



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Identitäten und Figurenfunktionen  
in Gianni Amelios *Lamerica*“

Verfasserin

Magdalena Ettl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- ,Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.



*Für Remo,  
meine Familie  
und meine Freunde*



# INHALTSVERZEICHNIS:

<b>1</b>	<b><u>EINLEITUNG</u></b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b><u>BEGRIFFSDEFINITION (POST-)KOLONIALISMUS</u></b>	<b>4</b>
<b>3</b>	<b><u>ANALYSE VON 'LAMERICA'</u></b>	<b>10</b>
<b>3.1</b>	<b>GESCHICHTE</b>	<b>10</b>
3.1.1	KONTINUITÄT DES KOLONIALISMUS	10
3.1.2	KOLONIALE IDENTITÄTEN	12
<b>3.2</b>	<b>NATIONALITÄT</b>	<b>23</b>
3.2.1	NATIONALITÄT UND ORIENTALISMUS	24
	• Die Albaner als 'die Anderen'	27
	• Der Süden als 'Orient' Italiens	30
3.2.2	NATIONALITÄT UND MIGRATION	35
	• Migrationsbewegungen in Italien	35
	• Die bedeutende Rolle des italienischen Fernsehens für die albanische Migration	38
	• Die Figur des Exilanten	44
	• Die Figur des Fremden	48
3.2.3	MIMIKRY, HYBRIDITÄT UND 'DRITTE RÄUME'	55
<b>3.3</b>	<b>GESCHLECHT</b>	<b>68</b>
3.3.1	WEIBLICHKEIT UND SUBALTERNITÄT	68
<b>4</b>	<b><u>SCHLUSSWORT</u></b>	<b>76</b>
<b>5</b>	<b><u>QUELLENVERZEICHNIS</u></b>	<b>78</b>



# 1 Einleitung

“Nicht eins und auch nicht zwei. Das “Ich” ist also kein einheitliches Subjekt, keine starre Identität oder solide Masse, die mit Schichten von Oberflächen bedeckt wäre, die man nach und nach abschälen muss damit ihr wahres Gesicht zum Vorschein kommt. “Ich” ist in sich selbst unendliche Schichten.”<sup>1</sup>

In meiner Diplomarbeit werde ich mich mit Gianni Amelios Film *Lamerica* auseinandersetzen. Ich werde den Film einer Analyse unterziehen, wobei der Fokus auf der Frage liegen soll, wie (nationale)Identitäten und Figuren konstruiert und dekonstruiert werden.

Wie bereits dem Zitat aus Trinh T. Minh-ha *Woman, Native, Other* zu entnehmen ist, ist die Konstruktion von Identitäten äußerst komplex. Sie sind kein starres oder solides Konstrukt. Identitäten setzen sich aus verschiedensten ‘Schichten’ zusammen, die schwer voneinander abzulösen sind.

Nichtsdestoweniger gibt es Kategorien mit denen man sich auseinandersetzen muss, wenn von Identität gesprochen wird: Kultur, Geschlecht, Nationalität und Geschichte ebenso wie Migration, Fremdheit und Bewegung. All dies sind Themen, die im Laufe meiner Arbeit in Zusammenhang mit der Konstruktion von Identität diskutiert werden sollen, um schließlich meine Forschungsfrage beantworten zu können.

Da ich mich mit einem Film beschäftige, der den (Post-)Kolonialismus thematisiert, werden auch Termini wie Macht, Subalternität und Orientalismus eine signifikante Rolle spielen. Im Zuge der Recherchen für meine Arbeit habe ich mich mit dem Film selbst, sowie mit filmanalytischer Literatur beschäftigt. Einen großen Teil hat das Einlesen in die postkoloniale Theorie und die Auseinandersetzung mit den Werken verschiedenster Theoretiker in Anspruch genommen.

Als Instrumente für meine Analyse werde ich die Thesen von Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak, Homi K. Bhabha, Frantz Fanon und Trinh T. Minh-ha benutzen. Es scheint zu Anfang vielleicht verwunderlich, wie es möglich sein kann mit den

---

<sup>1</sup> Minh- ha, Trinh T.: *Woman, Native, Other*, S. 163- 164

Thesen dieser fünf Theoretiker eine kongruente Analyse aufzubauen, da sich einige der Theorien in vielen Punkten als stark widersprüchlich herausstellen.

Während Frantz Fanon und Edward Said sehr stark mit Oppositionspaaren wie Schwarz/ Weiß, Selbst/Andere oder Orient/Okzident arbeiten, welche die Basis für ihre Theorien bilden, zielen Bhabha, Spivak und Minh-ha auf die Auflösung eben dieser Oppositionspaare ab. Spivak versucht dies, indem sie verschiedenste 'Schulen' wie zum Beispiel den Marxismus, den Feminismus und den Dekonstruktivismus zusammenführt. Bhabha setzt sich mit den Theorien Fanons auseinander und ergänzt diese. Er arbeitet mit Begriffen wie Hybridität und Mimikry und versucht 'dritte Räume' zu öffnen. Minh-ha versucht anstatt 'über' Dinge zu sprechen, 'nahe an ihnen' zu sprechen.

Die Kombination dieser sehr diversen Theorien resultiert aus der Entwicklung des Films. Dieser suggeriert zu Beginn Figuren stabiler Identitäten, die scheinbar leicht in binäre Oppositionen wie Kolonialherr/ Kolonisierter, Italiener/ Albaner oder Selbst/ Anderer kategorisierbar sind. Aus diesem Grund werde ich anfangs auf die Thesen von Fanon und Said zurückgreifen, die sich hier für eine Analyse als sehr fruchtbar erweisen. In seinem Verlauf verändern sich jedoch die Gegebenheiten des Films.

Identitäten, die zu Anfang stabil schienen, lösen sich auf und zeigen ihre Vielschichtigkeit. Es kommt zu Identitätsverlusten, Strategien der Mimikry werden verfolgt und vermeintlich klare nationale Zugehörigkeiten werden untergraben.

Ab diesem Zeitpunkt des Films, an dem die Homogenität zu schwinden beginnt, Differenzen und Interferenzen zum Vorschein kommen, an dem die Identitäten anfangen ineinanderzugreifen und zu verschwimmen und der Film uns Figuren präsentiert, bei denen es nicht mehr klar ist wo eine 'Schicht', um auf das Zitat Minh-ha's zurückzukommen, aufhört, und die andere anfängt, stellen sich die Ansätze und Theorien Min-ha's, Bhabha's und Spivak's als fruchtbarer für die Analyse heraus, als es den Anschein gehabt haben könnte, weshalb ich ab diesem Zeitpunkt mit deren Thesen operieren werde.



Das Ziel meiner Arbeit soll es sein herauszufinden, ob sich meine These bewahrheitet und es tatsächlich während des Films zur Auflösung der stabilen Identitäten und deren Interferenz kommt.

Betrachtet man die Auswahl der Texte, mit denen ich arbeiten möchte, stößt man auf eine interessante Tatsache: Zwei der fünf Theoretiker, mit deren Thesen ich vordergründig arbeiten möchte, wurden von Wissenschaftlerinnen verfasst. Dies ist insofern erwähnenswert, da es weitaus mehr (bekannte) Wissenschaftler als Wissenschaftlerinnen gibt, die sich mit den Postcolonial Studies auseinandersetzen. Diese Problematik wird sowohl von Spivak als auch von Minh-ha explizit angesprochen und in ihren Texten diskutiert. Beide prangern den Ausschluss der Frauen aus den postkolonialen Theorien an (sowohl auf der Seite der Akademikerinnen, die sich mit der Thematik beschäftigen, als auch den strategische Ausschluss der Frauen aus dem postkolonialen Diskurs).

Das Ausklammern der Frauen spiegelt sich auch auf der Ebene des Films wider. Im Großen und Ganzen dominieren männlichen Figuren die Geschichte des Films, was umso mehr dazu veranlasst, den an den Rand gedrängten weiblichen Charakteren Platz in meiner Analyse einzuräumen, weshalb ich mich im letzten Kapitel vor allem den Frauenfiguren im Film widmen möchte.

## **2 Begriffsdefinition (Post-)Kolonialismus**

Der moderne Kolonialismus begann mit der 'Entdeckung' Amerikas und der Karibik durch Christoph Columbus im Jahre 1492. Es war vor allem die Aussicht auf Rohstoffe, die die Europäer veranlasste, Gebiete außerhalb Europas zu besetzen. Die Einnahme der Gebiete war jedoch nur der erste Schritt der Kolonialisierung, die ihren Verlauf nahm und schließlich in brutale Plünderung, in Genozid und Sklavenhandel überging.

Es kam zur Entwicklung verschiedenster Arten des Kolonialismus, die sich grob in drei unterschiedliche Herrschaftsarten einteilen lassen.<sup>2</sup>

Die drei dominanten Formen können wie folgt kategorisiert werden: Der erste Typus ist die Beherrschungskolonie. Das besetzte Land wird vom 'Mutterland' regiert und es werden nur einige Vertreter wie etwa Bürokraten, Geschäftsleute und Militärangehörige, in das Kolonialgebiet geschickt, um die Ausbeutung zu überwachen. Ein Beispiel für diese Art der Kolonialherrschaft ist British India.

Die zweite Form ist die sogenannte Stützpunktkolonie. Diese Art der Kolonie diente vor allem der Machterweiterung der Marine. Hier wurden durch Flottenaktionen küstennahe Gebiete besetzt, wie zum Beispiel in Malakka oder Shanghai. Der dritte Typus ist die Siedlungskolonie. Bei dieser Art der Kolonialherrschaft wird billiges oder enteignetes Land von europäischen Plantagenbesitzern verwaltet, wobei oft die indigene Bevölkerung ausgebeutet wird, indem sie als billige Arbeitskräfte oder Sklaven Arbeit auf den Farmen verrichten muss. Ein Beispiel für eine Siedlungskolonie ist etwa Australien. Nicht selten wurde die indigene Bevölkerung sexuell ausgebeutet, ihre Kultur systematisch zerstört und durch Apartheidsgesetze versucht die Ausbeutung aufs Maximale auszureizen. Auch heute noch sind ehemalige Kolonialgebiete, etwa Teile Südafrikas, finanziell abhängig vom ehemaligen 'Mutterland'.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Vgl. Castro Varela, María do Mar: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld. 1964, S.11

<sup>3</sup> Ebd., S.12-13

Auch wenn sich die Kolonialisierung in verschiedenen Formen äußerte, basierte sie immer auf demselben Prinzip. Die physische, ökonomische und politische Ausbeutung des Landes wurde stets gewaltsam durchgeführt und über 'Rasse-' und 'Kultur-' Diskurse legitimiert.<sup>4</sup> Die Kolonialgebiete sollten stets eine Art 'Kopie' des 'Mutterlandes' darstellen, was auch meist schon an deren Namen zu erkennen ist (z.B: New Zealand). Gayatri Chakravorty Spivak bezeichnet diesen Prozess, mit dem sozusagen eine 'Dritte Welt' erschaffen wird, 'worlding'.<sup>5</sup>

Für viele Theoretiker steht der Kolonialismus in engem Zusammenhang mit dem Kapitalismus. Der Großteil des Profits, der durch die Zirkulation der Waren, Sklaven und Rohstoffe eingenommen wurde, floss nach Europa. Um den Industriekapitalismus Europas zu sichern, musste scheinbar ein ökonomisches Ungleichgewicht herrschen.

