gedächtnis. Über den Off-Kommentar werden der freiwillige „Anschluss“ Albaniens und die positiven Errungenschaften des italienischen faschistischen Regimes wie die Schaffung von Schulen und Krankenhäusern hervorgehoben (vgl. Winkler 2015: 393). Amelio verbindet die historischen Aufnahmen direkt mit der Gegenwart der Spielfilmsequenzen auf der Tonspur und in der Inszenierung. Die Jubelrufe der Menschenmassen in den faschistischen Propagandafilmen, die die italienischen Besatzer als Befreier zu begrüßen scheinen, gehen direkt über in die lauten Rufe einer Menschenmasse, die die Absperrungen des Hafengeländes überwinden wollen, um das Land verlassen zu können. In einer Audio Bridge leitet Amelio von dem historischen Bildmaterial direkt in die Gegenwart des Spielfilms über. Auf diese Weise überschreitet Amelio die üblichen Genregrenzen, indem er dokumentarisches Filmmaterial in der Fiktion kontextualisiert und somit fortschreibt.

Der gesamte Film zeichnet sich durch einen quasi-dokumentarischen Subtext aus, denn auch innerhalb der Fiktion werden entweder dokumentarisches Filmmaterial wie die leinwandgroße Einblendung von Fernsehprogrammen oder Filmsequenzen mit einem dokumentarischen Charakter wie Landschaftsaufnahmen und Großaufnahmen der einheimischen Bevölkerung eingebaut. Während der Reise Ginos und Spiros durch das Land gibt Amelio Albanien ein Gesicht und den Menschen eine Stimme. Weite Landschaftsaufnahmen, die Omnipräsenz der Bunker, die Armut der Menschen,

besonders krass versinnbildlicht durch die Grausamkeit der Kinder, werden visuell in Szene gesetzt.

Auf der auditiven Ebene wird die Zerrissenheit des Landes innerhalb der Diegese gezeigt. Einerseits hört Gino albanische Volkslieder wie von der Frau in der Fabrik, andererseits sieht er im Hotel einer albanischen Sängerin zu, die italienische Schlager singt und von einem Gast, wie ein Animiermädchen, mit einem Geldschein in den Ausschnitt bezahlt wird. Melancholische Musik durchzieht viele der Reiseszenen.

Die albanische Sprache im Film wird konsequent nicht übersetzt, weder innerhalb der Diegese noch in den Untertiteln. Im ersten Drittel des Films vermittelt der albanische Übersetzer Selimi die Geschäftskontakte der beiden Italiener, aber der Zuschauer hat keine Möglichkeit der Verifikation. Als Fiore abreist, verschwindet auch Selimi und schützt andere Verpflichtungen vor, als Gino ihn um Hilfe bittet. Es werden nicht, wie häufig üblich, Übersetzungen fremdsprachiger Einlassungen in den Untertiteln eingeblendet. In der Untertitelfassung für Hörgeschädigte steht lediglich der Hinweis: „parla albanese“. Dieses Vorgehen intensiviert natürlich die Fremdheitserfahrung, die der Zuschauer ebenso erlebt wie die Protagonisten.

Die Einführung Spiros verlangt aus filmästhetischer Sicht unbedingt eine Erörterung, denn mit ihr fundiert Amelio die unterschiedlichen Wahrnehmungen des alten Mannes. Amelio führt ihn mit einer Kamerabewegung von unten, bei den Beinen beginnend, nach oben zum Kopf mit einem Verweilen bei seinen Händen ein. Diese filmische Umsetzung ist eine Verbeugung vor dem Mann, aber auch eine Verbeugung vor der Geschichte und allen Werten, für die Spiro im Fortgang der Handlung steht.

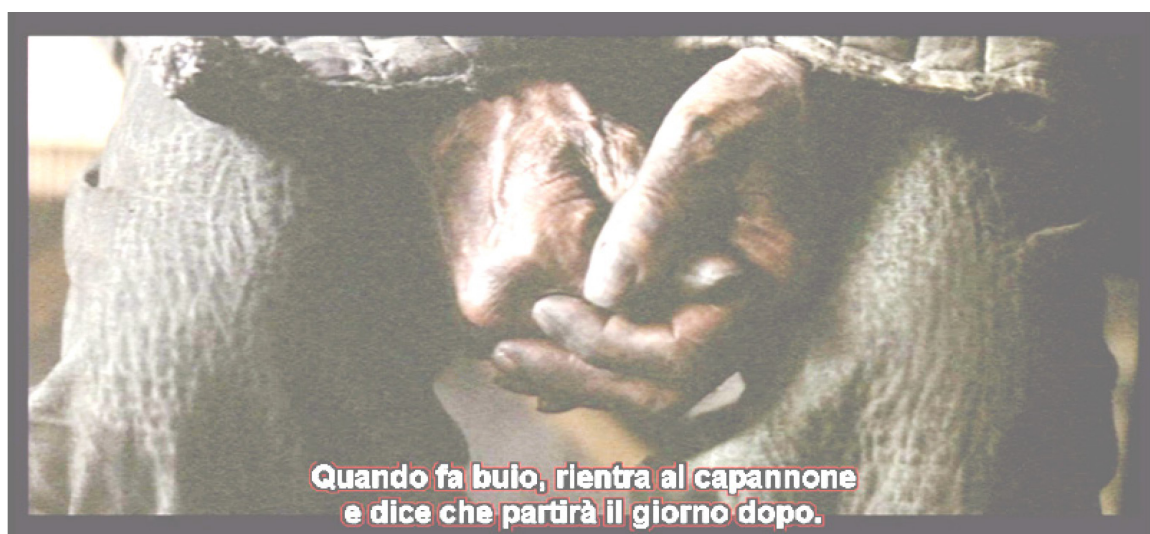


Abbildung 16: Gianni Amelio: *Lamerica*, 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL). (14:05).

Seine Hände sind Hände, die von harter Arbeit und großen Entbehrungen erzählen (vgl. Abb. 16). Vorgestellt wird er allerdings als ein Verrückter, der angibt, zwanzig Jahre alt zu sein und ständig nach Hause fahren will. Er ist auch die einzige Person, vor der Fiore, der ältere Unternehmer, etwas Respekt zu haben scheint, denn er erinnert ihn an seinen Vater. Nur in diesen Szenen verliert Fiore seine Arroganz. Kurz nach dem Eintritt des alten Mannes in die Handlung ist Fiore verschwunden.

Innerhalb der Handlung, ob von dem Angestellten im Waisenhaus oder den Straßenkindern, wird er gedemütigt und gequält. Der Angestellte bezeichnet ihn als einen „pazzo“, wahrscheinlich gerade, weil er ihm seinen Anzug geschenkt hat. Wie bereits erwähnt, stehlen ihm die Kinder seine Schuhe und sperren ihn in einen Bunker, was ihn fast das Leben kostet. Diese eindrücklichen, teilweise grausamen Szenen zeigen die Verrohung einer Gesellschaft, in der die Schwachen förmlich mit Füßen getreten werden.

Die Arroganz der beiden italienischen Unternehmer offenbart sich in den Autofahrten und dem Kamerawinkel, aus dem die Szene aufgenommen ist. Von dem erhöhten Kamerastandpunkt im Auto wird auf die Straße hinabgeblickt. Die Straße, auf der Menschen meistens zu Fuß oder mit dem Fahrrad unterwegs sind, in ärmlicher Kleidung mit all ihren Habseligkeiten in kleinen Handwagen, einschließlich der Haustiere. Der Jeep durchschneidet hupend und in hohem Tempo das verarmte und heruntergekommene Land. Hinzu kommt die subjektive Kameraführung, die den Zuschauer das Geschehen aus der Perspektive der Figuren sehen lässt (vgl. Winkler 2015: 393). Diese Aufsicht symbolisiert das Gefühl der Überlegenheit und die Menschen an den Straßenrändern wirken der Macht der Ankommenden ausgeliefert.

Der nachfolgende Ausschnitt (vgl. Abb. 17) macht den Einsatz eines filmischen Verfahrens deutlich, das typisch ist für den Italo-Western und das Roadmovie. Amelio setzt eine Panavision-Kamera ein und nutzt das CinemaScope-Verfahren, bei dem die horizontale Bildebene betont wird. Der Zuschauer gewinnt den Eindruck, eines ‚gestauchten‘ Bildes und somit einer Weite und Verlorenheit des Einzelnen (vgl. Winkler 2015: 400).

Auf seiner Suche nach dem alten Spiro muss Gino zwangsläufig sein Auto allein lassen, Zeit genug, um ihm die Räder abzumontieren. Die ohnmächtige Wut Ginos beim Verlust dieses materiellen Alleinstellungsmerkmals zeigt Amelio in totalen und halbtotalen Einstellungen des CinemaScope-Verfahrens, wodurch die Hilflosigkeit, Vereinzelung und Machtlosigkeit des Protagonisten besonders greifbar werden.



Abbildung 17: Gianni Amelio: *Lamerica*, 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL). (42:01).

Diese Szene offenbart, dass der Ort, an dem Gino gelandet ist, lediglich aus Ruinen zu bestehen scheint. An diesem Ort wird sein Auto auch zu einer „Ruine“, also zu einem nicht mehr funktionstüchtigen Gegenstand und somit der Landschaft „angepasst“.

Das CinemaScope-Verfahren setzt einen Kontrapunkt zur neorealistischen Ästhetik, die eine Darstellung des Alltags in dokumentarischen Bildern zum Ziel hatte. Amelio verfolgt damit die Absicht, eben nicht nur einen sentimental Bezug zum Italo-Western herzustellen, sondern zu zeigen, dass Osteuropa keineswegs mit dem Wilden Westen verwechselt werden sollte (vgl. Winkler 2015: 400). Ginos Arroganz und sein Überlegenheitsgefühl werden in dieser Situation massiv erschüttert, denn er scheint gegen eine taube und stumme Mauer aus Menschen anzuschreien (vgl. Abb. 17). Nicht unberücksichtigt bleiben sollte auch der Verweis auf die selbstreflexive Geste, die hinter der Verwendung des CinemaScope steht und auf die Amelio in einem Interview verwiesen hat. CinemaScope ist nicht nur ein Format, sondern auch eine typische Verfahrensweise des großen Kinos. Schließlich ist auch Amelio mit einer italienischen Produktionsfirma nach Albanien gefahren, um den Film zu drehen und in gewisser Weise eine voyeuristische Perspektive auf die Folgen des Zusammenbruchs einzunehmen (vgl. Winkler 2015: 401).

Amelio zeigt somit auf mehreren intertextuell-verschachtelten Ebenen eine Entwicklung, die darauf hinausläuft, dass das Neue, Ungewohnte bzw. das Fremde dem Vorhandenen und Vertrauten angepasst wird. Durch den Verlust seines Passes wird Gino der Masse der Albaner gleich und somit seiner Umgebung „angepasst“. Der Zuschauer assistiert einer Verkehrung der Machtverhältnisse (vgl. Winkler 2015: 401).

In letzter Konsequenz erscheint diese Entwicklung eine zwangsläufige zu sein, die in ihrer Form der Anpassung als der unterlegte philosophische Diskurs und als die eigentliche Botschaft des Films verstanden werden kann und sich in zahlreichen Handlungssequenzen widerspiegelt. Denn schließlich konnte Spiro/Michele den Wahnsinn des Kommunismus nur überleben, weil er sich dem Wahnsinn als Wahnsinniger angepasst hat. Aus formal-ästhetischer Sicht bringt Amelio seine philosophischen Gedanken in einer visuellen Umsetzung zum Ausdruck, die die eigentliche Handlung und Figurenentwicklung auf einem doppelten Niveau interpretierbar macht (vgl. Vitti 2009: 271).

Wie meisterhaft Amelio seine inhaltlichen Botschaften formal-ästhetisch realisiert hat, macht der Umgang mit den staatlichen Behörden und Machthabern offensichtlich. Wie ein roter Faden durchziehen die Begegnungen Ginos mit Polizisten den Film, von der ersten Szene an, als ihn Polizisten nach dem Preis des Autos fragen. Sodann in der Szene, in welcher er als Bittsteller auftritt und um die Suche nach Spiro bittet. Es folgt die arrogante Anweisung an den Polizisten, auf sein Auto aufzupassen und endet mit dem Effekt, dass dieser die Räder stiehlt. Am Ende der Handlung fliegt die Scheinfirma der italienischen Unternehmer auf. Gino wird der Korruption verdächtigt, und der Untersuchungsrichter nimmt ihm seine Papiere ab. Bis zur Beendigung des Prozesses darf er somit offiziell das Land nicht verlassen (vgl. Winkler 2015: 402).

Einerseits legen es Fiore und Gino darauf an, den Staat um finanzielle Mittel mit einer fingierten Schuhproduktion zu betrügen, andererseits wendet sich Gino immer wieder Hilfe suchend an den Staat, wenn es um sein Eigentum und seine Sicherheit geht. Gino durchschaut nicht, dass die albanische Polizei wie der gesamte Machtapparat zutiefst korrupt ist. In seinem Vertrauen auf die Behörden wird er als ein besonders naiver Zeitgenosse desavouiert, der sich allerdings für besonders durchtrieben hält (vgl. Vitti 2009: 271).

Die sportliche und legere Kleidung von Fiore und Gino kontrastiert mit der korrekten, aber unmodernen Kleidung des Übersetzers Selimi. Die Accessoires machen oft den Unterschied: Ginos modische Sonnenbrille gegen die unmoderne, leicht verbogene Brille des Übersetzers, ebenso die albanischen Kinder, die häufig das Auto und die Ausländer bestürmen und in der Regel barfuß und in Lumpen gekleidet sind (vgl. Vitti 2009: 274).

Die Schuhe nehmen im Film einen symbolträchtigen Stellenwert ein. Die italienischen Unternehmer wollen eine Schuhfabrik gründen, aber, so erklärt es Fiore, ohne jemals

Schuhe in Albanien produzieren zu müssen. Nachdem Spiro seiner Schuhe beraubt wurde, schenkt ihm im Krankenhaus die alte albanische Frau, die offenbar am Totenbett ihres Mannes sitzt, dessen Schuhe. Eine stumme Geste unendlicher Güte von einer Frau aus der Generation Spiros, auch hier eine Hommage an den Wertekanon dieser Generation. Der tote junge Mann auf dem Lastwagen bleibt ohne Schuhe zurück. Die Schuhe sind in gewisser Weise unersetzbar für die Reise nach Italien und nach dem Verlust aller anderen Fortbewegungsmittel. Die Mobilität ist ohnehin schon sehr eingeschränkt, aber ohne Schuhwerk wäre sie geradezu unmöglich (vgl. Vitti 2009: 274).