Weiters war eine moralische Legitimation des Kolonialismus von Nöten, um ihn und das wirtschaftliche Wachstum, welches an ihn gebunden war, zu sichern. Die Besetzung der Gebiete durch die Kolonialherren wurde oft als 'zivilisatorische Mission' gerechtfertigt. Durch sie sollten, so die Kolonisatoren, Freiheit, Zivilisation und Reife in die, ihrer Ansicht nach, rückständigen Gebiete gebracht werden, in denen auf unzivilisierte Art und Weise gelebt wurde. Die Verbreitung der Sprache der Kolonialherren wurde ebenfalls als Chance zelebriert, die 'zurückgebliebenen' Menschen dem intellektuellen Niveau der Europäer anpassen zu können. Die Kolonialisierung wurde somit als großer Erfolg angesehen, Wissenschaft und Rationalität in die besetzten Gebiete zu bringen.<sup>6</sup>

Eine weitere essentielle Strategie kolonialer Herrschaftssysteme war die 'Verdinglichung' des kolonisierten Subjekts, der Versuch, sie aus dem Projekt der Moderne auszuschließen und sie gewaltsam zu Anderen zu machen.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Ebd., S.13

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Ebd., S. 15-16

<sup>7</sup> Ebd., S.17, Anm.: Hervorhebungen im Original kursiv

Als Vorläufer der Postcolonial Studies gelten die 'Commonwealth Literary Studies', welche bereits einige Argumente und Konzepte, die später in der postkolonialen Theorie behandelt wurden, vorwegnahmen. Unter der Disziplin der 'Commonwealth Literary Studies' wurde das Studium der Literaturwissenschaft in einem ehemaligen Kolonialgebiet der britischen Empires verstanden. Die Theoretiker fanden ihre Gemeinsamkeit in der englischen Sprache sowie in den Erfahrungen mit der britischen Herrschaft, wodurch sich auch der starke Anglozentrismus der Disziplin erklären lässt. Die vermeintlichen Gemeinsamkeiten der Theoretiker wurden bald zum stärksten Kritikpunkt der Disziplin, da die einzelnen Kulturen trotz der geteilten Erfahrung mit der britischen Besatzung doch mehr kulturelle Unterschiede aufwiesen als anfangs angenommen.<sup>8</sup> Durch die 'Commonwealth Literary Studies' wurde ab den 1970er Jahren die Kolonialgeschichte kritisch hinterfragt und die vermeintlichen Vorteile, die der Imperialismus den kolonialisierten Staaten bringen sollte, als reine Legitimation der Kolonialstaaten für das Fortführen kolonialer Praktiken entlarvt. Somit wurden die ersten Schritte in Richtung postkoloniale Kritik gesetzt.

Der Begriff 'postkolonial' ist bis heute oft kritisiert und diskutiert. Einerseits liegt dieser Umstand an seiner Unschärfe und an der starken Veränderung der Begrifflichkeit: In den 1970er Jahren beschrieb er jene Staaten, die nach der kolonialen Herrschaft die Unabhängigkeit errungen hatten. Etwa zehn Jahre später wurde er ausgeweitet und man fasste alle kolonialisierten Kulturen vom Zeitpunkt der Kolonialisierung bis zur Gegenwart unter diesem Begriff zusammen. Auch die sogenannten 'internen Kolonien' innerhalb des Westens wie etwa Wales, Schottland oder Irland wurden nun unter dem Begriff 'Postcolonial Studies' behandelt.<sup>9</sup>

Um zu einer klaren, fruchtbaren und sinnvollen Definition zu gelangen, orientiert sich Stuart Hall an der Kritik des Konzepts der 'Postkolonialität'. Der erste wichtige Punkt, der in Bezug auf die postkoloniale Theorie immer wieder hinterfragt wird, ist die theoretische und politische Ambiguität des 'Postkolonialen'. Diese äußert sich

---

<sup>8</sup> Ebd., S.22

<sup>9</sup> Ebd., S. 23

dadurch, so die Kritiker, dass keine klaren Trennlinien zwischen Kolonialisierten und Kolonialherren gezogen werden, und alles in universalen Kategorien zusammengefasst wird. Das Postkoloniale arbeite, dieser Logik entsprechend, der Politik des Widerstands entgegen, weil es weder eindeutige Herrschaftsstrukturen noch klare Oppositionen herausarbeite.<sup>10</sup>

Weiters ist zu bedenken, dass, wie bei allen anderen 'Post-ismen', verschiedene Geschichten, Zeitlichkeiten und in rassistischen Termini verhandelte Konflikte unter einer Kategorie subsumiert, und somit universalisiert werden. Der Begriff werde verwendet, um den Abschluss einer historischen Epoche zu markieren (Post=vergangen), und suggeriert somit, dass der Kolonialismus und seine Folgen vorbei seien, woraus sich ein weiterer Kritikpunkt ergibt: Es stehe in Frage, ob diese Periodisierung epistemologisch, sich also auf die Bruchstelle zwischen zwei Epistemen innerhalb der Geistesgeschichte bezieht, oder doch chronologisch zu verstehen sei.<sup>11</sup>

Hall gewinnt dem Kritikpunkt, dass der Begriff des 'Postkolonialen' oft als ein chronologischer gesehen wird, auch etwas Positives ab. Durch den Begriff wird eine alternative Erzählung angeboten, die andere wichtige Ereignisse und Merkmale ins Licht rückt als die 'klassische' Geschichte der Moderne. Das Präfix 'Post', so Hall, könne sehr wohl als ein 'nach' zu deuten sein, aber nicht in dem Sinne, "dass die (...) 'Nachwirkungen' der Kolonialherrschaft irgendwie suspendiert wurden- und es bedeutet auch mit Sicherheit nicht, dass wir von einem Macht- Wissen- System in eine Macht- und konfliktfreie Zeitzone übergegangen sind."<sup>12</sup> Jedoch bedeutet es, dass andere, verwandte Macht- Wissen- Beziehungen ihre distinktiven und spezifischen Folgen zeigen. Diese Vorgänge sind jedoch nicht als Brüche zu sehen, sondern als Übergänge zu betrachten.

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 220

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Stuart Hall: *Wann gab es das Postkoloniale*, in: Conrad, Sebastian/ Shalini Randeria (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. Main 2002. S.238

Weiters meint Hall, dass uns der Begriff des 'postkolonialen' dabei behilflich sein kann, die neuen Beziehungen und Machtverhältnisse, die sich innerhalb der neuen Konstellation herausbilden, zu erkennen. Postkolonialität ist ein sinnvoller Begriff, wenn er sich auf einen Prozess der Loslösung von einem ganzen kolonialen Syndrom bezieht und, wie schon erwähnt, ein deskriptiver und kein evaluativer Begriff bleibt.<sup>13</sup>

Es sei auch manchmal sinnvoll zu universalisieren, denn postkolonial bezieht sich auf einen generellen Prozess der Dekolonisierung, der, wie die Kolonisierung selbst, die kolonisierenden Gesellschaften so entscheidend geprägt habe wie die Kolonisierten.

Der Begriff hat, das dürfe man nicht vergessen, schon soviel geleistet, etwa die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, dass die Kolonialisierung den Gesellschaften der imperialen Metropole in vielerlei Hinsicht nicht äußerlich war, sondern tief in sie eingeschrieben. Natürlich gab es immer fundamentale Unterschiede zwischen kolonialiserten und kolonisierenden Kulturen, jedoch konnte man nie von klar definierbaren Oppositionen sprechen.<sup>14</sup> Kulturelle Dichotomien müssen in Frage gestellt werden und binäre Oppositionen müssen als Transkulturation der kulturellen Übersetzung neu gelesen werden. Die Bezeichnung 'postkolonial' interpretiert die Kolonisierung als Teil eines transnationalen und transkulturellen 'globalen' Prozesses neu, und bewegt ein von Dezentrierung, Diaspora- Erfahrung oder Globalität bedingtes Umschreiben der früheren imperialen großen Erzählungen, in deren Zentrum die Nation stand.

Folglich liegt ihr theoretischer Nutzen in der Ablehnung eines 'hier' und 'dort', 'damals' und 'heute', 'Inland' und 'Ausland'. Wenn von 'global' die Rede ist, meint dies auch nicht 'universal' und auch nicht nationen- oder gesellschaftsspezifisch. Vielmehr sind diese Begriffe als wechselseitig und in ständiger Umgestaltung zu verstehen.<sup>15</sup>

Der postkoloniale Diskurs sagt einiges über eine Krise der Weltanschauungen, die mit den Begriffen wie 'Dritte Welt' und 'Nationalstaat' operieren, aus. Er reagiert, "auf

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 225

<sup>14</sup> Ebd., S. 226

<sup>15</sup> Ebd., S.229

ein echtes Bedürfnis, das Bedürfnis eine Verständniskrise zu überwinden, die von der Unfähigkeit herkömmlicher Kategorien, die Welt zu erklären, herbeigeführt wurde.”<sup>16</sup> Für die Analyse von *Lamerica* stellt sich die postkoloniale Theorie als sehr fruchtbar heraus. Schon alleine deshalb, weil sich die Geschichte in einem postkolonialen Szenario abspielt, aber auch dadurch, dass sie, wie von Hall beschrieben, eine alternative Lesart gegenüber ‘großen Geschichten’ anbietet, welche die Nation in den Mittelpunkt der Erzählung stellt. Auch in *Lamerica* wird die kulturelle Dichotomie im Laufe des Films in Frage gestellt und binäre Oppositionen erweisen sich nach und nach als unhaltbar. Die Grenzen zwischen den kolonisierten und kolonisierenden Mächten verschwimmen ineinander, die ‘Nachwirkungen’ der Kolonialzeit, von denen Hall spricht, sind nicht obsolet, sondern tief in die Figuren des Films eingeschrieben. Die Kolonialzeit kann nicht als eine abgeschlossene Zeitspanne in der Geschichte interpretiert werden, sondern zeigt ihre Nachwirkungen im sozialen, wirtschaftlichen und gesellschaftliche Kontext, wie bereits aus den ersten beiden Szenen von *Lamerica* ersichtlich wird.