Einen ganz ähnlichen existenziellen Stellenwert nimmt das Brot ein. Trotz seiner eigenen Armut und seines Hungers teilt Spiro stets das ihm zur Verfügung stehende Brot, auch mit Gino. In dieser zutiefst menschlichen Geste des alten Mannes wurzelt das positive Verständnis Amelios von der vergessenen Vergangenheit, von der Zeit vor dem Konsum, als Brot noch zählte und noch einen Wert darstellte.

Am Ende des Films lässt er die Bilder der mit Menschen überfüllten Schiffe vor der italienischen Küste von Bari mit quasi-dokumentarischen, nachgestellten Sequenzen wieder aufleben (vgl. Abb. 18). Über das Prinzip der Verfremdung konstruiert Amelio eine Szene, die historische Migrationsereignisse nachstellt.



Abbildung 18: Gianni Amelio: *Lamerica*, 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL). (1:42:22).

Die Heimfahrt der beiden Protagonisten ist dem Massenexodus aus Albanien nachempfunden. Durch die Werbekampagnen der italienischen Textilfirma United Colours of Benetton gehören diese Aufnahmen zu einem europäischen Bildgedächtnis (vgl.

Winkler 2015: 403). Die Kamera fährt das Schiff zweimal ab und zeigt nur Ausschnitte des überfüllten Schiffes (vgl. Abb. 19). Weder das Ablegen noch das Ankommen werden gezeigt.



Abbildung 19: Gianni Amelio: *Lamerica*, 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL). (1:39:56).

Die *Partizani* scheint vielmehr eine Bühne zu sein als ein Fortbewegungsmittel (vgl. Winkler 2015: 404). Die Menschen werden in Großaufnahmen aus der Masse herausgeholt. Amelio zeigt sechzehn Nah- und Standaufnahmen von Kindern und Erwachsenen, die als anonyme Migranten nur im Hintergrund präsent waren (vgl. Winkler 2015: 403). Die ernsten Gesichter von Kindern und jungen Menschen kontrastieren mit den Menschenmassen auf dem Schiff. Amelio gibt der Masse ein Gesicht. Jeder Migrant ist ein Individuum, ein Mensch mit einer eigenen Geschichte (vgl. O’Healy 2004: 249). Die Gesichter haben zumeist einen sehr nachdenklichen und intensiven Blick. Nur über das Gesicht der letzten Frau scheint ein kleines Lächeln der Hoffnung zu huschen. Die Menschen wissen nicht, was sie in dem neuen Land erwartet. Cattini bezeichnet dieses Vorgehen des Regisseurs zurecht als eine „poetica dello sguardo“ (Cattini 2000: 25).

Wir erinnern uns an die Eingangsszene aus *Il ladro di bambini*, in der Luciano mit forschendem Blick der Mutter beim Abwaschen in der Küche zuschaut und mit diesem Blick bei der Mutter Unbehagen auslöst, bevor auch nur das erste Wort gesagt wird. Und so erleben wir in *Lamerica* das Verstummen der Sprache bzw. wir hören am Ende nur noch einzelne Wörter, denn die Sprache hat dem Blick Platz gemacht. In diesen Blicken der Menschen liegen ihre Seelenzustände verborgen, für welche es in der Regel keine Worte gibt. Ginos Verstummen bringt seinen Blick hervor. Am Ende schauen wir

Gino in die Augen und wir stellen fest, dass er uns direkt ansieht. Sein Blick spricht von Leid, Verlorenheit, aber auch von einem neuen, authentischen Bewusstsein.

Der Name des Schiffes *Partizani* steht wiederum für eine längst vergangene historische Epoche, die Zeit Spiros und die Ankunft eines vergessenen Landes in Europa. Über diese Details macht Amelio auf die Zusammenhänge der gesellschaftlichen Verhältnisse aufmerksam und fordert vom Zuschauer einen geschulten Blick, denn dieser soll sich selbst ein Urteil bilden. Implizit schließt Amelio am Ende des Films an seinen Anfang wieder an und zeichnet eine Parallele zwischen der Wochenschau aus der Mussolini-Ära und der zeitgenössischen kommerzialisierten Konsum- und Fernsehindustrie (vgl. Winkler 2015: 404).

Amelio gestaltet auch in *Lamerica* ein offenes Ende, wie in *Il ladro di bambini*. Die letzten Worte des alten Spiro/Michele lauten: „Sono stanco, ma voglio essere sveglio quando arrivo a New York” (1:44:42). Danach sinkt sein Kopf an die Schulter des jungen Gino, der ins Leere schaut und verstummt ist.



Abbildung 20: Gianni Amelio: *Lamerica*, 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL). (1:42:43).

Mit diesem offenen, Brechtschen Ende bricht Amelio aus filmästhetischer Sicht mit seinem eigenen Erzählduktus, denn Gino und Spiro werden erstmals in körperlicher Nähe und Vertrautheit gezeigt (vgl. Abb. 20). Am Ende des Films nehmen beide nun dieselbe Ebene wie die albanischen Migranten ein. Amelio reiht sie förmlich ein in die Menge der Migranten und lässt ihr Schicksal offen. Amelio zeigt nicht die Ankunft des Schiffes in Bari. Der Regisseur hat keine Antworten und Erklärungen vorbereitet.

Es bleibt letztlich auch offen, ob der alte Mann auf dieser so lange ersehnten Überfahrt stirbt oder nur einschläft. Allerdings rekuriert diese Einstellung auf eine frühere Szene des Films, als der junge Mann auf dem Lastwagen an Spiros Schulter sinkt und stirbt (vgl. Abb. 21).



Abbildung 21: Gianni Amelio: *Lamerica*, 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL). (1:07:07).

Diese abschließende Szene des Films kann daher auch als die Sterbeszene des alten Mannes interpretiert werden und dieses offene Ende ist von Amelio auch in diesem Sinne intendiert (vgl. Gatti 2007: 71-72). Den wahrscheinlichen Tod Spiros kann man dahin gehend lesen, dass er innerhalb der Geschichte seine Funktion erfüllt hat, nämlich das abwesende historische Gedächtnis des zeitgenössischen Italiens zu sein. Seine Rückkehr in ein Land, das längst die Verbindung zur Vergangenheit abgebrochen hat, erscheint somit unnütz, denn Spiro bleibt der Vertreter einer Generation, die keinen Platz mehr hat in diesem Land.

Diese Interpretation deckt sich mit der Tatsache, dass es zwei Versionen des Films gibt, eine längere von 128 Minuten sowie eine kürzere von 113 Minuten, die in dieser Arbeit verwendet wurde. Amelio erklärt in einem Interview, dass ihm in der Endphase der Fertigstellung ein Fehler unterlaufen sei und so gibt es eine längere und eine kürzere Fassung des Films. Beide Fassungen sind in die Kinosäle gelangt. Die Unterschiede beziehen sich auf einige wenige Szenen, die in der kürzeren Fassung entfallen sind. Das Ende des Films wurde etwas anders geschnitten. So wird in der ersten, längeren Fassung deutlich, dass Spiro an der Schulter von Gino stirbt. „[...] nella prima versione io avevo dato questa morte come un fatto reale, concreto“ (Amelio, zit. n. Gatti 2007: 71). In der

zweiten Fassung suggeriert Amelio den möglichen Tod des alten Mannes als ein möglicher Ausgang, der aber für die eigentliche Erzählung nicht mehr wichtig ist (vgl. Gatti 2007: 71-72).

Das Ende des Films ist somit ebenso ambivalent wie das Ende von *Il ladro di bambini*. Antonio schläft und schläft und scheint nicht mehr aufzuwachen oder nicht mehr aufwachen zu wollen. Die Kinder sitzen am Straßenrand und warten. Gino schaut ins Leere. Pessimistischer kann ein Filmende kaum sein, denn hier bedeutet der Tod bzw. der Schlaf als „kleiner Tod“ eine Erlösung und das Leben die Hölle.

Die ästhetische Synthese des Films liegt nicht zuletzt im Filmtitel *Lamerica*, einem scheinbar neuen Wort, das durch die Integration des bestimmten Artikels in das eigentliche Wort entstanden ist. Es ist ein intelligentes Wortspiel, denn *Lamerica* ist ein Film über Italien, der mittels eines Umweges über Albanien die Geschichte des vergangenen Italien und des gegenwärtigen Italien miteinander vereint, ohne auch nur ein Bild von Italien oder Amerika zu zeigen.

4.4 Produktion

Lamerica hat Amelio ausschließlich in Albanien gedreht. Als Reaktion auf die Ankunft der albanischen Flüchtlinge in Italien ist er 1991 erstmals mit seinen beiden Drehbuchautoren Alessandro Sermoneta und Andrea Porporati nach Albanien gefahren. Er wollte mit eigenen Augen die Lebensbedingungen der Albaner sehen, die sie den Entschluss fassen ließen, nach Italien auszuwandern. Für Amelio war diese Reise eine Art Zeitreise zurück in seine Kindheit in Kalabrien, unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges.

Die erste filmische Idee war daher eine Geschichte von zwei italienischen Soldaten einer Hilfsorganisation, die als Geiseln einer albanischen Bauernfamilie die Flucht aus dem Land ermöglichen (vgl. Vitti 2009: 260). Auch wenn diese Geschichte verworfen wurde, so gab es von Anfang an den Vergleich Albanien vs. Mythos Italien und Italien vs. Mythos Amerika.

Während der Dreharbeiten hat Amelio die Veränderungen in Albanien genau beobachtet und es war ihm ein Anliegen, diese auch im Film darzustellen. Ursprünglich sollte die Eingangsszene auf dem einzigen internationalen Flughafen Albaniens spielen und Fiore und Gino bei ihrer Ankunft zeigen. Der desolate Zustand des Landes und die Rückständigkeit des öffentlichen Lebens sollten anhand von Schafhirten und ihren Herden, die auf dem Flugplatzgelände weideten, vorgeführt werden. Als Amelio

allerdings nur ein Jahr später wieder in Albanien war, stellte er fest, dass sich das Leben mit einer rasenden Geschwindigkeit verändert hatte. Die Straßen waren voller Autos und das Stadtbild Tiranas war durch Werbeplakate sehr viel bunter geworden (vgl. Vitti 2009: 263).

4.4.1 Schauspieler

Bei der Besetzung hält sich Amelio an ein typisches neorealistisches Verfahren, indem er, abgesehen von drei Protagonisten, die Rollen im Film fast ausschließlich mit albanischen Schauspielern und Laien besetzt (vgl. Winkler 2015: 395). Auf diese Art und Weise gibt er der Armut und den sozialen Konflikten des Landes ein eigenes Gesicht.

Die Hauptfigur des jungen Mannes Gino war anfänglich als Fortsetzung des Antonio aus *Il ladro di bambini* gedacht. Die erneute Besetzung mit dem Schauspieler Enrico Lo Verso war daher folgerichtig. Amelio schätzte an Lo Verso vor allem seine seltene Gabe, das Drehbuch „sprechen“ zu können und nicht nur zu deklamieren. Er machte aus den Dialogen seine eigenen Worte (vgl. Vitti 2009: 258). Darüber hinaus ist Lo Verso ein Schauspieler, der in besonderer Weise das Filmschaffen Amelios in den 1990er-Jahren verkörperte. So spielte er ebenfalls in Amelios Film *Così ridevano* (1998) einen Sizilianer, der nach Turin kommt, um seinen minderjährigen Bruder zu unterstützen.

Lo Verso gelingt es besonders in *Lamerica*, den Entwicklungsprozess des Protagonisten Gino aufzuzeigen. War der Carabinieri Antonio noch ein freundlicher, aber unschuldig-gutmütiger, naiver Mann, der dem bürokratischen System einfach nicht gewachsen war, so erscheint Gino als ein arroganter, unwissender und anmaßender Unternehmer, der auf seine Art ebenfalls naiv ist, aber in einem negativen Sinn. Er ist sich seiner Naivität nicht bewusst und glaubt, dass er dank seines Geldes und seines italienischen Passes jede Situation meistern kann. Insofern kann aus meiner Sicht keine Fortführung der Figurendarstellung des Antonio aus *Il ladro di bambini* zu Gino in *Lamerica* postuliert werden.

Amelio hat, außer dem bereits erwähnten Lo Verso, nur weitere zwei Rollen mit professionellen Schauspielern besetzt: nämlich mit Michele Placido in der Rolle des Unternehmers Fiore und mit Piero Milkani als der Übersetzer Selimi. Die anderen Personen werden von Personen dargestellt, die dem Regisseur als geeignet erschienen, aber keine Schauspieler sind. So wird die Figur des alten Mannes Spiro von Carmelo Di Mazzevoli gespielt, einem Rentner, der in Sizilien lebt und der den Zweiten Weltkrieg

erlebt hat. Amelio hatte ihn zufällig getroffen, als er in Siracusa unterwegs war (vgl. Vitti 2009: 261). Ursprünglich hatte er Gian Maria Volonté im Blick, doch hatte er sich dann für einen Laienschauspieler entschieden, weil er nicht wollte, dass das Publikum in der Lage ist, den Darsteller zu identifizieren. Amelio wollte auch unbedingt einen Sizilianer für diese Rolle, also jemanden, der den sizilianischen Dialekt spricht.

Die Zusammenarbeit mit Di Mazzei war für Amelio eine völlig andere Erfahrung als die Arbeit mit den Kindern in *Il ladro di bambini*. Für das Gelingen des Films war es für Amelio notwendig, eine verlässliche Beziehung zu dem Darsteller aufbauen zu können. Er hat ihm auch nie das Drehbuch gezeigt, sondern sich darauf beschränkt, ihm zu erklären, was er in jeder Szene von ihm erwartete (vgl. Vitti 2009: 261).

4.5 Zur Rezeption

Auf dem Filmfestival von Venedig gewann Amelios *Lamerica* den Preis für die beste Regie und den Felix für den besten europäischen Film. Aber *Lamerica* war nicht unter den fünf besten ausländischen Filmen, die für den Oskar nominiert wurden. Ganz offensichtlich passte Amelios Film nicht in das Spektrum der Hollywood-Kinos und der amerikanischen Sehgewohnheiten.