---

<sup>16</sup> Dirlik zit. nach: Stuart Hall in: Stuart Hall: *Wann gab es das Postkoloniale* in: Conrad, Sebastian (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. Main. 2002, S.242

### 3 Analyse von 'Lamerica'

#### 3.1 Geschichte

##### 3.1.1 Kontinuität des Kolonialismus

Die Wichtigkeit des kolonialen Diskurses wird uns bereits bewusst, wenn wir die beiden Anfangsszenen des Films genauer betrachten. *Lamerica* beginnt mit einem in Schwarzweißaufnahmen gehaltenen Propagandafilm aus der Zeit des Faschismus. Ein 'Voice Over'-Kommentator erzählt uns von der Inanspruchnahme Albaniens, welche während des zweiten Weltkriegs durch Mussolinis Truppen stattgefunden hat. Im Jahre 1939 begann die Besetzung albanischer Gebiete durch die Faschisten, und Albanien blieb bis 1943 Protektorat Italiens.

Die ersten Bilder des Propagandafilms zeigen die Ankunft italienischer Truppen in Albanien. Wir sehen die albanische Bevölkerung, die in Massen auf öffentlichen Plätzen versammelt ist und den Aufmarsch italienischer Soldaten bejubelt. Fahnen werden geschwungen, es wird geklatscht, und Umzüge werden veranstaltet.

Gleich zu Beginn ist die Rede vom Einmarsch der italienischen Truppen und dem 'nuovo destino di civiltà'<sup>17</sup>, der durch den Faschismus Einzug im eroberten Gebiet erhalten soll. Die Besetzung wird im Bericht als eine gewählte und gewollte von Seiten Albaniens dargestellt: "Il 12 Aprile l'assemblea costituente albanese decide di offrire al re d'Italia la corona di re d'Albania" und "il consiglio dei ministri albanese decide l'unione delle forze militari nazionali con quelle italiane"<sup>18</sup>, heißt es weiters.

Der Einzug des Militärs wird als erwünscht dargestellt, die Italiener als 'Retter' und als Garanten der einkehrenden Zivilisation inszeniert, die Häuser, Schulen, Spitäler und Straßen erbauen lassen. Diese ersten Szenen zeigen deutlich auf, wie wichtig es für die Italiener war, die Besetzung Albaniens (medial) zu legitimieren. Im 'Voice Over'

---

<sup>17</sup> Anm d. V.: Neuen kulturellen Werten

<sup>18</sup> Anm d. V.: Am 12. April wird in einer Versammlung beschlossen Italien die Krone des albanischen Königs anzubieten und der Ministerrat beschließt die Union des albanischen Militärs mit jenem Italiens.



berichtet der Kommentator von einer Union zwischen Italien und Albanien, wo nun die Zivilisation einkehren sollen. “Si organizzano i tribunali, si fondono scuole, ospedali. Si creano centri sanitari rurali per difendere i contadini dal flagello della malaria. Si fanno strade, abitazioni per i contadini e finalmente per merito dell’Italia entra la civiltà!”<sup>19</sup>

Wie wir später sehen werden wird dieses Bild, welches dem Zuseher im Laufe des Propagandafilms von Albanien vermittelt und wie es vom Kommentator beschrieben wird; nämlich jenes, das die albanische Gesellschaft als arm, rückständig und unzivilisiert darstellt, noch öfter aufgegriffen werden.

Die Kolonialgeschichte Albaniens, die bereits in der Anfangssequenz thematisiert wird, setzt sich in der zweiten Szene fort, die sich zeitlich etwas später, in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts, abspielt. Genauer gesagt befinden wir uns in der albanischen Hauptstadt Tirana, im Jahre 1991. Albanien ist schon seit langem keine italienische Kolonie mehr, aber die Nachwirkungen der Besatzung sind im postkolonialen Albanien immer noch zu spüren. Obwohl die ersten beiden Szenen große Divergenzen aufweisen, sowohl durch die unterschiedliche Ästhetik (zu Anfang ein in schwarz-weiß gehaltener Propagandafilm, der dann in den Spielfilm übergeht), als auch durch die zeitliche Distanz, wird gleichzeitig Kontinuität vermittelt: Auf der Bildebene sehen wir die jubelnden Massen, die dem Duce zuwinken, dann eine Aufnahme der untergehenden Abendsonne, die sich schließlich in eine Blende über Schwarz verläuft. Für einige Sekunden bleibt das Bild schwarz, während sich auf der Tonebene die Geräusche der lärmenden Masse fortsetzen. In einer Aufblende erkennen wir wieder eine Ansammlung von Menschen. Wir befinden uns, wie uns die Bildunterschrift mitteilt, noch immer am selben Ort, am ‘Porto di Durazzo’ in Albanien, nur fast ein halbes Jahrhundert später. Auch das Bild des Platzes ist ein ähnliches wie fünfzig Jahre zuvor: Eine Ansammlung von verarmt aussehenden Menschen

---

<sup>19</sup> Anm. d. V: Gerichte werden einberufen, Schulen und Spitäler gestiftet. Es werden Gesundheitszentren gegründet, um die Bevölkerung von der Geißelung der Malaria zu befreien. Es werden Straßen gebaut, Wohnungsmöglichkeiten für die Bevölkerung errichtet und endlich kehrt, dank Italien, die Zivilisation in Albanien ein.

befindet sich, teilweise auf dem Boden sitzend, teilweise stehend, auf dem verdreckten Platz. Einige unter ihnen ringen mit Soldaten, die mit Schutzschilden bewaffnet sind, um sich vor den Steinen zu schützen, die von der Bevölkerung auf sie geworfen werden.

Durch die Komposition der ersten beiden Szenen wird die Aktualität des kolonialen Diskurses untermalt. Der fließende Übergang von Bild und Ton auf der filmischen Ebene vermittelt Kontinuität und es wird demonstriert, was schon im einleitenden Kapitel untermuert wurde, nämlich, dass der Postkolonialismus nicht als eine Episode oder Zeitspanne bezeichnet werden kann, die zeitlich nach dem Kolonialismus stattfindet, sondern, dass dieser auch weiterhin seine Spuren im Albanien des 20. Jahrhunderts hinterlässt. Italien spielt hier noch immer eine wichtige Rolle, denn genauso wie in der ersten Szene, die sich während des Zweiten Weltkrieges abspielt, singt die albanische Bevölkerung in der zweiten Szene, zwar nicht mehr von Mussolini, aber noch immer von der ehemaligen Besatzungsmacht: "Italia tu sei il mondo", so lautet der Chor, den die Massen am 'Porto di Durazzo' 1991 erklingen lassen, am Hafen, von dem aus die Albaner in eine andere Welt segeln wollen - nach Italien.

### 3.1.2 Koloniale Identitäten

Durch die Menschenmasse, die sich am 'Porto di Durazzo' versammelt, bahnt sich ein älterer Mann seinen Weg. Die Kamera folgt mit einem Schwenk seiner Bewegung und somit richten auch wir nach und nach unser Augenmerk auf ihn. Mit einem weißen Blatt Papier und ein paar Worten auf albanisch verschafft er sich Eintritt in das von Polizisten bewachte und abgesperrte Gebiet des Hafens. Sein Name ist, wie wir später erfahren werden, Selimi, ein albanischer Funktionär, der, zusammen mit zwei italienischen Geschäftsleuten, Fiore, dem Geschäftsführer, und Gino, seinem jungen Assistenten, eine fiktive Schuhfabrik aufbauen will, um albanische Fördergelder zu kassieren.

Die Kamera folgt Selimi, der sich nun quer über das abgesperrte Hafengebiet bewegt und bereits aus der Ferne die ausländischen Geschäftsmänner mit Handbewegungen willkommen heißt. Er nähert sich den beiden, bis schließlich auch sie von der Kamera in den Blick genommen werden. Bereits die erste In-Szene-Setzung von Fiore und Gino, ist signifikant für ihren Status in Albanien. Sie fahren in einem schicken, aufpolierten, schwarzen Suzuki am 'Porto di Durazzo' ein, tragen teure Anzüge und Sonnenbrillen und werden von Selimi auf ihrer Landessprache, italienisch, freundlich begrüßt. Zuallererst ist auffällig, dass sie sich äußerlich, durch ihre Kleidung, deutlich von der albanischen Gesellschaft absetzen. Bei der Kleidung Ginos ist zusätzlich bemerkenswert, dass er von Beginn an stets eine blaue Jacke trägt. Die Farbe 'azzurro' ist deshalb erwähnenswert, da sie Symbol der italienischen Nation ist, und in diesem Zusammenhang für Ginos Staatszugehörigkeit steht. Das Blau seiner Jacke kontrastiert zusätzlich zu den grauen oder braunen Kleidern der Albaner.

Weiters befinden sich die beiden Italiener durch ihre Position im Auto nicht auf Augenhöhe mit Selimi und den anwesenden Polizisten, sie blicken auf die Anwesenden herab. Sie werden durch das Auto spatial von den Albanern separiert, er sorgt für die räumliche Trennung zwischen den Italienern und den Albanern. Selimi wird ebenfalls erst einmal die Hand zur Begrüßung durch das Fenster des Wagens gereicht, bevor er zu den Italienern in das Auto (auf-)steigen darf, denn das Auto steht symbolisch für die machtvolle Position in der sich die beiden Geschäftsmänner befinden.

Ein weiterer wichtiger Punkt, der uns die Differenz zwischen der albanischen Bevölkerung und den beiden Italienern vor Augen hält, ist die Individualisierung. Während sich uns die albanische Bevölkerung als Masse darstellt, werden Gino und Fiore als Individuen inszeniert. Bis zum jetzigen Zeitpunkt wurden die Albaner von der Kamera stets mittels einer Totalen, entweder als jubelnde Masse, die während des Zweiten Weltkriegs Mussolini und seine Gruppen empfängt, als wartende Menge auf dem 'Porto di Durazzo' oder als Masse vor dem Tor, das den Eintritt in das abgesperrte Gebiet des Hafens verwehrt, eingefangen. Durch den Einsatz dieser Einstellungsgröße ist es schwierig einzelne Personen in der Menge auszumachen,

sie wirken unnahbar. Als die Kamera Gino und Fiore zum ersten Mal in den Blick nimmt, befinden sich die beiden sitzend in ihrem Jeep. Die italienischen Geschäftsmänner werden mittels einer halbnahen Einstellung aufgenommen, sodass man bereits Details, wie beispielsweise ihre Physiognomie, gut erkennen kann. Außerdem ist auffällig, dass sich Gino und Fiore im Zentrum des Bildes befinden, was darauf hindeutet, dass sie der wichtige, zentrale Punkt dieser Einstellung sind. Selimi und die Polizisten befinden sich am Bildrand, den Jeep der Italiener umgebend.

Bei der Inszenierung der Albaner als Masse, und der Italiener als Individuen, nimmt Selimi eine Sonderrolle ein. Er tritt wörtlich aus der Masse hervor und wird zum Individuum gemacht- wichtig ist hier jedoch, dass dem Zuseher sofort klar ist, 'wo er herkommt', sprich, dass er Albaner ist. Selimi wird anfänglich, gleich der albanischen Bevölkerung, durch eine Totale von der Kamera ins Bild genommen. Er befindet sich am 'Porto di Durazzo' in der Menschenmasse und fällt somit dem Zuseher anfangs nicht auf. Er ist einer von vielen, die sich auf dem Platz befinden. Erst als die Kamera seiner Bewegung folgt und er sich auf diese zu bewegt, sich die Aufnahme von einer Totalen über eine Halbtotale auf eine Amerikanische und schließlich auf eine Halbnahe ändert, können wir Selimi besser wahrnehmen. Am Ende der Sequenz wird er, so wie die italienischen Geschäftsmänner auch, als zentrale Figur der Einstellung von einer Halbnahen aufgenommen. Im Laufe der Sequenz, als Selimi der Kamera immer näher kommt, fällt außerdem auf, dass er sich von der Masse durch seine Kleidung abhebt: Er trägt einen grauen Anzug, während der Großteil der Menschen auf dem Platz braune, abgetragene Kleidung trägt. Durch die Art und Weise wie Selimi von der Kamera in die Geschichte eingeführt wird, ist jedoch klar, dass er eigentlich zur Masse, zu den Albanern gehört. Er spricht außerdem ihre Sprache und gehört somit definitiv nicht zu den Italienern. Jedoch wird auf der Bildebene, durch die analoge In- Szene- Setzung, vermittelt, dass er mit den Italienern in Verbindung steht und somit eine 'Sonderrolle' unter den Albanern einnimmt.

Woher rührt nun diese Darstellung der Italiener bzw. der Albaner im Film? Wie kommt es, dass Gino und Fiore die machtvolle Stellung einnehmen dürfen, während die Albaner in die machtlose Position gedrängt werden?

In diesem Zusammenhang ist es interessant, sich mit den Theorien Frantz Fanons zu beschäftigen. Fanon setzt sich in *Peu noire, masque blancs* (1952) mit dem Prozess der Konstitution des 'Ego' bei kolonisierten Subjekten und deren Beziehung zu den Kolonialherren auseinander. Der Psychiater, der in Martinique geboren wurde und später in Paris und Algerien gelebt hat, schneidet, wie der Titel schon sagt, den Diskurs über die Hautfarbe an, jedoch beschäftigt er sich primär mit den kolonialen Beziehungen, die den 'Schwarzen'<sup>20</sup> in eine untergeordnete Position drängen.<sup>21</sup>

Fanon greift vor allem auf die Theorien von Hegel, Freud, Sartre und Lacan zurück, woraus resultiert, dass seine Thesen stark in der Psychoanalyse verankert sind.

In seinen, die kolonialen Beziehungen betreffenden Theorien spielt vor allem Lacans 'Spiegelstadium' eine bedeutende Rolle.

Im Speziellen wird die Konstruktion des 'Ego/ Alter' in der 'kolonialen Situation' betrachtet, da diese besondere sozio-ökonomische und psychische Prozesse hervorruft, in der sich das kolonialisierte Subjekt dem kolonialisierenden unterlegen fühlt. Es handelt sich hier deshalb um eine spezielle Situation, da das 'Alter', das kolonialisierende Subjekt gleichzeitig, *Herrscher*<sup>22</sup> ist. In diesem Szenario muss sich das kolonialisierte Subjekt mit zwei unterschiedlichen Verhaltensmodellen auseinandersetzen. Entweder er vergleicht sich mit einem anderen kolonialisierten Subjekt oder mit den Kolonialherren, wobei ihm letzteres aufgrund hegemonialer Strukturen verwehrt bleibt.<sup>23</sup>

Fanon zufolge versetzt die Identifikation mit dem Kolonialherren den Kolonisierten in eine psychische Ausnahmesituation, die ihn beispielsweise dazu veranlasst, seine

---

<sup>20</sup> Anm. d. V: Da Fanon über Kolonien in Afrika und auf den Antillen schreibt, wird bei ihm der "Schwarze" mit dem kolonisierten Subjekt und der "Weiße" mit dem koloniesierenden Subjekt gleichgesetzt.

<sup>21</sup> Vgl. Pravadelli, Veronica: *Identità, mascolinità e scenari postcoloniali ne Lamerica di Gianni Amelio*. Roma. 2010, S.98

<sup>22</sup> Anm.: 'Master' im Original

<sup>23</sup> Fanon, Frantz: *Black skin, white masks*, London. 1996, S.110, 210- 220

eigene Muttersprache zu negieren, um jene des Kolonialherren anzunehmen.<sup>24</sup> Der 'Schwarze' wird vom 'Weißen' abwertend betrachtet und zum Objekt gemacht.<sup>25</sup>

Die Identifikation ist jener psychische Mechanismus, der die Selbsterkennung veranlasst, der das Verhältnis von 'Ego' und 'Alter' strukturiert und durch welchen Unterschiedlichkeiten und Gemeinsamkeiten herausdifferenziert werden.

Bei kolonialisierten Subjekten verändert sich dieser Vorgang radikal. Da sich das koloniale Subjekt in eine dem kolonisierten Subjekt deutlich erhabene Position begibt, befinden sich die beiden nicht mehr auf derselben Ebene, womit der Prozess der Identifikation verändert wird. Der Kolonialherr erhebt sich in eine Art unerreichbare Position. Das 'Ego' wird jedoch durch eine Reihe von reziproken Identifikationen mit dem 'Alter' konstituiert. Dem Kolonisierten wird dies aber bei dem Versuch der Identifikation nicht ermöglicht, da sich der Kolonialisierende in eine erhabene Position begibt. Somit bleibt die gegenseitige Identifikation aus und der Prozess der Identifikation verläuft nurmehr einseitig, nämlich von Seiten des Kolonisierten. Der Kolonialherr wiederum ist für den Identifikationsprozess nicht auf den Kolonisierten angewiesen. Im Gegenteil, er fungiert für den Kolonialherren als diakritisches Objekt.<sup>26</sup>

Laut Fanon muss ein reziproker Identifikationsprozess stattfinden, damit es zur Konstitution des 'Ichs' kommt. Solange das 'Ego' keine Aufmerksamkeit vom 'Alter' bekommt, kann der Prozess nicht abgeschlossen werden, denn das Ziel wird erst erreicht, wenn sich auch der Andere durch einen analogen Prozess identifiziert. Daraus ergibt sich, dass der Identifikationsprozess für das kolonisierte Subjekt problematisch wird, denn solange sich das kolonisierende nicht mit dem kolonisierten Subjekt in analoger Weise identifiziert, kann die Identitätsbildung nicht stattfinden.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Ebd., S.18, 24-25

<sup>25</sup> Ebd., S.109

<sup>26</sup> Vgl. Pravadelli, Veronica: *Identità, mascolinità e scenari postcoloniali ne Lamerica di Gianni Amelio*. Roma. 2010, S.99

<sup>27</sup> Vgl. Fanon, Frantz: *Black skin, white masks*, London. 1996, S. 216- 218

In *Lamerica* äußert sich genau dieses von Fanon beschriebene Phänomen der erhabenen Positionierung der Kolonialisierenden und der Versuch der Identifizierung des Kolonisierten von Anfang an. Bereits bevor der eigentliche Spielfilm beginnt, wird im Propagandafilm mit Termini gearbeitet, welche die Differenz zwischen Italien und Albanien hervorkehren sollen, und es wird mit Dualismen gearbeitet, die stets im Kolonialismus gebraucht wurden: das rückständige Albanien im Gegensatz zum entwickelten Italien, usw.

Die dominante Position der Italiener wird vor allem auf räumlicher Ebene inszeniert. Der Raum fungiert als wichtigster Bedeutungsträger, die 'nationale' Differenz betreffend. Die Kolonialisierenden profitieren von einer absoluten Bewegungsfreiheit, die zu einem Vorrecht gegenüber der einheimischen Bevölkerung wird.<sup>28</sup>

Während die ehemals kolonialisierten Albaner sich nur eingeschränkt bewegen können, müssen sich die beiden Italiener Fiore und Gino an keine räumlichen Grenzen halten.

Bereits in der Anfangsszene, als sich Selimi den Weg durch die Massen bahnt, ist dies deutlich zu erkennen. Selimi gelingt es nur mit Hilfe einer Genehmigung in das abgesperrte Gebiet der Hafengegend zu kommen, wohingegen hunderten von Albanern, die in die Zone eindringen wollen, kein Eintritt gewährt wird.

Die Italiener im Gegenteil haben von Anfang an, unter anderem durch den Besitz des Wagens, der ihnen große Bewegunflexibilität bietet, jegliche Freiheiten und dürfen sich in dem fremden Land nach Belieben bewegen.

Ihre machtvolle Position wird durch den Jeep, mit dem sie sich fortbewegen, unterstrichen. Ähnlich wie Benthams Panoptikum, dessen Konstruktion dem überwachenden Subjekt die Möglichkeit gibt ununterbrochen zu sehen ohne gesehen zu werden, befinden sich die Italiener durch den Jeep in einer erhabenen Position und können durch die entstehende Distanz ungestört beobachten. Sie befinden sich

---

<sup>28</sup> Vgl. Pravadelli, Veronica: *Identità, mascolinità e scenari postcoloniali ne Lamerica di Gianni Amelio*, Roma. 2010, S.100

auf einer höheren Ebene als die Albaner, und blicken auf diese herab (siehe Abb.1)<sup>29</sup>. Diese wiederum werden von den Italienern beobachtet, ohne selbst jemals beobachten zu können, sind also immer Objekt der Information und nie Subjekt der Kommunikation.<sup>30</sup>

Zusätzlich sind hier noch zwei weitere wichtige Oppositionspaare zu beachten: Individuum/ Masse und schmutzig/ rein. Die Italiener treten ständig als Individuen auf, die einer Gruppe von 'schmutzigen' Albanern gegenüber stehen.

Diese Strategie, den Kolonialiserten als unterprivilegiert, 'schmutzig' oder 'rückständig' darzustellen findet man ebenso häufig im kolonialen Diskurs, wie die Darstellung der Kolonialiserten als Masse und der Kolonisatoren als Individuen. Somit werden die Kolonialherren zum Subjekt und alle anderen zum Objekt degradiert.<sup>31</sup> Besonders deutlich kommt dies in der Szene zum Vorschein, in der Gino und Fiore sich gemeinsam mit Selimi in ein Altenheim aufmachen, um einen Präsidenten, der den Strohmann für die Leitung ihrer Fabrik mimen soll, zu finden. Sie sind auf eine albanische Leitung der Fabrik angewiesen, da sie nur so die Fördergelder kassieren können. Der 'Präsident' soll möglichst alt sein, keine Verwandten haben und gefügig sein, damit die Italiener ungestört ihr Projekt abwickeln können. Sie begeben sich dafür in eine Art Asyl für Alte und Kriegsgefangene. Hier wird der Unterschied zwischen den elegant gekleideten Italienern und der Masse alter, schmutziger Männer besonders augenscheinlich (siehe Abb.2).