Dennoch war dem Film *Lamerica* ein gewisser Erfolg in Italien und auch in Europa beschieden. Das war vor allem darauf zurückzuführen, dass es ihm gelang, nationale und allgemeine Themen zusammenzubringen. Er zeigte Italien in einer entscheidenden Phase der Veränderung, und zwar zu einer Zeit, in der das Land von einer Nation von Emigranten zu einem Land wurde, das Fremde aufnahm und für Fremde als Einwanderungsland attraktiv wurde.

Die Kritik nahm den Film zwar überwiegend positiv auf, aber es gab auch kritische Stimmen. So wurde dem Regisseur vorgeworfen, einen „instant-movie“ (Vitti 2009: 339) über albanische Flüchtlinge gedreht zu haben und aus formaler Sicht warf man ihm die Verwendung des CinemaScope-Formats vor. Amelio hatte in einem Interview geäußert, dass er sich durch diese Vorwürfe nicht verstanden fühlte (vgl. Vitti 2009: 339).

Lamerica war ein ungewöhnlich komplexer Film, der reich an widersprüchlichen Emotionen war und sich nicht nach dem Geschmack des großen Publikums richtete. In seiner künstlerischen Symbolhaltigkeit und der metaphorischen Komplexität der auditiven und visuellen Ebene postulierte Amelios Film gesellschaftskritische Aussagen auf mehreren Ebenen: der Ebene der Geschichte, der Gegenwart, der nationalen

Identität und der Emigration, der Globalisierung und nicht zuletzt der Medienkritik. In diesem Sinne war *Lamerica* im Vergleich zu *Il ladro di bambini* der komplexere Film, und die Odyssee der Protagonisten in ihrer Vereinzelung existenzieller.

Nicht zuletzt besteht die Besonderheit dieses Films darin, dass Amelio einen Film über seine eigene Kindheit gedreht hatte, ohne autobiografisch zu werden. Damit gelang es ihm, seinem Film eine übergeordnete Bedeutung zu geben, welche sehr viele ähnliche italienische Schicksale darzustellen verstand.

5. *Le chiavi di casa* (2004)

Credits (vgl. *Le chiavi di casa* R.: Gianni Amelio. Italien 2004)

Regie:	Gianni Amelio
Drehbuch:	Gianni Amelio, Sandro Petraglia, Stefano Rulli,
Produzent:	Enzo Porcelli für RaiCinema
Kamera:	Luca Bigazzi
Montage:	Simona Paggi
Ton:	Alessandro Zanon
Musik:	Franco Piersanti
Darsteller:	Kim Rossi Stuart (Gianni), Andrea Rossi (Paolo), Charlotte Rampling (Nicole), Pierfrancesco Favino (Alberto)
Drehorte:	Berlin, München, Norwegen Erstaufführung im September 2004 auf den Filmfestspielen von Venedig

5.1 Idee und Entstehung des Films

Am Anfang von *Le chiavi di casa* stand ein literarisches Werk. Giuseppe Pontiggias (1934-2003) letzter Roman *Nati due volte* war die Inspirationsquelle des Films. Amelio hat in verschiedenen Interviews sehr deutlich gemacht, dass er ohne dieses Buch niemals einen Film zu dem Thema gedreht hätte (vgl. Vitti 2009: 336). Es war vor allem der Pontiggias Sohn Andrea, der Amelio nachhaltig beeindruckte und ohne den es den Paolo des Films nicht gegeben hätte.

Wie zentral die literarische Vorlage für Amelios Film war, wird an mehreren Stellen deutlich. Zum einen in der Widmung des Films, die noch vor dem Titel erscheint: „Ad Andrea e ad Andrea“. Diese Widmung evoziert die Idee einer Wiedergeburt: die Geburt des Andrea bei Pontiggia und des Andrea bei Amelio, und zwar durch das Buch und den Film. Zum anderen thematisiert Amelio das Buch direkt im Film, indem die Mutter eines ebenfalls im Krankenhaus behandelten Kindes dem Vater Paolos dieses Buch zur Lektüre empfiehlt.

Giuseppe Pontiggia hat mit diesem Roman den *Premio Campiello* gewonnen und er gehört seitdem zum Kanon der italienischen Nationalliteratur, denn er hat in einer ästhetisch eindrucksvollen Art und Weise einem schwierigen Thema literarische

Aufmerksamkeit verschafft, dem Thema der Behinderung. In dem Roman erzählt Pontiggia seine in dreißig Jahren gesammelten persönlichen Erfahrungen im Umgang mit dem behinderten Sohn Andrea, der in der Fiktion Paolo heißt. Der Roman ist in der Form einer Autobiografie geschrieben. Als Erzähler tritt der Vater auf, der als Lehrer in einer Kunstschule arbeitet. Pontiggia war hingegen in einer Bank beschäftigt. Der Autor hat versucht, die Stimme des Erzählers und seine eigene persönliche Stimme nicht zu sehr in einem autobiografischen Sinn einander anzunähern, sondern vielmehr aus emotionaler und intellektueller Distanz zu erzählen. Die größte Gefahr ging im Buch und im Film davon aus, ins Mitleid abzurutschen, denn die zentrale Frage, die beide Werke stellen, lautete: Was bedeutet es, anders zu sein?

5.2 Inhaltliche Umsetzung und Themenfelder

5.2.1 Synopse

Gianni trifft das erste Mal seinen fünfzehnjährigen Sohn Paolo und begleitet ihn auf einer Reise nach Berlin, wo sich der geistig und körperlich behinderte Junge einer Therapie unterziehen soll. Der Vater hat diese Begegnung nicht gesucht, sondern die Ärzte haben die Bekanntschaft mit dem Vater angeregt, da sie sich davon für den Gesundheitszustand von Paolo Vorteile erwarten. Die Mutter Paolos ist bei der Geburt verstorben, der Vater hat das Kind nicht sehen wollen. Er hat mittlerweile eine neue Familie gegründet und ist wenige Monate vor dem Treffen mit Paolo erneut Vater geworden. Paolo ist bei der Schwester seiner Mutter, Livia, und deren Mann Alberto aufgewachsen und dort ist auch sein Zuhause.

Im Zug lernen sich Gianni und Paolo kennen. Paolo ist aufgeschlossen und neugierig. Gianni ist überbesorgt und unsicher. Im Krankenhaus in Berlin wird Paolo Blut abgenommen und Gianni kann diesen Anblick nicht ertragen. Er verlässt das Behandlungszimmer. Seine innere Verwirrung macht sich körperlich bemerkbar. Im Treppenhaus trifft er auf Nicole, eine Französin, die gut italienisch spricht und die mit ihrer schwerstbehinderten Tochter ebenfalls zu einer Therapie nach Berlin gereist ist. Sie ist regelmäßig mit ihrer Tochter in dem Krankenhaus. Gianni sagt in diesem Gespräch, dass er nicht der Vater von Paolo sei. Nach der Behandlung verbringt er mit Paolo einige unbeschwerte Stunden in Berlin. Am nächsten Morgen will Paolo nach Hause. Er wirft Gianni vor, dass er ihm seine Medizin am Abend zuvor nicht gegeben habe. Gianni verhält sich zudem ungeschickt beim Anziehen Paolos.

Paolo muss wegen seiner epileptischen Anfälle eine Nacht zur Beobachtung im Krankenhaus bleiben und bittet Gianni, ihn allein zu lassen. Als Gianni aber bei ihm bleiben möchte, wirft er ihn aus seinem Behandlungszimmer. Nicole erklärt ihm das Verhalten und vergleicht es mit dem ihrer Tochter. Sie suggeriert Gianni, dass sie ihn für Paolos Vater hält, der sich aber für den Sohn schämt. Als Gianni beim Lauftraining zusieht und den Eindruck hat, dass Paolo am Ende seiner Kräfte ist, unterbricht er die Behandlung und zieht sich den Zorn der Ärztin zu. Nicole erklärt ihm später, dass für die Ärzte nicht die Krankheit der Kinder, sondern das falsche Verhalten der Eltern die größere Herausforderung sei. Während des Aufenthalts in Berlin treffen Gianni und Nicole immer wieder aufeinander und sprechen über das Leben mit einem behinderten Kind.

Paolo hat eine Brieffreundin in Norwegen, Kristine, die ihm auch ein Foto von sich geschickt hat. Vater und Sohn schreiben Kristina eine E-Mail. Später gehen beide zu einer Sportveranstaltung, wo Paolo das Basketballspiel zweier Mannschaften im Rollstuhl verfolgt. Obwohl ihn Gianni gebeten hat, an seinem Platz zu bleiben, entfernt sich Paolo und steigt in eine Straßenbahn ein. Als Gianni bemerkt, dass Paolo verschwunden ist, bricht für ihn eine Welt zusammen. Die Polizei kann Paolo schnell wieder aufgreifen und zum Vater zurückbringen. Durch dieses Ereignis, an dem in gewisser Weise beide eine gewisse Mitschuld tragen, kommen sie sich näher.

Nachdem Paolos Behandlung in Berlin beendet ist, bricht Gianni mit ihm nach Norwegen auf, um Kristine zu besuchen. Auf der Überfahrt mit der Fähre wirft Gianni Paolos Stock über Bord, weil er ihn seiner Ansicht nach nicht mehr brauche. In Kristines Schule ist niemand anzutreffen, da Sonntag ist. Paolo und Gianni beschließen, am nächsten Tag noch einmal vorbeizukommen. Übermütig essen beide einen Teil des Kuchens auf, der für Kristine gedacht war. Im Hotel bietet Gianni Paolo an, zukünftig bei ihm und seiner Familie zu wohnen. Er schmiedet bereits Zukunftspläne und auch Paolo malt sich aus, was er Giannis Sohn so alles beibringen könnte. Am nächsten Tag begeben sie sich auf den Rückweg. Gianni erlaubt Paolo, vorsichtig ans Lenkrad zu fassen. Paolo greift jedoch immer häufiger und stärker ins Lenkrad und drückt ohne Unterlass auf die Autohupe. Als er trotz mehrfacher Aufforderung nicht von seinem Tun ablässt, hält Gianni das Auto abrupt an. Er fragt Paolo, warum er das macht. Paolo sagt darauf Sätze, die er bereits früher gesagt hat: wo er wohnt, wie seine Telefonnummer lautet, dass Gianni die Nummer aufschreiben soll, dass er noch viel zu erledigen habe und jetzt unbedingt nach Hause müsse. Er steigt aus dem Auto und Paolo

begibt sich langsam zu ihm. Als Gianni in Tränen ausbricht, beruhigt und tröstet Paolo ihn.

5.2.2 Die persönlichste der Odysseen

Zwischen *Lamerica* und *Le chiavi di casa* liegen zehn Jahre, in denen Amelio andere Filme gedreht hat. Seine filmische Handschrift ist sofort erkennbar, vor allem in dem Wiederaufgreifen des Themas einer Reise, einer Odyssee und somit der Metapher für einen inneren Erkenntnisprozess der Figuren. Lediglich auf den ersten Blick erscheint dieser Film eine Auseinandersetzung mit dem schwierigen Thema der Behinderung zu sein, doch tatsächlich steht das Vater-Sohn-Verhältnis im Mittelpunkt (vgl. Buovolo 2008: 30). Auf der inhaltlichen Ebene kehren Motive wieder, die bereits in *Lamerica* und in *Il ladro di bambini* eine zentrale Rolle gespielt haben: die Motivketten der Schuhe, des Essens, der wechselnden Fortbewegungsmittel, mit einer starken Betonung des Zuges, die unvorhersehbaren Handlungsentwicklungen oder das ambivalente Ende des Films.

Le chiavi di casa ist aus inhaltlicher Sicht ein Film, in dem wenig passiert. Amelio spitzt von Anfang an auf das ihm Wesentliche zu, auf seine intendierte Aussage. Er erklärt nicht viel und konzentriert sich sehr stark auf die Vater-Sohn-Beziehung. Der Film beginnt mit der Aufnahme eines Mannes, der Alberto heißt (Pierfrancesco Favino). Er trinkt einen Kaffee in einem Bahnhof und spricht mit einem anderen Mann, mit dem er offenbar keinen visuellen Kontakt herstellen möchte. Dieser andere Mann ist ein junger, gut aussehender Mann um die dreißig, der aufmerksam eine Fotografie betrachtet, die der Zuschauer allerdings nicht zu sehen bekommt. Er informiert sich über das Alter eines Kindes, das sechs Jahre alt sein soll und zu dem Zeitpunkt noch nicht laufen kann. Aus der Unterhaltung wird deutlich, dass es sich um den Sohn des jungen Mannes handelt, den dieser nicht hat aufwachsen sehen und offenbar das erste Mal treffen wird.

Paolo ist bei Livia, der Schwester seiner Mutter aufgewachsen. Paolo spricht Alberto und Livia mit „zio“ und „zia“ an. Aus den wenigen Worten Albertos spricht eine große Zuneigung zu dem Jungen. Am Ende des Gesprächs kann er eine gewisse Verbitterung allerdings nicht unterdrücken, die in der Frage „Tu lo meriti?“ (03:31) zum Ausdruck kommt.

Der Vater stellt fast ängstliche Nachfragen, wem der Junge ähnelt, ob er seinen Namen kennen würde und ob er wüsste, dass sie sich treffen werden. Der Zuschauer nimmt die

Sorgen des Vaters um Äußerlichkeiten wahr und den Tadel des Mannes, der sich um den Jungen gekümmert hat.

Die zweite Szene spielt im Zug nach Berlin, wo Gianni zum ersten Mal Paolo trifft. Während er sich dem Schlafabteil nähert, in dem der Junge schläft, folgt ihm die Kamera von hinten und erzeugt somit durch die Erschütterungen des Zuges und Kamerabewegungen einen fragilen, unsicheren Eindruck, der noch unterstützt wird durch die zu große Kleidung, die Gianni trägt. Er läuft in die der Fahrtrichtung entgegengesetzte Richtung, womit die existenzielle Dimension der Reise angedeutet wird, die Gianni gerade antritt.

Das erste Treffen findet am nächsten Morgen statt. Als Gianni wach wird, ist Paolo nicht mehr im Schlafabteil. Er sucht ihn im Zugrestaurant und bringt ihm seine Schuhe. Dank Paolos Natürlichkeit gelingt eine scheinbar leichte und natürliche Konversation zwischen Vater und Sohn. Paolo erscheint als ein Mensch, der mit seiner Umwelt und mit seiner Behinderung im Einklang lebt.