Weiters ist in dieser Szene die Unterteilung des Raumes in zwei Teile ersichtlich. Eine Art der Raumkomposition, die im Verlauf des Filmes immer wiederkehren wird und auch schon in vorhergehenden Szenen ihre Anwendung fand.<sup>32</sup> Gino und Fiore scheinen stets eine gewisse Distanz, eine Art Sicherheitsabstand zu den Albanern

---

<sup>29</sup> Anm. Alle Bilder werden folgender Quelle entnommen: Amelio, Gianni: *Lamerica*, Cecchi Gori Home Video, Florenz. 1994

<sup>30</sup> Vgl. Foucault, Michel: *Sorvegliare e punire*, Torino. 1976, S.218

<sup>31</sup> Vgl. Pravadelli, Veronica: *Identità, mascolinità e scenari postcoloniali ne Lamerica di Gianni Amelio*, Roma. 2010, S.100

<sup>32</sup> Ebd., S.101



wahren zu wollen. Die erste Szene, in der dies auffällig ist, ist als Gino und Fiore sich auf den Weg zum Ministerium machen und im Hotel von einer Gruppe Albanern empfangen werden. Es ist klar ersichtlich, dass Gino und Fiore die linke Hälfte des Raums, und die versammelte albanische Gesellschaft die rechte Hälfte einnehmen. Zwischen ihnen wird, um die Differenz aufrecht zu erhalten, genügend Abstand eingehalten. Die Aussage der Aufnahmen ist klar: Die Albaner sollen eine gewisse Distanz den Italienern gegenüber wahren und nicht in 'ihren' Raum eintreten (siehe Abb. 3,4).

Diese binäre Trennung lässt sich ebenfalls in Analogie zu Benthams Panoptikum lesen. Laut Bentham basiert jede Kontrollinstanz auf diesem Schema der Zweiteilung des Raumes, da es dadurch für überwachende Organe leichter zu eruieren ist, wer ihre 'Gegenspieler' sind. Im Fall von *Lamerica* ist es für die Italiener durch die strikte Division des Raumes einfacher zu sehen, wer ebenfalls Italiener ist und wer zu den Albanern gehört.<sup>33</sup>



1



2



3



4

---

<sup>33</sup> Vgl. Foucault, Michel: *Sorvegliare e punire*, Torino. 1976, S.217

Die Albaner hingegen suchen ständig die Nähe von Gino und Fiore, da diese für sie Reichtum und Erfolg ausstrahlen. Sehr anschaulich wird dies beispielsweise in der Szene am Anfang des Films, als Selimi die Italiener am Hafen in Empfang nimmt und vier Soldaten um das Auto stehen, es bestaunen und nach dem Preis des Wagens fragen. Ein anderes, immer wiederkehrendes Bild, ist jenes der Italiener, die von einer Gruppe von Kindern umgeben werden: sie laufen ihnen nach oder wollen sie berühren, als ob sie dadurch Anteil oder Zugang zu dem vermeintlichen Erfolg und Reichtum der Italiener erhalten könnten. In der Szene beispielsweise, als Gino, Fiore und Selimi sich vom 'Porto di Durazzo' zu ihrem Hotel begeben, werden sie, als sie sich diesem nähern und aus dem Jeep aussteigen, sofort von einer Schar Kindern umgeben. Sie zerran an den Gewändern von Fiore, welcher sie versucht mit Worten zu beruhigen. Eine andere Szene, in der es sich äußert, dass die Kinder Italiener automatisch mit Reichtum in Verbindung bringen, ist zu einem späteren Zeitpunkt des Films, als sich Gino abends in einer Bar befindet, um etwas zu essen zu bekommen. Nachdem in der Bar nichts mehr zu essen übrig war verlässt Gino das Lokal, wobei er von einem kleinen Jungen verfolgt wird. "Mille lire, amico. Amico, mille lire. Hey, italiano! Mille lire"<sup>34</sup>, wiederholt er einige Male und zieht erwartungsvoll an Ginos blauer Jacke, als würden jeden Moment die Millionen aus der Tasche des jungen Mannes fallen. Fiore und Gino können diesen Reichtum, wie sich später herausstellt, ironischer Weise gar nicht vorweisen. Den beiden ist es schließlich, aus Mangel an finanziellen Mitteln, nicht möglich, ihr Projekt umzusetzen.

Auf Grund seiner Herkunft glauben Gino und Fiore sich alles leisten zu können, was sich beispielsweise durch Ginos anfänglichen Umgang mit Spiro zeigt. Er behandelt den alten Mann wie ein Tier oder ein kleines Kind. Als sich die Italiener und Spiro, nachdem dieser den Vertrag im Ministerium unterschrieben hatte, auf den Weg zu einem Waisenhaus befinden, wo sich Spiro bis auf weiteres aufhalten soll, uriniert Spiro in Ginos Wagen. Als Gino dies bemerkt, wird er wütend und will ihm eine

---

<sup>34</sup> Anm. d. V.: Tausend Lire, mein Freund. Mein Freund, tausend lire. Hey, Italiener! Tausend Lire!

‘Lektion’ erteilen: “Ora ti imparo io!”<sup>35</sup> sagt er und zerrt Spiro, zurück zum Sitz des Wagens und versucht dessen Gesicht in das nasse Leder des Vordersitzes zu pressen. Selimi schreitet schließlich ein und befreit Spiro aus Ginos Griff. Nach diesem Vorfall lässt Gino Spiro nur noch auf der Ladefläche des Jeeps mitfahren, vorne am Beifahrersitz darf er nicht mehr bleiben. Zu einem späteren Zeitpunkt im Film, als Gino bereits weiß, dass Spiro der italienischen Sprache mächtig ist, spricht er mit ihm nur in unvollständigen Sätzen, so als würde Spiro sowieso nicht verstehen: “Io amico, capisci? Buono! Noi amici!”<sup>36</sup>, sagt er, als würde er mit einem Kleinkind sprechen oder mit jemandem, der der Sprache nicht mächtig ist.

Gino betont auch immer wieder er sei Italiener. Sein “Sono italiano!”<sup>37</sup> wiederholt sich in verschiedensten Situationen. Er benutzt diese Phrase wie einen Zauberspruch, als ob er ihm Türen öffnen könnte, die den Einheimischen verschlossen bleiben. Dies scheint in manchen Situationen zu funktionieren. Nachdem der Jeep Ginos gegen Mitte des Films nicht mehr in der Lage ist weiter zu fahren und Gino gezwungen ist, den Bus zu nehmen, wird das Fahrzeug nach einiger Zeit von der Polizei angehalten. Die Beamten wollen verhindern, dass die Albaner mit Hilfe von Bussen zum Hafen gelangen, also werden alle passierenden Transportmittel eingezogen und die Albaner an der Weiterreise gehindert. Gino wird der Durchgang gewährt, nachdem er wiederholt seine Staatsbürgerschaft betont. Die unzähligen Albaner jedoch, die der Bus zum Hafen bringen sollte, um von dort aus nach Italien zu gelangen, dürfen nicht passieren.

Der Glaube Ginos, er befände sich in einer privilegierteren Position und seine Ignoranz gegenüber der anderen Kultur, spiegeln sich auch darin wider, dass er stets versucht Probleme oder Situationen mit finanziellen Anreizen zu lösen oder seiner Macht auszuspielen. Er droht ständig mit Anzeigen der Polizei oder versucht Menschen zu bestechen. Der Nonne etwa, die in dem Waisenheim arbeitet, in welches Spiro von Gino und Fiore gesteckt wird und in dem der alte Mann bis auf

---

<sup>35</sup> Anm. d. V.: Jetzt werde ich es dir beibringen!

<sup>36</sup> Anm. d. V.: Ich Freud, verstehst du? Gut! Wir Freunde!

<sup>37</sup> Anm. d. V.: Ich bin Italiener!

weiteres bleiben soll, nachdem er seine Pflicht als Strohmann erfüllt hat, droht Gino, er würde sie anzeigen. Der Ärztin, die im Spital arbeitet, in dem Spiro, nachdem er sich Verbrennungen zugezogen hatte, behandelt wird, bietet er Geld an, damit sie ihm Schuhe für Spiro beschafft. Beide Male stößt er auf Unverständnis.

## 3.2 Nationalität

Seit der Moderne und mit dem Aufkommen der Idee des Nationalstaates wird 'die Nation' für die Identitätsbildung eines Volkes als immer wichtiger und bedeutender erachtet. Der Begriff 'Nation' geht auf den lateinischen Begriff 'natio' zurück und wurde unter anderem als Identifikationsmerkmal der höheren Stände in der mittelalterlichen Gesellschaft gebraucht. Dementsprechend wäre 'natio' in diesem Fall gleichzusetzen mit 'Herkunft'.<sup>38</sup> Im 16. Jahrhundert setzt eine Transformation ein, die 'natio' mit dem Begriff 'Volk' in Verbindung bringt.<sup>39</sup> Eine wichtige Zäsur stellt die Französische Revolution dar, nach der erstmals eine kollektive Auffassung von Nation in Europa zu beobachten war. Wesentlich ist an dieser Stelle, dass sich erstmals eine breite gesellschaftliche Masse als Angehörige einer *Gemeinschaft* versteht, wenngleich dies nicht auf die gesamte französische Bevölkerung zutrifft.<sup>40</sup> Zentral ist hier die Annahme, dass Nation im Kontext der Französischen Revolution vor allem als politischer Begriff zu verstehen ist.<sup>41</sup>

Nationen sind folglich als Produkte der Moderne zu erfassen und nicht im Sinne einer primordialen Deutung, die Nationen als etwas 'Ursprüngliches' auffasst. Konzepte wie 'Staat', 'Volk', 'Nation' sind jedoch schwierig zu definieren. Nationen kann man, so schlägt John Dickie vor, am besten als 'social fictions' und weniger als 'real entities' denken.<sup>42</sup> Dies äußert sich am Beispiel Italiens etwa dadurch, dass Historiker wie Marco Meriggi nicht von 'einem' Italien sprechen, sondern von 'varie italie'<sup>43</sup>, oder Galli della Loggia gar von 'mille Italie'<sup>44</sup>. Die Fiktionalität des Konzepts der Nation äußert sich auch dadurch, dass es unmöglich ist alle Menschen einer Nation unter den selben Kategorien zu vereinen. Ein reicher weißer Franzose hat unter Umständen mehr mit einem reichen weißen Engländer gemeinsam, als mit einer

---

<sup>38</sup> Vgl. Hobsbawm: *Nationen und Nationalismus*, Frankfurt. 2005, S.27

<sup>39</sup> Vgl. ebd.

<sup>40</sup> Vgl. Özdoğan: *Nation und Symbol*, München, S.28

<sup>41</sup> Vgl. Hobsbawm: *Nationen und Nationalismus*, Frankfurt. 2005, S.25

<sup>42</sup> Vgl. Forgacs, David: *Italian cultural studies*, Oxford. 1996, S.20

<sup>43</sup> Anm. d. V.: viele Italien

<sup>44</sup> Anm. d. V.: tausende Italien

armen schwarzen französischen Frau. Außerdem werden stets bestimmte gesellschaftliche Gruppen aus dem Konzept der Nation ausgeschlossen. Der Politikwissenschaftler Benedict Anderson fügt sehr treffend hinzu:

“[the nation] is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow- members, meet them, or even hear of them, yet in the mind of each lives the image of their communion”<sup>45</sup>

Auch die gemeinsame Sprache hält eine wichtige Funktion zur Aufrechterhaltung des Glaubens an die Nation inne.

Im Allgemeinen wird die Imagination der Nation mit folgenden Strategien aufrecht erhalten:

- 1) durch Produktion von Narration, Geschichten die über die Geburt, die Triumphe, die Schwierigkeiten und Kämpfe die eine Nation durchlebt hat
- 2) durch Symbole wie Fahnen, aber auch inoffizielle wie Speisen oder Sportteams
- 3) durch den geographischen Raum und Monumente, Wahrzeichen die damit in Verbindung gebracht werden
- 4) durch Differenzierung, ‘wir’ und ‘die Anderen’<sup>46</sup>

### 3.2.1 Nationalität und Orientalismus

Ich möchte hier dem vierten Punkt, der Differenzierung zwischen ‘wir’ und ‘die Anderen’, besondere Aufmerksamkeit widmen und die Verbindung zu einem der wichtigsten Theoretiker der postkolonialen Theorie, Edward Said, der den Begriff des ‘Orientalismus’ geprägt hat, ziehen. Im Laufe des ersten Teils meiner Arbeit habe ich mich bereits mit Frantz Fanon auseinandergesetzt. Suids Werk *Orientalism*, das vor Fanons Buch *Schwarze Haut, weiße Masken* erschien, wird als ‘Gründungsdokument’ der postkolonialen Theorie angesehen.

---

<sup>45</sup> Anderson, Benedict nach John Dickie in: *Imagined Italies*, in: Ebd.

<sup>46</sup> Ebd., S.22

Said, der in den USA lebte und lehrte, wurde während des arabisch- israelischen Kriegs unmittelbar mit antiarabischen Feindseligkeiten konfrontiert. Die Besetzung Palästinas war für ihn der ausschlaggebende Anlass, sich mit den imperialistischen Diskursen des Westens zu beschäftigen.<sup>47</sup>

In *Orientalism* thematisiert Said einerseits die Konstruktion des Orients durch Europa, die damit einhergehenden Repräsentationspolitiken, und andererseits die Instrumentalisierung des akademisch formierten Wissens zur Etablierung der kolonialen Herrschaft. Said orientierte sich vor allem an der vorhandenen Literatur (ausgehend vom 18.Jahrhundert bis hin zur Gegenwart), die sich mit dem Orient beschäftigt, und beschreibt und analysiert sie.

Die akademische Disziplin des 'Orientalismus' entstand Ende des 18. Jahrhunderts. Dabei formierte sich ein Wissensarchiv, das die westliche militärische, ökonomische und kulturelle Dominanz über den Orient auszubauen und zu fundieren helfen sollte. Der Orient wird in der Literatur des Orientalismus als Ort beschrieben, den es zu begreifen und zu entdecken gilt. Diese Beschreibungsstrategien sind jedoch zutiefst mit Machtstrukturen durchzogen: Durch das akkumulierte Wissen sollte der Imperialismus gestärkt werden. Um diese These zu untermauern, legt Said in *Orientalism* die Verbindungslinien zwischen Wissensproduktion und dem europäischen Imperialismus offen. Der Eurozentrismus steht dabei im Mittelpunkt, denn das vermeintliche Kennenlernen dient in Wahrheit Strategien der Beherrschung, da der Orientalismus alle 'Nicht Europäer' als die 'Anderen', zeichnet, wodurch ein positives Selbstbild der Europäer gestärkt werden soll. Dadurch beschäftigt sich der Orientalismus mit diversen Diskursen über 'nationale' Besonderheiten (etwa linguistische Ursprünge). Durch den Begriff 'Orient' wird eine breite Masse an Wissen generalisiert und homogenisiert, wobei das Konzept auf der Differenz zwischen Orient und Okzident basiert. Die Sprache, Geschichte und Kultur des Orients wird in

---

<sup>47</sup> Vgl. Castro Varela, María do Mar: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld. 1964 S.29

einem Kontext erforscht, der die 'positionelle Superiorität' Europas nicht in Frage stellt.<sup>48</sup>

In diesem Repräsentationssystem wird der Orient als feminin, irrational, primitiv und statisch, unveränderlich gesehen, während der Okzident durch gegensätzliche Attribute charakterisiert wird: als maskulin, rational und fortschrittlich.<sup>49</sup> Durch die Untersuchung der Werke von Gelehrten und Schriftstellern (die von Reiseberichten, journalistischen Texten, Belletristik bis zu religiösen Schriften diverseste Texte umfassen), die oft direkt als Administratoren oder Berater der Kolonialmächte eingestellt waren, gelingt es Said, die enge Beziehung zwischen den westlichen Texten, Repräsentationen und Studieninhalten mit den Institutionen und Techniken der Kolonialen Machtzentralen nachzuweisen. Seine Analyse dreht die koloniale Perspektive um und nimmt die Kolonisatoren und deren 'Wissensproduzenten' ins Visier.

Said ist bestrebt, den Dualismus Okzident und Orient aufzulösen, und bekräftigt durch seine Bezüge auf die Theorien Foucaults (Wissen ist Macht), dass das Wissen über den Orient das Regieren desselben erst möglich macht.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Ebd., S. 32

<sup>49</sup> Ebd., S.33

<sup>50</sup> Ebd., S.35



- Die Albaner als 'die Anderen'

Auch in *Lamerica* finden wir die Strategie des 'Orientalisierens', welche das Ziel hat, durch Differenzen ein positives Selbstbild zu schaffen und alles was sich diesem widersetzt, als 'Anders' zu stigmatisieren. In erster Linie wenn es um die Beziehung zwischen den ehemaligen Kolonialherren und den ehemals kolonisierten Albanern geht. Diese Szenen tauchen vor allem gegen Anfang des Films auf. Italiener und Albaner werden hier auf der filmischen Ebene einander gegenübergestellt. Eine Szene soll an dieser Stelle als beispielhaft hervorgehoben und analysiert werden, da sich in ihr zahlreiche von Said beschriebene Strategien auf Bild- und Narrationsebene vereinen.

Es handelt sich um den Moment, als sich Fiore und Gino nach der Unterzeichnung des Vertrags im Ministerium in die Schuhfabrik begeben und Fiore seine 'Angestellten' mit einer Rede begrüßt. Auf der Bildebene sehen wir eine Ansammlung von uniform gekleideten Männern und Frauen. Die Kamera schwenkt von links nach rechts, sodass man nach und nach erkennen kann, dass alle unter ihnen graue, dunkle, etwas schmutzig wirkende Oberteile und ein weißes Kopftuch tragen. Sie werden von der Kamera mittels einer Halbnahen ins Bild genommen, wodurch man ihre Gesichter und ihr Äußeres gut erkennen kann. Jedoch hat diese Einstellung keine individualisierende Wirkung, da durch die Halbnähe die Uniformität, die durch die einheitliche Kleidung und die Kopfbedeckung entsteht, noch einmal unterstrichen wird. Der relativ schnelle Schwenk von rechts nach links verstärkt dies noch zusätzlich, da man nicht die Möglichkeit bekommt, die Gesichter genauer zu betrachten. Die Arbeiter stehen fein säuberlich in drei Reihen hintereinander, mit dem Blick nach vorne gerichtet. (siehe Abb. 5) Auf der Tonebene können wir die Ansprache Fiore hören. Er ist auf der Bildebene nicht zu sehen, wir vernehmen nur seine Stimme, während die Kamera weiter von rechts nach links schwenkt.

Schließlich sehen wir nach einem Schnitt, dass Fiore, der ebenfalls mittels einer halbnahen Einstellung von der Kamera in den Blick genommen wird, den Arbeitern gegenüber steht. Jedoch verweilt er nicht, im Gegensatz zu den Fabrikangestellten, auf einer Stelle, sondern hat die Freiheit, sich nach links und rechts zu bewegen,

wobei er die Arbeiter nicht anblickt. Diese wiederum haben stets den Blick auf ihn gerichtet. Während er spricht, bewegt er sich einmal nach rechts, wo eine Frau steht, die als seine Übersetzerin fungiert, und einmal nach links, wo sich Selimi befindet. Während seiner gesamten Ansprache würdigt Fiore seine Mitarbeiter keines Blickes, es scheint, als würde er zu sich selbst sprechen. Auch seine saubere und elegante Kleidung hebt ihn von der Masse ab, die ihm gegenüber steht (siehe Abb. 6).

Hier wird auf der Bild- und Tonebene auf der einen Seite der Orient und auf der anderen der Okzident dargestellt:

Fiore repräsentiert den Okzident, der als fortschrittlich, maskulin und rational kategorisiert wird. Der modern gekleidete Mann bringt den Fortschritt, eine neue Fabrik mit neuen Technologien, nach Albanien. Ein weiteres Mal stellt sich auch die räumliche Komposition als bemerkenswert heraus, denn Fiore steht als Individuum, das zusätzlich die gottgleiche, omnipräsente Stimme besitzt, der Masse gegenüber.

Die Ansammlung der Arbeiter soll den 'Orient' im Sinne Saids darstellen. Sie werden als sprachlos, feminin und statisch dargestellt. Tatsächlich scheint es auf den ersten Blick, als stünden Fiore nur Arbeiterinnen gegenüber, erst auf den zweiten Blick bemerkt man die Männer, die sich hinter ihnen in der zweiten Reihe verstecken. Die Frauen haben hier eine metonymische Bedeutung und stehen für alljenes, was im westlichen Kulturraum stereotypisch unter feminin (emotional, irrational, spontan, zaghaft, usw.) verstanden wird.

Um die Kolonisierung zu legitimieren wurde von den Kolonialherren stets die Statizität der kolonisierten Staaten betont. Mit Statizität wurde in diesem Zusammenhang von den Kolonisatoren intendiert, dass es den Ländern des Orients nicht möglich war, sich ökonomisch und politisch selbstständig weiterzuentwickeln, d.h. ohne die Intervention der Kolonialmächte. Auf der filmischen Ebene wird diese Statizität noch einmal dadurch unterstrichen, dass die Arbeiter als statisch, im Sinne von 'bewegungslos', inszeniert werden.

Auch die Sprachlosigkeit des Orients wird von Said immer wieder betont.. Unter Sprachlosigkeit versteht Said, dass 'der Orient' stets über Diskurse des Okzidents geschaffen wurde. Er wurde stets vom Okzident repräsentiert, wobei hier eine

Repräsentation im Sinne von 'sprechen für' und nicht 'sprechen von' gemeint ist. Auf der filmischen Ebene wird diese Sprachlosigkeit des Orients und dessen Repräsentation durch den Okzident durch die stummen Arbeiter symbolisiert.