Es schließt sich eine Szene im Bad an, einem Ort, an dem häufig erotische oder gewalttätige Szenen in den kommerziellen Filmen gedreht werden (vgl. Vitti 2009: 358). Paolo bittet den Vater, ihm beim Ausziehen der Hose und Unterhose zu helfen. Er will aber auch seine Intimität schützen und aus diesem Grund soll sich der Vater umdrehen. In dieser Handlungssequenz entsteht eine reale und geradezu intime Zärtlichkeit, die offenbart, dass Paolo seinem Vater aufgeschlossen gegenübersteht und ihm ein gewisses Urvertrauen entgegenbringt.

Amelio hat in diesem Film das ihm eigene Themenspektrum aufgegriffen, das auch in seinen früheren Filmen omnipräsent ist: Es geht um das Psychogramm der Hauptdarsteller, um Generationenkonflikte und um Menschen am Rand der Gesellschaft. Trotz alledem weist dieser Film eine Neuheit auf, denn Amelio konzentriert sich auf die persönliche Ebene und spart gesellschaftskritische Subtexte aus. Vitti sieht in dieser Konzentration auf die persönliche Erfahrung und die Absage an eine Gesellschaftskritik die eigentliche Kritik Amelios: In den sechs Jahren, die zwischen *Così ridevano* und *Le chiavi di casa* liegen, weist die italienische Gesellschaft massive Verfallserscheinungen auf der moralischen, politischen, kulturellen und sozialen Ebene auf, sodass nur noch das Genre der Satire diesen Zustand adäquat beschreiben könne (vgl. Vitti 2009: 353). Auch die Entscheidung, den Film außerhalb Italiens zu drehen, spricht für einen gewissen Pessimismus des Regisseurs in Anbetracht der gesellschaftlichen Entwicklungen dieser Jahre: „[...] per artisti sensibili quali Amelio, l'impulso di ambientare il

suo film all'estero, lontano da una nazione che aveva perso la sua identità, era molto forte e Berlino grazie ai suoi riferimenti storici et cinematografici si rivelò in luogo ideale“ (Martini 2005: 161-162). Die Wahl des Ortes, Berlin, ist sicherlich auch eine Hommage an Amelios neorealistische Wegbereiter, insbesondere an Rossellini und seinen Film *Germania anno zero* (1948).

Amelio setzt mit der Ausrichtung der Reise gen Norden die inneritalienische Reise vom Süden in den Norden aus dem Film *Così ridevano* fort. Neue geografische Räume stehen daher auch für die völlig neuen Erfahrungen und Entwicklungen der Figuren (vgl. De Luca 2008: 193).

Eine wichtige Metapher für die persönliche Ebene der Odyssee, die in doppeltem Sinn für die Odyssee von Vater und Sohn steht, ist die Metapher des Weges: der Weg in einem gegenständlichen Sinn als Weg, den die Protagonisten zurücklegen, der Weg aber auch in einem inneren, psychologischen Sinn, als ein Entwicklungsweg, der zurückgelegt werden muss. Als Gianni dem Sohn beim ersten Aufeinandertreffen die Schuhe bringt, steht diese Geste symbolisch für den weiteren gemeinsamen Weg. Der Vater will voller Sorge dem Sohn beim Gehen helfen. Doch Paolo wehrt ungeduldig ab: „Te lo dico per l'ultima volta. [...] Faccio da solo.“ (Amelio 2004: 10:24)

Das Unbehagen liegt bei Gianni, wenn er den schwerfälligen, anstrengenden Gang Paolos mit den verkrüppelten Beinen und dem Sechspunktstock sieht. Für Paolo erscheint das kein Problem zu sein, denn er kann allein gehen. Es sind eher die anderen, die lernen müssen, mit ihm zu gehen (vgl. Vitti 2009: 358).

Das Verständnis des Weges und somit auch des Gehens an sich, des Zurücklegens eines Weges, bleibt bei Vater und Sohn verschieden. Paolo konnte mit sechs Jahren noch nicht laufen, aber er hat es sich mühsam angeeignet. Das Ziel der Reise nach Berlin und der dortigen Therapie besteht letztlich auch in der Verbesserung seiner physischen Möglichkeiten des Gehens. Gianni muss in einem anderen, metaphorischen Sinn das Gehen erlernen. Er muss lernen, neben seinem Sohn gehen zu können (vgl. Vitti 2009: 355). Das bedeutet in erster Linie, den Sohn zu akzeptieren, wie er ist, mit seiner Behinderung und seinen Einschränkungen. Gianni behandelt Paolo wie ein Kleinkind, er traut ihm nichts zu und reduziert ihn dadurch auf seine Behinderung. Sein Lernprozess des Gehens besteht vor allem darin, Paolo gehen zu lassen und mit ihm Schritt zu halten.

Das zeigt sich aus unserer Sicht in der Szene, als Gianni den Stock Paolos über Bord wirft, sozusagen dem Höhepunkt dieser metaphorischen Motivkette (vgl. Vitti 2009:

367). Damit nimmt er ihm die Unabhängigkeit und die Freiheit, die er durch die Hilfestellung des Stocks erreicht hat. Auch wenn Paolo dieser Tat zuzustimmen scheint, bezeichnet er den Vater dennoch als „matto“ (1:25:13), so zeugt die Aktion doch von dem noch vorhandenen Unverständnis des Vaters. Der Sohn soll so sein wie er, wie normale Menschen, wie Erwachsene. Zur Normalität des Sohns gehört aber nun einmal der Stock. Er benötigt diesen Stock, um sich eigenständig fortbewegen zu können.

Der Zug, als ein verbreitetes und wichtiges Transportmittel der modernen Welt, ist bei Amelio ein grundlegendes filmisches Stilmittel innerhalb seines räumlichen Strukturprinzips. Der Zug ist ein Ort, der die Protagonisten einander näherbringt. Sie sind gezwungen, zusammenzubleiben und sich miteinander auseinanderzusetzen. Der beengte Raum im Zug offenbart die Spannung, unter der die Protagonisten stehen (vgl. Vitti 2009: 358). Erinnert sei vor allem an die wichtige Rolle, die der Zug in *Il ladro di bambini* spielte, gerade was die innere Entwicklung der Protagonisten betrifft. Auch in *Lamerica* war der Zug ein genuiner Bestandteil der Reise und somit der modernen Odyssee, wie sie Amelio vor Augen führte. Auch nach der Ankunft in Berlin bleibt der Zug als der Inbegriff der Reise omnipräsent. Gianni und Paolo haben die Züge aus ihrem Hotelzimmer im Blick. Paolo zählt die Züge, die ankommen und abfahren. Im Hintergrund schwingt somit das Unterwegsein ständig mit.

5.2.3 Das Motiv der Hausschlüssel

Das erste Gespräch im Zug und das letzte Gespräch zwischen Paolo und Gianni im Auto in Norwegen sind relativ identisch: Paolo will Gianni seine Telefonnummer mitteilen, die dieser sich aufschreiben soll. Aber Gianni hat nichts zum Schreiben bei der Hand bzw. ist beim Autofahren nicht in der Lage zu schreiben. In diesem Zusammenhang ist eine weitere Szene von Bedeutung, und zwar nach der zweiten Nacht im Hotel, als Paolo sich in Unterwäsche auf den Weg nach Hause machen möchte. Gianni kann ihn auf dem Gang des Hotels abfangen und sie erleben eine erste Auseinandersetzung. Paolo erzählt ihm, dass er zu Hause sehr viel zu tun habe. Er muss mit der Playstation spielen, er muss einkaufen, aufräumen, sauber machen, bügeln und vieles mehr. Im letzten Gespräch wiederholt Paolo die Verpflichtungen, die auf ihn warten und die Botschaft, die dahinter steht, wird deutlich. Jetzt versteht Gianni diese Botschaft: Paolo hat ein Zuhause, bei Alberto und Livia, und er möchte nach Hause zurückkehren. Er hat Heimweh. Höchstwahrscheinlich hatte er von Beginn der Reise an Heimweh nach seiner gewohnten Umgebung, nur konnte er dieses Gefühl nicht

verbalisieren. Er ist im Besitz seiner Hausschlüssel – die dieses Zuhause symbolisieren – und er möchte keine anderen Hausschlüssel (vgl. Abb 22). Er möchte nicht zu Gianni ziehen. Gianni begreift, dass Paolo nicht bei ihm leben möchte und er versteht, dass er seinem Sohn nicht der Vater sein kann, der er gern wäre. Dieser Platz ist durch Alberto besetzt.

Die zentrale Bedeutung der Hausschlüssel, *Le chiavi di casa*, zudem ein Filmtitel, der auf den ersten Blick seltsam erscheinen mag, erschließt sich in der letzten Szene. Die Hausschlüssel bilden in gewisser Weise einen Kontrapunkt zur Odyssee der beiden Protagonisten und stehen symbolisch für das Erkennen des Anderen und des Eigenen. Sie stehen für den Ort, an dem ein Mensch zu Hause ist, für einen sehr persönlichen, individuellen Ort. Gianni hat eine tiefe Zuneigung zu seinem Sohn entdeckt und die körperliche Intimität, zu der beide nach und nach in der Lage sind mit Berührungen und Umarmungen, illustriert ihre wachsende Nähe und Vertrautheit. Nichtsdestotrotz war der Platz, an den Paolo gehört, für ihn selbst von Anfang an klar: Das ist der Ort, zu dem er die Hausschlüssel hat.



Abbildung 22: Gianni Amelio: *Le chiavi di casa*, 2004 (DVD 2005 Rai Cinema). (35:10).

Auch später, als Gianni ihm anbietet, bei ihm und seiner Familie zu leben, fragt Paolo, ob er die Hausschlüssel bekommen würde (vgl. Abb. 23). In dieser Interaktion erläutert Paolo, was es bedeutet, ihn aufzunehmen, was er von Gianni erwartet: Er muss ihm jeden Morgen beim Anziehen helfen, er muss ihn in die Schule bringen, und zwar nicht zu spät. Gianni antwortet mit Liebkosungen und einem kurzen „Si“.



Abbildung 23: Gianni Amelio: *Le chiavi di casa*, 2004 (DVD 2005 Rai Cinema). (1:32:40).

In diesem Kontext stehen die Hausschlüssel vor allem für eine neue Lebensphase, und zwar für die Phase des Übergangs von der Kindheit ins Erwachsenenleben. Das ist der Zeitpunkt, an dem die Eltern den Kindern einen Schlüssel geben, damit sie selbständig kommen und gehen können. Das ist eine Geste der Unabhängigkeit und des Vertrauens, das die Eltern dem Kind entgegenbringen (vgl. Vitti 2009: 355).

Gianni behandelt Paolo aber wie ein Kleinkind. Das wird in dieser Szene (vgl. Abb. 23) besonders offensichtlich, denn Paolo sitzt bei Gianni auf den Knien und Giannis Art und Weise des zärtlichen Streichelns und Berührens passt nicht zu dem Alter des Jungen und wirkt befremdlich bis unpassend.

Die darauffolgende Reaktion Paolos im Auto beweist, dass Liebe und Zuneigung eben nicht ausreichen, sondern dass neben dem Verantwortungsgefühl auch eine große Portion eigene Aufopferung dazu gehört. Paolo gibt sich der Träumerei hin, wie es wäre, bei dem eigenen Vater zu leben, aber er traut ihm diese Aufgabe in letzter Konsequenz nicht zu. In drei Tagen lassen sich fünfzehn Jahre Abwesenheit nicht wettmachen.

Das Ende der Odyssee, ein Ende der Erkenntnis und des Trostes, weist wiederum jene Ambiguität auf, die wir bereits bei *Il ladro di bambini* und *Lamerica* gesehen haben. Es ist ein Ende in einer Zweisamkeit, worin das utopische Moment wurzelt. Es ist aber auch, wie in den beiden vorangegangenen Filmen, ein offenes, ungewisses Ende. Gianni erkennt die Tragweite seines eigenen Versagens. Während in dem Gespräch mit Nicole,

während der Suche nach Paolo, Tränen in seinen Augen schimmerten, brechen sie nun durch (vgl. Abb. 24). Tränen haben immer auch eine befreiende Funktion, denn sie transportieren Aufgestautes nach außen.



Abbildung 24: Gianni Amelio: *Le chiavi di casa*, 2004 (DVD 2005 Rai Cinema). (1:40:21).

Die Odyssee wird zu einer Metapher der Wiedergeburt für Gianni. Am Ende bricht die Reue aus ihm heraus, ein tiefes Schuldgefühl und sicherlich auch Dankbarkeit für die Entdeckung neuer, gegenseitiger Gefühle (vgl. Vitti 2009: 354). Die Worte Albertos aus dem Eingangsdialog erhalten am Ende des Films ihre eigene, tatsächliche Bedeutung: „Tu lo meriti?“ (03:31) Unter Tränen könnte sich Gianni eingestehen, dass er Paolo nicht verdient. Aber das ist bereits die Ebene der Interpretation, die beim Zuschauer liegt. Amelio suggeriert keine Lesarten und das ist ein weiteres wichtiges Merkmal seiner Filme: Er unternimmt keine Schuldzuweisungen, sondern zeigt den Weg einzelner Menschen, denen es gelingt, Entfernungen zwischen sich selbst und anderen Menschen zu überwinden (vgl. De Luca 2008: 193). Luciano und Rosetta gelang es in *Il ladro di bambini*, ihre Entfernung zu überwinden. Gino näherte sich dem alten Spiro in *Lamerica* an. Hinter diesen Annäherungen liegen innere Wege und Entwicklungsprozesse.

Vater und Sohn in der weiten norwegischen Landschaft setzen am Ende einen räumlichen Kontrapunkt der Befreiung zu den geschlossenen und engen Räumen der langen Reise. Mit diesem Filmende gelingt es Amelio, wie auch in den beiden anderen

Filmen, eine positive Sicht innerhalb einer „kranken“ und negativen Welt zu formulieren (vgl. De Luca 2008: 185).

5.3 Formal-ästhetische Umsetzung

5.3.1 Vom Buch zum Film

Am Beginn seiner Arbeit an dem Filmprojekt konnte sich Amelio keinen Film nach dem Roman Pontiggias vorstellen. Es erschien ihm geradezu unmöglich, eine Geschichte zu erzählen, die dreißig Jahre umfassen sollte. Er hätte für die Figur des Paolo drei verschiedene Darsteller benötigt. Amelio konzentrierte sich daher auf die direkte Erfahrung des Autors, das Buch diente stärker als ein Modell und Leitfaden, denn als direkte Vorlage. Die erste Drehbuchfassung enthielt daher ca. 40 % des Romans (vgl. Vitti 2009: 350).

Der entscheidende Punkt, in dem Amelio von dem Roman abrückte, kristallisierte sich langsam heraus, denn Amelio erzählt nicht dreißig Jahre in Mailand, sondern eine Woche auf Reisen, in Berlin und in Norwegen. Die Reise und damit die räumliche Aufeinanderfolge verschiedener Orte offenbart ein fundamentales, ästhetisches Strukturprinzip der Filme Amelios, und zwar seinen Umgang mit dem Raum als einem adäquaten Stilmittel des Films (vgl. De Luca 2008: 193-195). Dieses Strukturprinzip tritt in *Le chiavi di casa* besonders deutlich hervor, weil wir hier die literarische Vorlage zum Vergleich heranziehen können. Die Zeitebene des Buches als die individuelle Erfahrungsebene wird im Film in eine Raumebene umgesetzt und stellt sich als für den Film die adäquatere Abbildungsebene von persönlichen Entwicklungen und individuellen Erkenntnisprozessen dar.

In dieser auf den ersten Blick scheinbaren Untreue zur literarischen Vorlage liegt aber die tatsächliche und wahrhaftige Treue des Regisseurs in seiner Umsetzung des Buchs in einen Film (vgl. Vitti 2009: 351). Er passt auf diese Art und Weise die Inhalte den medialen Bedingungen seines Genres an. Die Transposition der zeitlichen Dimension in eine räumliche Dimension ist dem Film inhärenter. Auf diese Weise stehen das Buch und der Film relativ unabhängig nebeneinander, auch wenn der Film von dem Buch inspiriert wurde. Vitti findet für diesen komplexen Zusammenhang die passenden Worte:

„Il risultato è che ora ci sono un libro e un film che seguono sentieri paralleli, e forse complementari fra loro, e che Andrea Pontiggia e Andrea Rossi, così distanti per età e storia personale, sono le due facce di Paolo.“ (Vitti 2009: 351)

Die Einführung einer weiteren wichtigen Person, und zwar der Nicole, ist wichtig für die Sichtbarmachung des Entwicklungs- und Erkenntnisprozesses Giannis. Durch ihre Gespräche werden seine Feigheit, seine Angst und Scham im Umgang mit dem eigenen Sohn verdeutlicht und hinterfragt. Das, was im Buch durch innere Monologe und autobiografische Introspektion erläutert werden kann, bedarf im Film einer Visualisierung und Verbalisierung durch einen weiteren Sprecher. Mit der Figur der Nicole schafft Amelio eine eigenständige, durchaus streitbare, aber sehr starke Mutterfigur, die im Prinzip der Idee Pontiggias einer „donna-madre-moglie“ entspricht (vgl. Vitti 2009: 363). Charlotte Rampling gibt der Nicole die authentische Überzeugungskraft ihrer ganz besonderen Ausstrahlung. Amelio war es im Vorfeld gelungen, die Schauspielerin zu überzeugen, im Film Italienisch zu sprechen und sich nicht synchronisieren zu lassen, wie sie das in ihren anderen italienischen Filmen bevorzugt hatte. Diese Entscheidung stärkt natürlich die authentische Kraft des Films und zeigt Amelios Konsequenz in der Tongebung des Films, die nicht von außen kommen sollte. Zu der Tonebene folgen in diesem Kapitel noch weitere Ausführungen. In den wichtigen Gesprächen, die Gianni und Nicole führen, bleibt jeder, trotz einer gewissen Anteilnahme, mit seinem Leid für sich (vgl. Abb. 25). Nur sehr selten gelingen direkte Blickkontakte.



Abbildung 25: Gianni Amelio: *Le chiavi di casa*, 2004 (DVD 2005 Rai Cinema). (1:16:44).

Durch die Bildkomposition wird verdeutlicht, wie schwierig es ist, über das behinderte Kind zu sprechen und seinen eigenen Umgang mit der Situation zu offenbaren.

5.3.2 Das ästhetische Mittel der Verknappung

Amelios Konzentration auf eine Erzählung der wesentlichsten Stationen der Odyssee von Vater und Sohn findet auch auf der Ebene der filmisch-ästhetischen Umsetzung eine Entsprechung. Die Eingangsszene verdeutlicht dieses wichtige ästhetische Mittel Amelios, das auch schon in seinen vorigen Filmen präsent war, aber in *Le chiavi di casa* besonders heraussticht: die Verknappung. Die Schnelligkeit und Uneindeutigkeit der ersten Szene erschweren eingangs das Verständnis der Geschichte. Wir wissen nicht, wer die beiden Männer sind und in welcher Beziehung sie zueinander stehen. Das Gespräch verläuft sehr schnell vor der Abfahrt des Zuges. Der Zuschauer hat kaum Zeit, die Situation zu erfassen und die mitgeteilten Informationen in einen Zusammenhang zu bringen. Wir erfahren nichts über die Behinderung des Jungen. Der Eintritt Paolos wird extrem lange hinausgezögert. Erst sieht Gianni das Foto, doch der Zuschauer sieht es nicht. Im Zug blickt Gianni auf Paolo, doch die Kamera bleibt auf Gianni gerichtet. So ist gleich von Anfang an deutlich, wer hier im Mittelpunkt steht: Es ist der Vater, Gianni. Amelios Ziel besteht darin, Vater und Sohn möglichst schnell zusammenzubringen und zu isolieren. In dieser Hinsicht kann man auch die Entscheidung, den Film in Berlin zu drehen, verstehen. Die Protagonisten befinden sich an einem Ort, dessen Sprache sie nicht verstehen und werden somit auf sich selbst und ihre Beziehung zueinander begrenzt. Amelio fokussiert die wesentlichsten narrativen Elemente und versucht, alle möglichen Digressionen auszuschalten (vgl. Vitti 2009: 359).

Auch im weiteren Fortlauf der Geschichte ist die Konzentration auf die Vater-Sohn-Beziehung und den Erkenntnisprozess Giannis zentral. Amelio geht hier mit einer gewissen Rigorosität vor, denn alles Nebensächliche wird konsequent ausgeblendet. Wir als Zuschauer erfahren nicht, wie Gianni festgestellt hat, dass Paolo nicht mehr da ist. Wir hören die Lautsprecherdurchsagen, die das Ereignis mitteilen und wir sehen in Giannis Gesicht, um die Tragweite dieses Ereignisses nachempfinden zu können (vgl. Abb. 26).



Abbildung 26: Gianni Amelio: *Le chiavi di casa*, 2004 (DVD 2005 Rai Cinema). (1:05:54).

Den inneren Ausnahmezustand, in dem sich Gianni befindet, fängt die Kamera ein, indem sie ganz nah an ihm dranbleibt (vgl. Abb. 27). Sein Gesicht zeigt Angst und sein Blick Verzweiflung. Er verharrt schweigend, unfähig zu reagieren und geht hin und her, ohne Ziel. Die Kamera scheint ihn dabei zu umkreisen und folgt ihm auf sehr kurzer Distanz, sodass der Zuschauer den Eindruck hat, dass Gianni den Boden unter den Füßen verliert.



Abbildung 27: Gianni Amelio: *Le chiavi di casa*, 2004 (DVD 2005 Rai Cinema). (1:06:27).

Allein durch die schauspielerische Brillanz in dieser Szene wird verständlich, dass Kim Rossi Stuart Auszeichnungen für diese Rolle erhalten hat (vgl. Kapitel 5.4).

Die Zuschauer erfahren nicht, wie und wo Paolo nach seinem „Ausflug“ mit der Straßenbahn aufgegriffen wurde. Wir sehen nur das wirklich Wichtige, nämlich das Aufeinandertreffen von Vater und Sohn, nach dieser Situation, die bei beiden existenzielle Ängste ausgelöst hat. Dieser Strategie der Verknappung unterliegt natürlich auch eine Spannung, die durch ihre ästhetische Umsetzung den emotionalen Höhepunkt des Films markiert.

In dieser Situation der tiefen Verzweiflung ist es Gianni jedoch möglich, über sich und sein Versagen zu sprechen. Auch hier verknappt Amelio auf der verbalen Ebene. Gianni liefert Erinnerungsfetzen an den Tag der Geburt des Sohnes und den Tod der Mutter. Er wollte das Kind nach der Geburt nicht sehen, offenbar auch, weil er zu traumatisiert vom Tod seiner Freundin war. Er wurde von der Familie ausgegrenzt, die ihm die Schuld am Tod der jungen Frau gab. Zumindest hat er ihre Reaktionen so gelesen. Sicherlich fühlt er sich auch mitschuldig.

5.3.3 Tonspur

Die Tonspur des Films stellt eine Bedeutungsebene für sich dar, denn die Töne aus dem Hintergrund sind immer Teil der Diegese und verorten die Personen sehr klar in dem jeweiligen Raum, in dem sie sich befinden. Die Zuggeräusche am Anfang des Films, die Geräusche, die beide Personen machen, stehen für die Entwicklung ihrer Beziehung zueinander. So zieht sich der nervige Ton von Paolos Spielkonsole als ein Lautthema durch den Film. Offenbar will Paolo mit den lauten Tönen auf sich aufmerksam machen und es folgen wichtige Gespräche zwischen Vater und Sohn. Als Paolo am Ende des Films, in einer der letzten Szenen, immer wieder die Autohupe betätigt und Gianni ihm dies völlig entnervt untersagt, ist das die Einleitung für die Mitteilung Paolos, dass er jetzt nach Hause möchte, und zugleich auch die Botschaft, dass Paolo zu Alberto und Livia zurück möchte und das Angebot Giannis, zu ihm zu ziehen, ablehnt.

Der Film fokussiert Töne, die aus dem Kosmos der Figuren stammen. Es gibt keine eingespielte Musik. Musik und Geräusche haben immer einen diegetischen Ursprung, etwa der musikalische Auftritt einer Seniorenband oder die Musik aus dem Autoradio. Dieses Vorgehen spricht für Authentizität und Realismus in der Darstellung (vgl. Munaretto 2014: 96).

5.3.4 Ein Spielfilm mit Elementen des Dokumentarfilms

Vitti misst den Dokumentarfilmen, die Amelio in den Jahren vor *Le chiavi di casa* gedreht hat, einen sehr wichtigen Stellenwert zu für den behutsamen und adäquaten Umgang mit einem so schwierigen Thema wie der Behinderung eines Kindes. Er sieht vor allem in dem 1997 in Sarajevo gedrehten Dokumentarfilm *Non è finita la pace, cioè la guerra* über kriegsversehrte Kinder eine entscheidende Erfahrung für die spätere Realisierung von *Le chiavi di casa*:

„Credo fermamente che l'esperienza diretta di lavorare con bambini che non stavano interpretando un ruolo ma che stavano testimoniando le loro esperienze di vita ebbe un tremendo impatto su Amelio e giocò un ruolo determinante nel suo modo di lavorare in seguito con Andrea Rossi [...]“ (Vitti 2009: 342-343)

Dank der Dokumentarfilme gelang es Amelio, seine Filmsprache und seinen persönlichen Stil weiterzuentwickeln. Die Authentizität von *Le chiavi di casa* erschließt sich gerade in der gelungenen Balance zwischen Respekt und Wahrheitssuche, ohne den inneren Konflikt der Beteiligten auszublenden. Letztlich ist auch Amelios überaus stringentes narratives Vorgehen, die bereits erläuterte Strategie der Verknappung, dem ästhetischen Einfluss der Dokumentarfilme geschuldet, die durch thematische Fokussierung und zeitliche Beschränkung wenige Abweichungen erlauben (vgl. Vitti 2009: 349).

In dem folgenden Punkt lassen sich die ästhetischen Mittel schwer von den Produktionsbedingungen des Films trennen, denn sie sind eng miteinander verwoben. Amelios Zusammentreffen mit Andrea Rossi, dem Darsteller des Paolo im Film, stellte für den Regisseur nicht nur die einfache Tatsache dar, dass er eine passende Besetzung für diese Rolle gefunden hatte. Es war vielmehr das Zusammentreffen mit einer Person, die es ihm erlaubte, eine Vorstellung, eine Idee von dem Paolo des Films zu entwickeln. Die Herausforderung bestand für Amelio vor allem darin, dass Andrea Rossi sich selbst in dem Film interpretieren sollte, allerdings anhand von vorgefertigten und auswendig gelernten Sätzen. Das Drehbuch hatte Amelio bereits vor dem Treffen geschrieben. Allerdings erschien ihm das nun nicht mehr umsetzbar, denn er erkannte, dass er nicht den Schauspieler mit der fertigen Rolle verknüpfen konnte, sondern die Rolle mit dem Darsteller, den er zur Verfügung hatte. Nach dem Treffen mit Andrea Rossi verstand er, dass er einen Menschen für die Rolle gefunden hatte, aber keinen Schauspieler oder Darsteller. Daraufhin begann er, den Film umzuarbeiten, und zwar im Hinblick auf den Kosmos, an dem ihn Andrea Rossi teilhaben ließ (vgl. Vitti 2009: 353). Auch dieses Vorgehen ist der Ästhetik des Dokumentarfilms verpflichtet, das sich bis auf die Ebene

der Kamerabewegungen niederschlug. Bewusst hat Amelio in dem Film auf die Nutzung von Kamerafahrten verzichtet, weil er die Behinderung Paolos nicht spektakulär zur Schau stellen wollte (vgl. Vitti 2009: 350).

5.4 Produktion

5.4.1 Kim Rossi Stuart in der Rolle des Gianni

Für die Rolle des Vaters hat Amelio eine kongeniale Besetzung gefunden. Kim Rossi Stuart hatte in einem Interview erklärt, dass er Jahre darauf gewartet habe, mit Amelio arbeiten zu dürfen. Für diese Rolle hatte er eine andere Rolle, ebenfalls bei einem bekannten italienischen Regisseur, abgelehnt (vgl. Vitti 2009: 361-362).