Verfolgt man den Verlauf der Szene noch etwas weiter, stößt man auf eine interessante Aussage, die von Fiore getätigt wird. Nach der Ansprache des Vorgesetzten erscheint auch Gino in der Fabrik und die beiden beginnen sich zu unterhalten. Gino ist beunruhigt und unsicher, ob ihr Vorhaben auch wirklich umsetzbar ist, da sich die Fabrik in so schlechtem Zustand befindet. Im Zuge dessen fragt er Fiore, ob denn die Beamten im Ministerium ihrer Geschichte überhaupt Glauben schenken würden, da es höchst unwahrscheinlich ist, dass jemand in eine Fabrik investieren wolle, die sich in so schlechtem Zustand befindet. Die Antwort des Vorgesetzten darauf lautet: 'Albanesi sono bambini. Un italiano gli dice: Il mare e fatto di vino, loro se ne bevono.'<sup>51</sup> Hier wird auf der Narrationsebene eine weitere Strategie verfolgt, die Said in seinem *Orientalism* beschreibt: Der Orient wird stets als kindlich, nicht 'entwickelt' gezeichnet, um die Machtübernahme des 'Okzident' zu legitimieren. Die Albaner werden von Fiore so dargestellt, als könnten sie sich nicht eigenständig aus ihrer prekären wirtschaftlichen und politischen Situation befreien und bräuchten aus diesem Grund nicht nur die finanzielle Unterstützung der Italiener, sondern auch deren organisatorische Leitung.



---

<sup>51</sup> Anm. d. V.: Albaner sind wie Kinder. Ein Italiener brauch ihnen nur zu sagen, dass das Meer aus Wein besteht- und schon trinken sie es.

- Der Süden als 'Orient' Italiens

“Abbiamo fatto l'Italia; si tratta adesso di fare gli italiani”<sup>52</sup> so Massimo D' Azeglio zur Gründung der Republik Italiens.

In Italien kann man von einem Problem der Nationenbildung sprechen. Die Geschichte Italiens kann auch als eine Geschichte beschrieben werden, die kontinuierlich versagt hat, eine Nation und eine Beziehung zwischen Staat und Gesellschaft aufzubauen.<sup>53</sup>

Ein Faktum, welches ohne Zweifel ebenfalls zur Problematik der Nationenbildung beiträgt, ist die seit jeher bestehende Kluft zwischen Nord- und Süditalien. Der Süden stellt eine Sonderrolle innerhalb Italiens dar, denn er wurde schon vor der Gründung der Nation im Jahr 1859 als 'Problemfall' angesehen. Noch heute hört man: Im Süden ist es, als würde man sich außerhalb Italiens befinden. Erfolgreiche italienische Filme wie *Benvenuti al Sud*, der 2010 unter der Regie von Luca Miniero erschienen ist, zeigen, dass die Thematik der Unterschiedlichkeit zwischen Süd- und Norditalien heute noch aktuell ist. Die Rolle des Südens als 'anders' resultiert unter anderem aus einem kontinuierlichen Missverständnis der beiden Teile Italiens. Diese ist wiederum durch die jahrhundertelange Separation des Nordens vom Süden durch die Existenz des Kirchenstaats bedingt. Nach der Vereinigung Italiens wollte die Regierung den Süden unter einem bestimmten Modell der Nation behandeln; mit bestimmten Vorstellungen von Freiheit, Ordnung und Zivilisation. Als sich dieses Konzept nicht mit der Situation im Süden vereinbaren ließ, wurde er ein weiteres Mal kurzerhand als 'Anders' kategorisiert und mit den Begriffen wie Anarchie, Irrationalität, Brutalität und Barbarismus in Verbindung gebracht, die seitdem weiterhin bestehen.<sup>54</sup> Innerhalb Italiens wurde und wird der Süden stets als primitiv, mysteriös und exotisch dargestellt. Es wird von der 'Otherness' im Süden gesprochen und über unmöglich

---

<sup>52</sup> Massimo D' Azeglio zit. nach Nathan, Vetri: *Mimic-nation, Mimic-men* in: Andall Jaqueline: *National belongings*, Oxford ; Wien. 2010, S.48, Anm.: Wir haben Italien erschaffen, nun geht es darum auch Italiener zu erschaffen

<sup>53</sup> Vgl. John Dickie: *Imagined Italies*, in: Forgacs, David: *Italian cultural studies*, Oxford. 1996, S.19

<sup>54</sup> Ebd., S. 29

veränderbare Differenzen gegenüber dem Rest Italiens, denn Kultur, Sprache und Traditionen variieren stark zwischen Süd und Nord.

Man spricht in diesem Zusammenhang auch oft vom 'paese a due velocità'<sup>55</sup>, da es dem Norden politisch und wirtschaftlich immer möglich war, sich besser und rascher zu entwickeln, als dem Süden. Während sich im Norden während des 'Età comunale' bereits eine Art Gemeindedemokratie entwickelte, wurde der Süden über lange Zeit von einer zentralistischen Macht regiert. Als im Norden der sogenannte 'boom economico' einzusetzen begann, war der wirtschaftliche Aufschwung im Süden noch lange nicht zu spüren.

Aus dieser wirtschaftlichen und politischen Überlegenheit des Nordens resultiert auch dessen Versuch den Süden zu dominieren bzw. zu 'orientalisieren'. Am Beispiel Italiens kann demonstriert werden, dass die von Said beschriebenen Strategien nicht nur zwischen unterschiedlichen Nationen zur Anwendung kommen, sondern auch intranational passieren. Eine der Strategien, die vom Okzident verfolgt werden, um den Orient zu dominieren, ist es, dem letzterem keine Möglichkeit zu geben, um für sich selbst zu sprechen, sondern diesen stets zu repräsentieren.

Diese Strategie wird auch von Norditalien verfolgt. Die Geschichte Italiens wird stets als eine Abfolge von Ereignissen erzählt, die sich ausschließlich in Norditalien abspielten. Wichtige Geschehnisse entwickelten sich stets unter Ausschluss des Südens, wie beispielsweise die italienische Aufklärung, im Zuge derer die 'Idee' zur italienischen Nation geboren wurde. Diese wurde von einer intellektuellen Elite des Nordens entwickelt, die ausschließlich deren Interessen und Ideen für die Gründung der italienischen Nation berücksichtigte. Es wird vom mittelalterlichen Modell Norditaliens erzählt, welches in Stadtstaaten gliedert war, wo die Kunst florierte und wichtige literarische Werke entstanden.<sup>56</sup> Auch in der Literaturgeschichte, welche eine besonders wichtige Rolle für die italienische Geschichtsschreibung spielt, wird fast ausschließlich auf Literatur des Nordens zurückgegriffen. Das 'Risorgimento',

---

<sup>55</sup> Anm. d. V.: Land der zwei Geschwindigkeiten

<sup>56</sup> Vgl. Gabriella Gribaudi: *Images of the South*, in: Forgacs, David: Italian cultural studies. An introduction, Oxford. 1996, S. 73

eine weitere wichtige Epoche der italienischen Geschichte, wird gleichfalls als ein Ereignis dargestellt, welches vom Norden und von der zentralistischen Macht in Rom ausging. Jedoch wird sie in der neueren Geschichtsschreibung immer öfter als Epoche politisch erzwungener Freiheitskämpfe erkannt, bei denen keine Rücksicht auf die verschiedenen Bevölkerungsgruppen, vor allem jene im Süden, genommen wurde.

Diese dominante Rolle des Nordens in der Entwicklung Italiens wird als 'piemontizzazione' bezeichnet, da das politische Geschehen des Landes bis zum Ersten Weltkrieg im Großen und Ganzen von piemontesischen Politikern beherrscht wurde. Das politische System Piemont- Sardinien wurde schließlich auch auf den neuen Staat Italien übertragen, ohne dass regionale Wirklichkeiten respektiert wurden.

Ein weiteres signifikantes Beispiel für den Ausschluss des Südens ist die Entwicklung des Standarditalienisch. Als gemeinsame Sprache wählte man das Toskanische unter anderem mit der Begründung, dass auch die wichtigsten italienischen Literaten, vom 'Èta comunale' bis zum 18. Jahrhundert (etwa Dante, Boccaccio oder Petrarca) alle aus der Toskana bzw. aus Nord- Italien stammten. Das Italienisch des Südens wurde nunmehr zum Dialekt degradiert, der Süden ein weiteres Mal zum 'Schweigen' gebracht.

Auch Michele, der in *Lamerica* für diese 'andere Welt des Südens' steht, stammt aus Sizilien und spricht aus diesem Grund den sizilianischen Dialekt. In einer Szene wird das Problem der Sprachbarriere, von dem viele Südtaliener betroffen sind, die nicht des Standarditalienisch mächtig sind, behandelt. Noch bevor man mehr als seinen Namen erfahren hat, kann, zumindest der italienische Zuseher, unverzüglich die Herkunft des alten Mannes, nämlich durch seine Sprache, seinen starken sizilianischen Dialekt, eruieren. Die ersten Sätze, die Michele von sich gibt, können wir erst vernehmen, nachdem fast die Hälfte des gesamten Films verstrichen ist, nämlich in der Szene, als er sich mit Gino gemeinsam im Bus und auf dem Weg zum Hafen befindet. Michele beginnt sich während der Fahrt mit zwei jungen Soldaten zu unterhalten, die sich ihm gegenüber im Bus befinden. Bereits nach den ersten zwei

Sätzen auf Standarditalienisch verfällt er in einen starken sizilianischen Dialekt, der sich zuerst nur durch den *Usus der tempi*, genauer gesagt des ‘*Passato remoto*’<sup>57</sup>, auszeichnet und einige Sätze später durch dialektale Ausdrücke aus dem sizilianischen. Auch die Tatsache, dass er sein Gegenüber beim Gebrauch der Höflichkeitsform, nicht wie es im Standarditalienisch die Regel ist, in der dritten Person Singular, sondern in der zweiten Person Plural anspricht, entlarvt ihn als Sizilianer. Sein Dialekt macht ihn für den Großteil der Italiener unverständlich.

In einer weiteren Szene, als sich Michele und Gino gemeinsam mit zahlreichen Albanern auf dem Lieferwagen befinden, der sie zum ‘*Porto di Durazzo*’ bringen soll, versucht Michele, mit einem jungen Albaner ins Gespräch zu kommen. Als ihn dieser nur fragend anblickt, entgegnet Michele: “*Ma non capisci il mio dialetto?*”<sup>58</sup> Durch den sizilianischen Dialekt, der sich stark vom Standarditalienisch unterscheidet, muss Michele stets annehmen, von seinen Landsleuten nicht verstanden zu werden.