Rossi Stuart wurde in Rom geboren und hatte erste Rollen im Alter von fünf Jahren an der Seite seines Vaters Giacomo Rossi Stuart gespielt. Am Anfang seiner Karriere hatte er hauptsächlich für das Fernsehen gearbeitet, bevor er 1991 mit einer Rolle in *Un'altra vita* von Carlo Mazzacurati zum Kino kam. 1993 spielte er die Hauptrolle in Alessandro D'Alatri's *Senza pelle*. Es folgten kleinere Rollen in Filmen von Roberto Benigni und Michelangelo Antonioni (vgl. Vitti 2009: 362).

Rossi Stuart stand bis zu dem Film mit Amelio vor allem für den schönen, sinnlichen Mann, von dem eine gewisse Faszination ausgeht. Dieses Bild bediente Amelio überhaupt nicht und Rossi Stuart gelang es hervorragend, in der väterlichen Schwäche und Desorientierung authentisch zu wirken.

5.4.2 Zur Rezeption

In der Rezeption gilt *Le chiavi di casa* als unterschätzt, obwohl auch dieser Film viele Preise und Auszeichnungen erhalten hat. Sowohl das Publikum als auch die Kritik hatten den Film mit Beifall aufgenommen. Auf dem Filmfestival von Venedig hatte der Film allerdings nicht den Goldenen Löwen gewonnen, weil die Jury Amelios unverdienten Sieg mit dem Film *Così ridevano* von 1998 wettmachen wollte (vgl. Vitti 2009: 336). Tullio Kezich schrieb im *Corriere della Sera*, dass die 61. Ausgabe des Filmfestivals von Venedig wegen des Films von Amelio in Erinnerung bleiben wird (Kezich 2004, zit. n. Vitti 2009: 336).

Der Film gewann aber andere Preise, wie den *Premio Francesco Pasinetti*, drei *Nastri d'Argento* für die beste Regie, die beste Aufnahme und den besten Ton. Das Silberne Band ist ein Preis, der seit 1946 von der Berufsvereinigung der italienischen

Filmjournalisten vergeben wird. Kim Rossi Stuart erhielt den *Golden Globe* als bester Darsteller. Es gab zwei *Ciak d'oro* (ein Preis der Kinozeitschrift *Ciak*) für das beste Drehbuch und den besten Nebendarsteller (das war Pierfrancesco Favino in der Rolle des Pflegevaters Alberto). Charlotte Rampling erhielt den Anna-Magnani-Preis als beste Schauspielerin. Auch im Ausland feierte Amelio mit diesem Film Erfolg. So erhielt er auf dem Filmfestival von Sevilla den Spezialpreis der Jury (vgl. Vitti 2009: 336).

Der Filmkritiker Gian Luigi Rondi hatte in seiner Rezension des Films unterstrichen, dass Amelio mit *Le chiavi di casa* wieder zurückgekehrt sei, „a psicologie recondite rappresentate con raffinati tremiti ed intensa poesia, simile a ciò che è stato considerato il suo capolavoro, *Il ladro di bambini*“ (Rondi 2004, zit. n. Vitti 2009: 336).

Le chiave di casa entstand in einer schwierigen Schaffensphase des Regisseurs, dem es nach dem Film *Così ridevano* (1998) mit einem geringen kommerziellen Erfolg nicht gelang, einen neuen Kinofilm zu drehen. Daher konnte er erst sechs Jahre später sein nächstes Werk realisieren. Dazwischen lagen kleinere Filmarbeiten, in erster Linie Dokumentarfilme, z. B. *Poveri Noi* aus dem Jahr 1999, in dem Amelio mit Archivbildern die Geschichte der italienischen Emigration nach Deutschland und in die Schweiz erzählt. Dieser Film lief auf Rai 3 (vgl. Vitti 2009: 496-497). Sein Dokumentarfilm *L'onore delle armi* aus dem Jahr 2000, über die italienische Armee nach dem Ende des Faschismus, lief auf dem Filmfestival von Locarno (vgl. Vitti 2009: 347).

Amelio hatte mit Vittorio und Rita Cecchi Gori einen Vertrag abgeschlossen, der die Produktion von drei Filmen regelte. Auf *Lamerica* folgte *Così ridevano*, für einen dritten Film hatte Amelio bereits mehrere Drehbücher verfasst. Allerdings musste die Cecchi Gruppe durch Fehlspekulationen Insolvenz anmelden, Vittorio Cecchi Gori wurde 2002 wegen betrügerischen Bankrotts verhaftet und zu drei Jahren Gefängnis verurteilt. Nach einer langen Wartezeit und verschiedenen Forderungen nach Vertragserfüllung hatte Amelio das Angebot von RAI Cinema angenommen, einen Film nach dem Buch von Pontiggia zu drehen (vgl. Vitti 2009: 341).

6. Zur Metapher der Odyssee in Gianni Amelios Werk

Zum Begriff der Odyssee

Odysseus ist als der kühne Reisende und als Suchender nach dem Neuen literarisch konnotiert. Mit ihm verbinden sich der Mut zu wissen und die Suche nach dem Wissen. Die *Odyssee* ist das bekannte Epos Homers, hat sich aber als literarischer Begriff von dem Werk emanzipiert und steht für eine Erfahrungsreise der besonderen Art. Odysseus hat seine Irrfahrten nicht freiwillig unternommen. Die Odyssee hat sich als solche auch erst im Laufe der Reise herausgestellt. Seine Reise über die Meere und durch die Länder der Welt war zudem eine Reise der inneren Erkenntnis und der Erfahrung.

In der italienischen Literatur prägend war Dantes Rezeption der Odysseus-Figur in seiner *Divina Commedia*. Im 26. Gesang der Hölle erleidet Dantes Odysseus Schiffbruch und so sehen heutige Rezipienten in dieser Figur den Inbegriff des modernen Menschen, der ohne zu zögern seine Wissbegier und den Wunsch, Neues zu sehen, befriedigen will. Dante beendet Odysseus' Reise mit dem Tod, was als eine Form der Bestrafung für die Kühnheit und Neugierde des griechischen Seefahrers gewertet werden kann. Dante bestraft dabei allerdings nicht den Forscherdrang Odysseus', sondern seine Hybris, die im Überschreiten vorgegebener Grenzen besteht (vgl. Stierle 1988: 119).

Der Metapher der Odyssee, die Amelio in den drei Filmen gestaltet, die hier im Fokus des Interesses stehen, knüpft an diese Tradition der literarischen Odysseus-Rezeption seit Dante an. Die Unfreiwilligkeit der anfänglichen Reise, die sich zu einer Odyssee entwickelt, ist in allen drei Filmen offenbar.

7. *Riassunto in lingua italiana*

La metafora dell'odissea nell'opera critica sociale di Gianni Amelio

Nato nel 1945 a San Pietro Magisano, in Calabria, Gianni Amelio vive un'infanzia segnata dalla mancanza del padre, che era emigrato in Argentina, e dalla povertà della sua famiglia. Viene soprattutto sopportato da sua nonna e Amelio frequenta il liceo e poi si laurea in filosofia.

Amelio, fin dall'inizio, apprezza i lavori dei registi neorealisti tra cui Antonioni, Rossellini e Fellini. Anche se Amelio viene considerato il principale erede vivente del neorealismo, il suo cinema supera ogni categorizzazione. Amelio esplora uno stile assai particolare avvalendosi anche dello stile dei classici americani, di digressioni narrative ed ellissi, oppure di elementi autobiografici. Negli anni ottanta gira il suo primo film per il cinema *Colpire al cuore* in cui affronta la tematica del terrorismo. Gli anni novanta, in cui gira *Il ladro di bambini*, *Lamerica* e *Così ridevano* segnalano il suo successo internazionale ed i film menzionati hanno una cosa in comune: trattano il rapporto tra padre e figlio, o meglio la nostalgia per la mancanza del padre. Nel primo decennio del nuovo millennio l'attenzione di Amelio si focalizza ancora una volta sul rapporto tra padre e figlio nel film *Le chiavi di casa*. Nel film *La stella che non c'è*, il regista si occupa della marginalizzazione dell'essere umano in un mondo decadente.

Le opere di Amelio fanno parte delle più famose del neo-neorealismo e sono considerate eccezionali per vari motivi, tra cui la rappresentazione del viaggio verso un altro luogo, è anche una sorta di viaggio verso se stessi.

Il ladro di bambini (1992)

Sin dall'inizio, Amelio aveva l'idea di occuparsi di un viaggio dal nord al sud in cui un bambino e un adulto avrebbero dovuto incontrarsi. Solo in un secondo momento viene aggiunto il personaggio di Rosetta.

Il ladro di bambini viene spesso considerato il film più rappresentativo degli anni novanta. Tratta di un giovane carabiniere, Antonio (Enrico Lo Verso), che accompagna una ragazza di undici anni, Rosetta (Valentina Scalici), costretta alla prostituzione dalla madre, e suo fratello di nove anni, Luciano (Giuseppe Ieracitano), da Milano alla Sicilia.

Di particolare importanza è il contesto politico in cui il film è stato realizzato. L'epoca era caratterizzata da molti eventi politici e omicidi mafiosi. Il film era uscito nelle sale in un tempo in cui l'insoddisfazione sociale e politica nel Paese aveva raggiunto dimensioni drammatiche e in tal modo il film rispecchiava anche lo stato d'animo degli italiani di quel tempo. Infatti *Il ladro di bambini* è considerato come un'allegoria della condizione italiana degli anni novanta rispecchiando una società contrassegnata da corruzione, isolamento e moralità devastata.

Amelio utilizza varie metafore, come l'odissea del viaggio, oppure quella degli specchi che riflettono una società che non vede se stessa. Nel film lo spettatore si ritrova in un'atmosfera di tensione e viene incoraggiato ad osservare delle inquadrature di visi oppure gli sguardi che limitano i personaggi. Gli spazi vuoti e le case desolate nel Meridione simbolizzano la scarsa importanza delle relazioni umane.

Analizzando *Il ladro di bambini* è infine indispensabile citare l'ingaggio di bambini che rappresentano i protagonisti nel film. Anche se Rosetta e Luciano sono due personaggi assai diversi, entrambi sviluppano un rapporto con Antonio, che, per un breve periodo, diventa una specie di padre che i bambini non hanno avuto. Anche se la prostituzione minorile viene trattata in altri registi nel neorealismo, come per esempio da De Sica in *Ladri di biciclette*, dove alla fine risulta sempre impedita, Amelio la presenta come un fatto, e mostra che i bambini devono badare a se stessi e non hanno nessuna protezione contro gli abusi degli adulti. Nel caso di Rosetta è addirittura la propria madre a prostituire la figlia.

Il viaggio dei tre protagonisti si trasforma in un'odissea di quelli esclusi dalla società, anche perché i bambini si ritrovano senza protezione e Antonio si comporta in maniera sempre più insicura. Amelio confronta il pubblico con un'odissea di sentimenti che comportano nei protagonisti un processo di disillusione. Amelio, alla fine dell'odissea non presenta una soluzione né per i bambini, né per Antonio, ma coinvolge lo spettatore a riflettere sul film. In tal modo l'idea dell'odissea simbolizza il viaggio di vita di ognuno di noi e rappresenta la caducità della vita.

Un altro elemento particolare nel film è l'intensità che Amelio riesce a creare nello spettatore con la sua tecnica delle riprese. Il regista cerca di mettere in scena anche tutto quello che non va detto dagli attori, come per esempio nel prologo, in cui utilizza un'inquadratura molto lunga assumendo così il punto di vista interno del protagonista e focalizzando sullo sguardo di quest'ultimo. In tal modo crea tensione e le azioni si sviluppano in maniera particolarmente lenta. Il regista usa un linguaggio

cinematografico che fin dal primo momento coinvolge lo spettatore e lo invita a riflettere su quello che non va detto.

In quanto al genere il film di Amelio può essere classificato in una specie di road movie, ma in confronto al road movie americano che focalizza sull'aspetto spaziale di un viaggio, *Il ladro di bambini* si concentra sull'aspetto morale e psicologico durante il viaggio. Inoltre, il film di Amelio non ha nemmeno un finale tipico di un road movie tradizionale, perché i protagonisti non muoiono, né tornano, né trovano una nuova casa. Al contrario, riescono a trovare un punto di accordo, riescono a creare un rapporto di profonda fiducia, che, secondo me, segnala il vero e proprio climax del film. Amelio mostra questo finale in un'inquadratura in cui lo spettatore vede le schiene dei bambini, cioè i bambini sono girati in direzione opposta dello spettatore, esprimendo in tal modo che i bambini ce la faranno a trovare la propria strada.

Amelio mostra nel suo film luoghi originali e i luoghi in cui si svolgono le azioni sono Milano, Bologna, Civitavecchia, Reggio Calabria, Marina di Ragusa, Noto e Gela. Ad esclusione di Enrico Lo Verso (nel ruolo del carabiniere Antonio), che è un giovane attore professionista, il regista si avvale di attori sconosciuti, provenienti dal Meridione.

Il regista esprime la sua critica sociale in maniera molto particolare ricorrendo al suo linguaggio cinematografico personale. In tal modo mostra senza dire e risveglia le emozioni dello spettatore senza offrire soluzioni semplicistiche. Quindi tocca allo spettatore riflettere sul viaggio dei protagonisti segnato da una società degradata e un sistema ipocrita che è inflessibile con i deboli e le vittime.

Lamerica (1994)

In primo luogo Amelio partiva dall'idea di girare un film che si occupava dell'emigrazione italiana. Con il passar del tempo questo tema coincise con l'esodo di albanesi che lasciavano in massa il proprio paese per arrivare in Italia. Quindi Amelio colse l'occasione per realizzare un film che trattasse l'emigrazione di tanti italiani del Meridione verso l'America. In tal modo il regista voleva dare spunto ad una riflessione sulla società dell'Italia contemporanea. Gli elementi principali sono quindi da un lato il critico confronto con il presente, e dall'altro, l'incontro tra le generazioni. In *Lamerica* il regista continua a tematizzare il confronto critico sociale affrontando il tema chiave della società corrotta e della condizione umana.

Lamerica viene spesso considerato il film più complesso del regista di quell'epoca. Amelio racconta la storia di un imprenditore Fiore (Michele Placido) e del suo partner Gino (Enrico Lo Verso), che vogliono comprare un calzaturificio, che non è più in funzione. I due truffatori, per ricevere le sovvenzioni pubbliche dallo stato hanno bisogno di un prestanome di origine albanese. Lo trovano nella persona di Spiro Tozaj/Michele Talarico (Carmelo di Mazzarelli), un pazzo di ottanta anni di un ex campo di lavoro. Spiro è traumatizzato e ha trascorso gli ultimi 50 anni da prigioniero, tanto da crederci un ventenne nella seconda guerra mondiale, che vuole tornare in Sicilia dalla sua famiglia. Quando l'affare crolla, inizia il viaggio di Gino e Spiro attraverso l'Albania, costretti ad affrontare diverse difficoltà, trasformandosi presto in un'odissea che si rivela in modo diverso per i due protagonisti. Mentre l'odissea di Spiro consiste di un viaggio durissimo attraverso il tempo, che perdura ormai da 50 anni, quella di Gino consiste di un viaggio che diventa lentamente un viaggio infernale. Anche se alla fine i due protagonisti si ritrovano sulla nave che parte verso l'Italia, sono cambiati e caratterizzati dagli avvenimenti vissuti durante il viaggio.

Il contesto storico in cui il film è uscito nelle sale è segnato da una società che non ricorda più la storia. Amelio utilizza l'incontro con l'Albania e con i profughi come una metafora per far capire agli italiani quanto abbiano dimenticato della propria storia. All'inizio degli anni 90 l'Albania post-comunista era caratterizzata da propaganda nazionalista, da una società traumatizzata, e dalla situazione politica assai instabile il che comportava l'emigrazione di massa verso l'Italia.

Ma in Italia la crescita economica non ha comportato una cultura migliore e un più alto senso civico. *Lamerica* in tal modo rappresenta anche una specie di viaggio alla riscoperta del senso della storia, delle proprie radici, di chi erano gli italiani e di che cosa sono diventati nell'era del consumismo, della televisione, della ricerca del facile guadagno, della mancanza di affetto e solidarietà umana.

Amelio, al fine di mostrare la corrispondenza tra il passato e il presente, comincia il film con un montaggio di materiale documentaristico che riporta delle immagini dallo sbarco degli italiani in Albania nel 1939.

Una buona parte del film è anche dedicata al tema dell'albanizzazione di Gino, che durante il soggiorno in Albania perde tutti i beni di consumo che lo distinguono dagli albanesi. Gli avvenimenti salienti sono: il momento in cui perde la macchina (perché gli

vengono rubate le ruote), la morte di un giovane ragazzo sul camion e infine la perdita del passaporto che gli toglie la sua identità italiana. Questi eventi lo rendono uguale agli altri albanesi, costretti a fuggire in Italia senza documenti. Ma prima di tutto comportano una trasformazione complementare della sua morale.

Spiro/Michele invece si era solo salvato in tempi incerti e sotto la dittatura cadendo nella follia. Simbolizza da un lato la memoria perduta, ma dall'altro lato anche l'incontro tra le generazioni. Lui rappresenta i valori di una generazione scordata prima del consumismo e la solidarietà tra gli esseri umani. Il vero e proprio incontro tra i due protagonisti è segnato da una svolta decisiva. Spiro inizia a parlare quando Gino non trova più parole e così diventa anche la figura paterna.

Amelio ha messo un contrappunto all'estetica neorealista e ha realizzato il film utilizzando il formato cinemascope che accentua il livello orizzontale dell'immagine e conferisce in tal modo una dimensione epica al film. Relativo al genere, *Lamerica* rappresenta un film eccezionale perché il regista combina elementi di vari generi: in primo luogo il viaggio nello spazio, elemento tipico del road movie, poi elementi del western all'italiana, facendo riferimento all'aspro paesaggio dell'Albania e concentrandosi su conflitti culturali e tra le generazioni e sull'ideale di mascolinità. Oltre a ciò Amelio utilizza materiale documentaristico e lo contestualizza nel film, per esempio usa inquadrature di trasmissioni televisive, inquadrature panoramiche di paesaggi oppure mostra in primo piano alcune facce della popolazione locale albanese. Analizzando il film si può dire che il regista, come anche nel film precedente, fa frequente uso della camera soggettiva e utilizza inquadrature assai lunghe. Per dare uno sguardo d'insieme sui luoghi di azione Amelio usa inquadrature panoramiche molto lunghe come per esempio quelle che rappresentano la campagna montuosa albanese.

Ad eccezione di Enrico Lo Verso, Michele Placido e Piro Milkani (nel ruolo dell'interprete) Amelio ha scelto attori non professionisti. Spesso si tratta di persone che hanno impressionato il regista spontaneamente in qualche modo, per esempio avendo una faccia o uno sguardo particolare. Spiro/Michele è interpretato da Carmelo di Mazzerelli, che è un pensionato siciliano che ha vissuto la seconda guerra mondiale.

Amelio mostra nel suo film luoghi originali e le riprese sono state girate a Durazzo, a Tirana e nelle zone rurali dell'Albania nel 1993.

Le lingue parlate nel film sono italiano e albanese. Spiro/Michele parla anche il dialetto siciliano. Soltanto all'inizio del film Selimi serve da interprete tra i due italiani e gli albanesi. Poi la lingua albanese non viene più tradotta, neanche nei sottotitoli del film. Il regista decide di procedere in tal modo per sottolineare il senso di estraneità sia per lo spettatore che per i protagonisti. La colonna sonora, composta da Franco Piersanti, rispecchia l'atmosfera segnata dalla confusione nel paese. Spesso le scene di viaggio nel film sono caratterizzate da una profonda malinconia nei brani musicali. Vengono utilizzate sia delle canzoni popolari albanesi, che delle canzonette italiane popolari. Così si usano canzoni come la polka rosamunda, popolarissima all'epoca della seconda guerra mondiale, oppure canzoni italiane contemporanee come "Lasciatemi cantare" di Toto Cutugno, che rispecchia l'ingenuo entusiasmo per l'italianità da parte della popolazione albanese.

Anche se il regista ricorda la tradizione neorealista in *Lamerica*, che, per quanto riguardano l'estetica e anche il contenuto, apparentemente prende spunto dall'opera cinematografica rosselliniana quali *Paisà* oppure *Roma città aperta*, Amelio ha sviluppato un linguaggio cinematografico personale che viene trasmesso in modo assai evidente in *Lamerica*. Lo spettatore percepisce bene che il film tratti il tema dell'emigrazione forzata.

Amelio nel film fa capire che la memoria storica del fascismo in Italia è rivissuta in un certo modo mostrando gli effetti del governo stalinista in Albania. Inoltre viene mostrata un'Albania affascinata dalla televisione italiana, così come l'Italia del dopoguerra lo era stata dai film americani, dalla propaganda e dal consumismo. In tal modo il regista ci presenta non solo uno specchio della società italiana, ma accusa quest'ultima affrontando temi quali la memoria storica, la globalizzazione e l'identità nazionale proprio in un momento in cui l'Italia stava attraversando un processo di cambiamento modificandosi da una nazione di emigranti ad un Paese che accoglie i rifugiati in massa. Il regista voleva realizzare un film su un'autentica esperienza umana, applicando uno sguardo assai vasto che include sia pietà che crudeltà. Oltre a ciò Amelio associa anche degli elementi autobiografici, racconta una storia intima, complessa, realistica, ricca di emozioni contrastanti. Lo spettatore rimane comunque commosso dai momenti di verità che si trasmettono, come per esempio nelle inquadrature delle facce dei primi piani nel finale.

Le chiavi di casa (2004)

In principio, questo film era basato fedelmente sul romanzo autobiografico *Nati due volte*, la storia di un ragazzo disabile, di Giuseppe Pontiggia che davvero aveva un figlio handicappato. Ispirato al romanzo Amelio ha poi creato un film autonomo focalizzando su un periodo di tempo di circa una settimana dal contenuto del romanzo e infine la prima sceneggiatura del film conteneva circa il 40 per cento del contenuto del romanzo.

Le chiavi di casa racconta dell'incontro tra il giovane padre Gianni (Kim Rossi Stuart) e il figlio Paolo (Andreas Rossi) nato con delle disabilità sia fisiche che mentali. Gianni vede il figlio per la prima volta dopo 15 anni e lo accompagna a Berlino, dove deve fare una terapia in un ospedale. Così si conoscono e nasce un rapporto tra padre e figlio. Mentre Gianni sembra fragile, emozionale e non sa affrontare la situazione, Paolo, nonostante la sua disabilità, ha il coraggio e la forza che al padre mancano. All'ospedale incontrano Nicole (Charlotte Rampling), madre di una ragazza gravemente disabile, che aiuta Gianni a rendersi conto delle sue responsabilità.

Amelio girando questo film non tocca soltanto il tipico tema del viaggio, dell'odissea, e quindi la metafora di un processo di coscienza dei protagonisti, ma tocca anche il sensibile tema della disabilità. Anche se a prima vista sembra un film che tratta della disabilità, in fondo si focalizza sul difficile rapporto tra padre e figlio. Altri elementi tipici del linguaggio cinematografico ameliano sono l'uso di vari mezzi di trasporto, in particolare il treno, il conflitto tra le generazioni, persone marginalizzate dalla società, gli elementi imprevedibili e il finale ambivalente. Tuttavia il film rivela anche una novità, perché il regista si focalizza soltanto sul livello personale dei protagonisti e non si occupa della società circostante, non esprimendo nessuna critica verso quest'ultima.

Analizzando *Le chiavi di casa* è indispensabile sottolineare che il tipo di viaggio, l'odissea, che i due protagonisti affrontano, si riferisce soltanto al loro livello personale. Il dolore che viene trasmesso mentre si sviluppa la difficile relazione tra padre e figlio viene rappresentato dalla metafora del camminare. Paolo, nonostante le sue difficoltà a camminare, ci riesce grazie ad un bastone, mentre Gianni, non sa camminare accanto a lui, perché sente il disagio, la vergogna, l'imbarazzo e soprattutto il peso del suo rimorso nell'assumere le responsabilità di padre. Gianni tratta Paolo come un bambino e in tal modo lo riduce alla sua disabilità. Il momento in cui Gianni butta in acqua il bastone di Paolo rappresenta il climax dell'incomprensione del padre togliendo in tal

modo a Paolo l'indipendenza e la libertà, perché il figlio ha bisogno del bastone per camminare.

Paolo, che era cresciuto presso i suoi zii, è un ragazzo allegro, ha imparato a muoversi, va a scuola e ha una sua vita, anche se ha difficoltà a camminare. Paolo, in un certo modo accetta Gianni fin dal primo momento, ciò nonostante scappa due volte durante il soggiorno a Berlino perché sente la nostalgia di casa sua dove lo aspettano e dove ha da fare. Inoltre si dimostra assai indipendente e tiene a sottolineare di avere anche le chiavi di casa che gli permettono di entrare ed uscire da solo. Allora, da un lato, il titolo del film simbolizza l'indipendenza e, dall'altro, si percepisce che Paolo sa bene dove è casa sua.

La sua forza si esprime anche nel finale, quando Gianni inizia a piangere rendendosi conto delle sue responsabilità e accetta suo figlio e la sua disabilità e Paolo lo conforta e lo sostiene. Per la prima volta i due protagonisti stanno davvero vicini e il padre fragile riesce a stare accanto al figlio. Da un lato il finale segnala in tal modo la fine del loro periodo insieme ma dall'altro simbolizza anche l'inizio di qualcosa di più profondo.

La decisione di girare il film all'estero è anche da attribuire al fatto che Amelio era deluso dalla società italiana, che nel decennio precedente aveva perso ogni identità ed era finita in uno stato di impoverimento culturale. Allora il regista si distaccò dal suo Paese e decise di ambientare il film a Berlino. Ha scelto Berlino, perché si parla una lingua che i protagonisti non capiscono, isolando così i due protagonisti, e sottolineando in tal modo l'esperienza alienante. Salvo Berlino, dove Amelio ha girato la maggior parte delle riprese, altre scene sono state girate a Monaco e a Norvegia nel 2003.

Ad eccezione di Andrea Rossi nel ruolo di Paolo, che interpreta se stesso, che Amelio aveva incontrato e per il quale ha rielaborato la sceneggiatura per adattarla a quello che trasmetteva Andrea, il regista ha ingaggiato attori professionisti. Kim Rossi Steward sembrava molto adatto ad Amelio perché, essendo un uomo bello fisicamente ha avuto occasione di arricchire la sua personalità interpretando il ruolo del padre caratterizzato da fragilità e disorientamento. Oltre a ciò Amelio convinse Charlotte Rampling, francese di nascita, a parlare italiano nel ruolo di Nadine senza essere doppiata.

Un elemento particolare nel film di Amelio è la rinuncia totale alla musica di sottofondo che accompagna gli eventi rappresentati. In altre parole Amelio utilizza soltanto musica diegetica, come per esempio la musica dall'autoradio oppure la musica che i due

protagonisti ascoltano in un festival di danza per anziani, al fine di mettere in rilievo l'autenticità e il realismo nelle riprese.

Nel film *Le chiavi di casa Amelio*, dal punto di vista del linguaggio cinematografico, più che negli altri film, si riduce all'essenziale e rimuove qualsiasi cosa che non è necessaria alla storia.

In quanto alla tecnica delle riprese, il regista evita l'uso del dolly con la cinepresa perché non ha intenzione di spettacolarizzare la disabilità di Paolo e perché il suo modo di operare mette in rilievo l'effetto documentaristico. Amelio utilizza spesso inquadrature molto lunghe per intensificare le immagini creando così l'effetto che le azioni si sviluppano in maniera molto lenta. Il regista utilizza anche la macchina da presa in mano o a spalla, segue o osserva gli attori come per esempio in alcune scene sul treno. Infine Amelio sceglie lunghi primi piani oppure inquadrature a mezza figura per mettere in rilievo le emozioni delle persone come per esempio Gianni, con lo sguardo disperato quando si rende conto che Paolo è scappato.

Amelio nel film tematizza ancora una volta il difficile rapporto tra padre e figlio. Il regista fa capire che non si diventa padre con la nascita di un figlio, ma imparando ad essere padre come mostra Gianni nel film. Credo anche che Amelio faccia dei riferimenti autobiografici perché anche lui incontrò suo padre per la prima volta quando aveva la stessa età di Paolo. Si può concludere che l'odissea dei protagonisti si trasforma infine in una specie di rinascita; i protagonisti hanno imparato qualcosa da cui erano fuggiti precedentemente.

La metafora dell'odissea nell'opera di Gianni Amelio

Ulisse anche detto Odisseo, viene connotato come l'eroe che si mette in viaggio alla ricerca di esperienze nuove. L'*odissea* è il famoso poema epico di Omero, ma oggi viene considerato come termine letterario e viene associato con un viaggio di coscienza particolare. Odisseo non intraprese i suoi viaggi volontariamente, solo con il tempo si trasformavano diventando l'odissea. In tal modo l'odissea gli permise di fare nuove esperienze comportando un processo di sviluppo psicologico.

Così nella letteratura italiana la figura di Odisseo continua a manifestare questo valore simbolico sopradescritto, come viene evidenziato anche nella *Divina Commedia*, l'opera dantesca più famosa. Oggi il termine viene associato con l'uomo moderno che, senza esitare, vuole soddisfare la curiosità e il desiderio di fare nuove conoscenze.

L'odissea rappresentata nei film di Gianni Amelio analizzati in questa tesi si basa sulla tradizione della ricezione letteraria di Odisseo fin dall'epoca dantesca. In ciascun film si manifesta l'aspetto che il viaggio non viene intrapreso in modo volontario e che con il tempo si trasforma diventando un'odissea.

Commento personale

Ho scelto la produzione del regista Gianni Amelio come tema della mia tesi perché mi ha affascinato la sua poesia espressiva sin dall'inizio. Ricordando la tradizione del neorealismo italiano, il regista ha sviluppato uno sguardo cinematografico particolare che rispecchia una forte critica sociale. Nei suoi film le rappresentazioni delle azioni interpersonali sono molto complesse e sono ambientate sullo sfondo di diversi contesti culturali.

I tre film analizzati nella tesi sono caratterizzati da alcuni elementi chiave che hanno in comune: il motivo del viaggio, che con il tempo si trasforma in un'odissea; il difficile rapporto tra padre e figlio; un finale ambiguo che non offre soluzioni ma invita il pubblico a riflettere sul viaggio dei protagonisti, o ad imparare qualcosa, o presenta uno specchio della società italiana.

Inoltre Amelio associa nei film degli elementi autobiografici soprattutto per quanto riguarda il tema della sua nostalgia per la mancanza del padre. Così nel film *Il ladro di bambini* Luciano e Rosetta vanno alla ricerca del padre che non hanno avuto. In *Lamerica* Spiro/Michele diventa la figura paterna del "figlio" Gino e in *Le chiavi di casa* il regista rivela che non si diventa padre con la nascita di un figlio ma solo imparandolo, come rivela il padre Gianni che incontra suo figlio Paolo soltanto dopo 15 anni. Ho scelto questi tre film coscientemente perché da un lato ciascun opera contestualizza una realtà diversa, e dall'altro focalizza sugli elementi chiave sopradescritti rivelando il tipico sguardo cinematografico di Gianni Amelio in modo molto profondo e sensibile.

8. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich Gianni Amelios sozialkritischem Werk im Hinblick auf die Metapher der Odyssee. Die Autorin hat dafür drei Filme des Regisseurs (*Il ladro di bambini* – 1992, *Lamerica* – 1994, *Le chiavi di casa* – 2004) mit den Methoden der Filmanalyse im Hinblick auf formal-ästhetische Elemente sowie der inhaltlichen Umsetzung analysiert. Anhand von Filmsequenzen wurden zu jedem Film wesentliche Elemente und Aussagen veranschaulicht.

Die Autorin geht von Amelios *Il ladro di bambini* aus, einem Roadmovie der besonderen Art, in welchem die physische Gewalt und seelische Verwahrlosung zweier Kinder vor dem Hintergrund einer korrupten und vereinsamten italienischen Gesellschaft thematisiert werden. Amelio zeichnet eine Odyssee der Ausgeschlossenen im historischen Kontext der 1990er-Jahre und zeigt die Realität eines verwahrlosten Landes, welches die Vergangenheit verdrängt hat und in Oberflächlichkeit und Materialismus aufgeht.

Der zweite Film, der im Rahmen dieser Arbeit behandelt wird, trägt den Titel *Lamerica* und ist eine berührende Metapher für den Verlust von Würde und Identität des Einzelnen. Amelio thematisiert das Thema der Emigration im Albanien der frühen 1990er-Jahre als Symbol der Auswanderung im Italien der 1940er-Jahre nach Amerika. Der Regisseur überschreitet hier Genre Grenzen und vereint Elemente des Roadmovies und des Italo-Westerns mit dokumentarischem Filmmaterial und setzt ein Generationendrama in Szene, welches gesellschaftskritische Aussagen auf mehreren Ebenen transportiert: ein tiefes Bedauern über den Missbrauch ökonomischer Prosperität, die Geschichtsvergessenheit der jungen Generation sowie der Konsum der Massenmedien im Sinne einer mediatisierten italianità.

Der dritte Film Amelios, *Le chiavi di casa*, basiert frei auf dem Roman *Nati due volte* von Giuseppe Pontiggia. Der Regisseur thematisiert die Vater-Sohn-Beziehung im Kontext der Behinderung, wobei der innere Erkenntnisprozess der Protagonisten durch eine gelungene Balance zwischen Respekt und Wahrheitssuche aufgezeigt wird. Amelio dreht diesen Film in Berlin und Norwegen, spart gesellschaftskritische Subtexte aus und konzentriert sich auf die persönliche Ebene der Darsteller.

Die Arbeit beschäftigt sich mit der Metapher der Odyssee im sozialkritischen Werk Gianni Amelios, der das Nuovo Cinema Italiano mit seinem neo-neorealistischen Blick in außergewöhnlicher und einzigartiger Weise geprägt hat.

9. Bibliografie

- Brunetta**, Gian Piero (2007): *Il cinema italiano contemporaneo. Da 'La dolce vita' a 'Centochiodi'*. Roma: Laterza.
- Buovolo**, Marisa (2008): "Gianni Amelio." In: Koebner, Thomas (Hg.): *Filmregisseure, Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 29-31.
- Cardullo**, Bert (1993): „Forbidden Games.“ In: *The Hudson Review* 46 (3), 544-550.
- Cardullo**, Bert (Hg.) (2009): *After Neorealism: Italian Filmmakers and Their Films; Essays and Interviews*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Cattini**, Alberto (2000): *Le storie e lo sguardo. Il cinema di Gianni Amelio*, Venezia: Marsilio.
- De Luca**, Gianni (2008): "Gianni Amelio's 'Little Archimedes' and 'The Keys to the House': Authoriality and literary text". In: *Forum Italicum* 42(1), 184-199.
- Faeti**, Antonio (1999): "Bambini estranei, bambini rubati. Bambini". In: Emanuela Martini (a cura di): *Gianni Amelio: le regole e il gioco*. Torino: Lindau, 49-54.
- Gatti**, Sergio (2007): *Lamerica di Gianni Amelio*. Piacenza: Morpheo Edizioni.
- Gesù**, Sebastiano (a cura di) (2008): *Raccontare i sentimenti. Il Cinema di Gianni Amelio*. Catania: Giuseppe Maimone Editore.
- Hausmann**, Friederike (2002): *Kleine Geschichte Italiens von 1945 bis Berlusconi*. Berlin: Wagenbach.
- Hickethier**, Knut (1993): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J.B Metzler.
- Idini**, Antonio (1994): „Stealing Home: Flight from Exile in *Il ladro di Bambini*." In: *Carte Italiane* 1(14), 59-68.
- Koebner**, Thomas (Hg.) (2008): *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Macchitella**, Carlo (2003): *Nuovo cinema Italia. Autori, industria, mercato*. Venezia: Marsilio Editori.
- Marcus**, Millicent (2002): *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- Martini**, Emanuela (1999): Cinema e cinemi. Intervista a Gianni Amelio. In: Emanuela Martini (a cura di): *Gianni Amelio: le regole e il gioco*. Torino: Lindau, 107-152.
- Martini**, Emanuela (a cura di) (1999): *Gianni Amelio: le regole e il gioco*. Torino: Lindau.
- Martini**, Emanuela (2005): *Gianni Amelio*. Milano: Il Castoro.
- Munaretto**, Stefan (2014): *Wie analysiere ich einen Film? Königs Lernhilfen*. Hollfeld: Bange Verlag.

O’Healy, Áine (2004): „Lamerica“. In: Giorgio Bertellini (Hg): *The Cinema of Italy*, London: Wallflower Press, 245-253.

Pravadelli, Veronica (2013): “Identity, Masculinity and Postcolonial Scenarios in Gianni Amelio’s *Lamerica* (1994).” In: Schrader, Sabine; Winkler, Daniel (ed.): *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*, 31-41.

Scalzo, Domenico (a cura di) (2001): *Gianni Amelio - un posto al cinema*. Torino: Lindau.

Schmitt, Oliver Jens (2012): *Die Albaner. Eine Geschichte zwischen Orient und Okzident*. München: C.H.Beck.

Stierle, Karlheinz (1988): Odysseus und Aeneas. Eine typologische Konfiguration in Dantes *Divina Commedia*, in: Ilse Nolting-Hauff, Joachim Schulze (Hgg.): *Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten*, Amsterdam: Grüner, S. 111-154.

Vitti, Antonio C. (2009): *I film di Gianni Amelio*, Pesaro: Metauro Edizioni.

Winkler, Daniel (2015): „Gianni Amelio: *Lamerica* / *Lamerica* (1994), in: Andrea Grewe, Giovanni di Stefano (Hgg.): *Italienische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 393-407.

DVDs:

Il ladro di bambini. Regie: Gianni Amelio. 1992; Italien. General Video Recording, 2007. DVD.

Lamerica. Regie: Gianni Amelio. 1994; Italien. Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL. 2001. DVD.

Le chiavi di casa. Regie: Gianni Amelio. 2004; Italien. Rai Cinema. 2005. DVD.

Filmografie:

Colpire al cuore (Ins Herz getroffen); Italien/Frankreich 1982.

I ragazzi di via Panisperna (Enrico Fermi – Sein Weg zum Ruhm); Italien/BRD 1988.

Porte aperte (Offene Türen); Italien 1990.

Il ladro di bambini (Gestohlene Kinder); Italien/Frankreich/Schweiz 1992.

Lamerica, Italien 1994.

Così ridevano (So haben wir gelacht); Italien 1998.

Le chiavi di casa (Die Hausschlüssel); Italien/Deutschland/Frankreich 2004.

La stella che non c’è (Der fehlende Stern); Italien/Frankreich/Schweiz/Singapur 2006.

Le premier homme (Der erste Mensch); Frankreich/Italien/Algerien 2011.

Intrepido (Der Springer); Italien 2013.

Zu Amelios zahlreichen Fernsehproduktionen und Dokumentarfilmen möchte ich auf die International Movie Database unter: www.imdb.com (letzter Zugriff: 20.02.2016) verweisen.

10. *Abbildungsverzeichnis*

Abbildung 1. Gianni Amelio	5
Abbildung 2. Gianni Amelio: <i>Il ladro di bambini</i> , 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (24:42).	18
Abbildung 3. Gianni Amelio: <i>Il ladro di bambini</i> , 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (1:00:46).	19
Abbildung 4. Gianni Amelio: <i>Il ladro di bambini</i> , 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (1:02:05): Auf der Fähre. Antonio blickt zu Rosetta. Die Bildkomposition ist wieder ein Dreieck. Vor dem Bildausschnitt rechts Antonio, links Luciano.	20
Abbildung 5. Gianni Amelio: <i>Il ladro di bambini</i> , 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (17:52). Luciano belauscht Antonio und den Direktor des Waisenhauses. Ganz hinten im Bildzentrum Rosetta.	21
Abbildung 6. Gianni Amelio: <i>Il ladro di bambini</i> , 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (25:47).	22
Abbildung 7. Gianni Amelio: <i>Il ladro di bambini</i> , 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (41:30).	23
Abbildung 8. Enzo Staiola als siebenjähriger Sohn in de Sicas <i>Ladri di biciclette</i> (1948).	27
Abbildung 9. Gianni Amelio: <i>Il ladro di bambini</i> , 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (01:43).	27
Abbildung 10. Gianni Amelio: <i>Il ladro di bambini</i> , 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (1:46:03).	31
Abbildung 11. Gianni Amelio: <i>Il ladro di bambini</i> , 1992 (DVD 2007 General Video Recording), (1:34:04).	33
Abbildung 12. Gianni Amelio: <i>Lamerica</i> , 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL), (41:06).	43
Abbildung 13. Gianni Amelio: <i>Lamerica</i> , 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL), (42:33).	43
Abbildung 14. Gianni Amelio: <i>Lamerica</i> , 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL). (01:48).	45
Abbildung 15. Gianni Amelio: <i>Lamerica</i> , 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL). (1:38:42).	46
Abbildung 16. Gianni Amelio: <i>Lamerica</i> , 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL). (14:05).	51

Abbildung 17: Gianni Amelio: <i>Lamerica</i> , 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL). (42:01).....	53
Abbildung 18: Gianni Amelio: <i>Lamerica</i> , 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL). (1:42:22).	55
Abbildung 19: Gianni Amelio: <i>Lamerica</i> , 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL). (1:39:56).	56
Abbildung 20: Gianni Amelio: <i>Lamerica</i> , 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL). (1:42:43).	57
Abbildung 21: Gianni Amelio: <i>Lamerica</i> , 1994 (DVD 2001 Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video SRL). (1:07:07).	58
Abbildung 22: Gianni Amelio: <i>Le chiavi di casa</i> , 2004 (DVD 2005 Rai Cinema). (35:10).	70
Abbildung 23: Gianni Amelio: <i>Le chiavi di casa</i> , 2004 (DVD 2005 Rai Cinema). (1:32:40).	71
Abbildung 24: Gianni Amelio: <i>Le chiavi di casa</i> , 2004 (DVD 2005 Rai Cinema). (1:40:21).	72
Abbildung 25: Gianni Amelio: <i>Le chiavi di casa</i> , 2004 (DVD 2005 Rai Cinema). (1:16:44).	74
Abbildung 26: Gianni Amelio: <i>Le chiavi di casa</i> , 2004 (DVD 2005 Rai Cinema). (1:05:54).	76
Abbildung 27: Gianni Amelio: <i>Le chiavi di casa</i> , 2004 (DVD 2005 Rai Cinema). (1:06:27).	76