Natürlich trägt die ‘*andere*’ Sprache der Südtaliener ebenfalls dazu bei, den Süden als das ‘*Andere Italien*’ zu kategorisiert, denn die Sprache ist, wie bereits oben erwähnt, einer der wichtigsten Punkte, die zur Identitätsbildung einer Nation beiträgt.

Eine weitere wichtige Strategie des ‘*Orientalisierens*’ ist laut Said, dass vom Okzident stets behauptet wird, der Orient sei nicht politikfähig. Diese Strategie wird ebenfalls von Norditalien verfolgt. Die Probleme der Region, wie wirtschaftliche Unterlegenheit gegenüber dem Norden, Kriminalität, organisiertes Verbrechen, werden oft herausgestrichen, um die politischen- und ökonomischen Interventionen und Interessen des Nordens, sowie die politische und wirtschaftliche Rückständigkeit des Südens hervorzuheben. In der Politik wird immer wieder betont, dass der Süden nicht in der Lage sei selbst die bestehenden Probleme, wie etwa die bestehende Korruption, lösen zu können und, dass aus diesem Grund Maßnahmen vom Norden

---

<sup>57</sup> Anm.: Im Norden wird diese Vergangenheitsform nicht im gesprochenen, sondern fast ausschließlich im schriftlich fixierten Italienisch benutzt, während das ‘*Passato remoto*’ im Süden auch im ‘*italiano parlato*’ Anwendung findet

<sup>58</sup> Anm.: Verstehst du meinen Dialekt nicht?

oder der Regierung in Rom entworfen werden müssen, um der Lage im Süden Herr zu werden.

Die Stereotypisierung des Südens als "anders" spielt auch für die Politik Italiens eine besondere Rolle.<sup>59</sup> Der Süden wird als fremdes Land im eigenen dargestellt. Dieses Bild wird bis in die heutige Zeit aufrecht erhalten: Im April 1992 meint Umberto Bossi, der damalige Anführer der Lega Nord, nach den damaligen Wahlen: "Der Norden hat den Föderalismus und Europa gewählt, der Süden Afrika und den Faschismus."<sup>60</sup> Bossi zieht eine Verbindung zu Afrika, und will dadurch auf die Rückständigkeit des Südens anspielen.

Auf diese 'Rückständigkeit' des Südens wird auch in *Lamerica* angespielt. Beispielsweise in der Szene, als Gino und Michele sich auf der Reise zum Hafen befinden und sich für kurze Zeit in einem Dorf niederlassen. Die Szene beginnt mit einem 180 Grad-Schwenk der Kamera, um mittels einer Totalen zu zeigen, in welcher Umgebung sich die beiden befinden: In dem kleinen, kargen Dorf, das von Bergen umgeben ist und ausschließlich aus heruntergekommenen Häusern, Ruinen und Bauernhöfen besteht. Nachdem sich der Zuschauer ein Bild von der Gegend machen konnte, nimmt die Kamera schließlich Gino und Michele in ihren Blick, die auf einer alten Mauer sitzen. Michele fragt: "Wo sind wir? In den Abruzzen? In der Nähe von Rom?" Die Antwort Ginos ist bezeichnend: "A Napoli", entgegnet er. Gino nennt die Stadt nicht aus einem beliebigen Grund, sondern referiert auf die Rolle Neapels als ehemalige Hauptstadt des Südens. Er möchte damit auf die Primitivität, die Rückständigkeit und Unterentwicklung des kleinen Dorfes mit der des Südens in Zusammenhang bringen.

---

<sup>59</sup> Ebd., S. 28

<sup>60</sup> Bossi, Umberto zit. nach Forgacs, David, in: Forgacs, David: *Italian cultural studies*, Oxford. 1996, S. 28



### 3.2.2 Nationalität und Migration

Migrationsbewegungen gab es schon immer. Jedoch ist dieses Phänomen auch Ursache der Moderne und der Idee des Nationalstaates. Die Moderne kann als eine Epoche bezeichnet werden, die von 'Unbehaustheit', 'transzendentaler Obdachlosigkeit' und 'Unterwegs- Sein', geprägt ist. Die politischen Faktoren der Moderne fordern die Migration einerseits heraus und versuchen sie andererseits einzuschränken.<sup>61</sup>

- Migrationsbewegungen in Italien

In *Lamerica* werden nicht nur die Problematiken der Migration, die über die nationalen Grenzen hinausgeht, behandelt, sondern auch die Probleme der intranationalen Migration, die durch soziale, politische und ökonomische Gegebenheiten in Italien stets eine sehr rege war. Ebenso werden die Migrationspolitik und die Immigration zu Themen des Films.

Bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts konnte Italien nicht als 'Einwanderungsland' bezeichnet werden. Zuvor waren die einzigen Migrationsbewegungen, mit denen die Bevölkerung zu tun hatte, die interne Migration, welche lange bevor Italien von der internationalen Migration betroffen war, ein brisantes politisches Thema darstellte. Die 20 Jahre zwischen 1955 und 1975 waren, die interne Migration betreffend, prozentuell gesehen, jene der höchsten Intensität.<sup>62</sup> In dieser Zeitspanne wechselten in Italien über 24 Millionen Menschen ihren Wohnort, was beinahe der Hälfte der jeweiligen ansässigen Bevölkerung entsprach. Diese interne Bewegung, die hauptsächlich von Süden nach Norden stattfand, hatte mit den sozialen Umwälzungen der italienischen Gesellschaft zu jener Zeit zu tun. Etwa mit dem Aufschwung des Arbeitsplatzangebots im industriellen Sektor, der sich auf die drei Großstädte, genauer gesagt auf das 'triangolo industriale'

---

<sup>61</sup> Vgl. Meurer, Ulrich; Maria Oikonomou: *Fremdbilder*, 2009, Bielefeld, S.10

<sup>62</sup> Vgl. Pugliese, Enrico: *L'Italia tra migrazioni internazionali e migrazione interne*, Bologna. 2006, S. 42

Mailand, Turin und Genua, beschränkte.<sup>63</sup> Gleichzeitig gab es auch starke Migrationsströmungen der Italiener ins Ausland. Die erste Welle der Migration nach Italien ließ sich zu Anfang der 60er Jahre verzeichnen. Ein Großteil der Migranten kam aus den sogenannten 'Dritte- Welt- Ländern', viele von ihnen waren Tunesier, die vor allem in der Landwirtschaft oder im Fischfang Beschäftigung fanden.<sup>64</sup> Zwischen 1975 und 1990 kamen beinahe eine Million Migranten aus über 100 verschiedenen Ländern nach Italien: aus Afrika, dem Mittleren Osten, Asien und Lateinamerika.<sup>65</sup> Die Motive ihrer Migration waren unterschiedlich: um Arbeit zu finden, aus familiären Gründen, oder aus religiöser Motivation.<sup>66</sup> Später waren es vor allem Frauen, ebenfalls aus den verschiedensten Ländern, die nach Italien kamen und größtenteils im domestischen Bereich (als Haushaltshilfen oder Kinderbetreuerinnen) tätig waren. Gleichzeitig mit der wachsenden Migration wuchs auch die 'immigrazione di ritorno', welche die Rückkehr der in den 60er und 70er Jahren emigrierten Italiener, bezeichnet. Kontemporär ging auch die Emigration der Italiener ins Ausland stark zurück.

Die Migrationspolitik betreffend sollte erwähnt werden, dass bis Mitte der 80er Jahre diesbezügliche Maßnahmen direkt durch die Polizeiorgane vollzogen wurden. Dies lag daran, dass sich die Italiener davor nicht gezwungen sahen, sich mit dem Phänomen der Einwanderung zu beschäftigen, da die Zahl der Migranten, die nach Italien kamen, verhältnismäßig gering ausfiel. Die einzigen Richtlinien waren hierbei die vagen Aufenthaltsbestimmungen aus dem Jahr 1931. Ein umfassendes Einwanderungsgesetz, das 'legge n.943' wurde erst 1986 verfasst und im Jahr 1990 wurde ein neues Gesetz, 'legge n.39', auch bekannt als 'legge Martelli' verabschiedet, welches eine verbesserte und erweiterte Version des 'legge n.943'

---

<sup>63</sup> Ebd., S.49

<sup>64</sup> Ebd., S.72

<sup>65</sup> Vgl. Maher, Vanessa: *Immigration and Social Identities*, in: Forgacs, David [Hrsg.]: *Italian cultural studies*, 1996, S.163

<sup>66</sup> Vgl.: Pugliese, Enrico: *L'Italia tra migrazioni internazionali e migrazione interne*, Bologna. 2006, S. 112

darstellen sollte.<sup>67</sup> Aufgrund dieser sehr späten Auseinandersetzung der italienischen Politik mit der wachsenden Migrationsbewegung war die italienische Regierung maßlos überfordert, als sie 1991 mit einem Einwanderungsboom aus Albanien konfrontiert wurde.

Diese Problematik wird auch in *Lamerica* aufgegriffen, beispielsweise in der Szene als Gino und Michele den Bus nehmen um, so wie zahlreiche Albaner, den 'Porto di Durazzo' zu erreichen. Nach einiger Zeit wird der Bus von der Polizei aufgehalten. Die Polizei fordert die Reisenden auf, aus dem Fahrzeug zu steigen. Einige der Beamten klopfen bereits mit ihren Schlagstöcken an die Fenster, um den Menschen im Bus zu signalisieren, dass diese aussteigen sollen. Als die Insassen den Bus verlassen, gehen die Beamten äußerst brutal vor. Sie attackieren die Reisenden mit ihren Schlagstöcken. Man sieht Menschen auf dem Boden liegen und vor der Polizei flüchten. Im Hintergrund hört man Schreie und Schüsse, ein Militärtrupp rückt an, um die Polizisten zu unterstützen, welche versuchen die Albaner von der Weiterreise abzuhalten. Als Gino aus dem Bus steigt, sucht er sofort das Gespräch mit einem der Beamten und betont, dass er italienischer Staatsbürger ist, und unbedingt wissen muss, wie man zum Hafen gelangen kann. Der Polizist antwortet, dass die Weiterreise Ginos Problem sei. Die Polizisten haben nur den Auftrag von der Regierung bekommen, die Menschen davon abzuhalten zum Hafen zu gelangen. "Ordine del governo, che gli Albanesi non scappano in Italia"<sup>68</sup>, erklärt der Beamte Gino.

In dieser Szene wird das Unvermögen der italienischen Regierung zu Beginn der 90er Jahre dargelegt, die mit dem Ansturm der Immigranten heillos überfordert war. Sie musste mit Hilfe der albanischen Regierung dafür sorgen, dass die Menschen es gar nicht erst über die Grenze schaffen und bereits in ihrem eigenen Land von der Ausreise abgehalten werden.

Ein weiteres Mal wird im Film auf die prekäre Situation von 1991 Bezug genommen, nämlich als die Massen am Porto di Durazzo gezeigt werden. Sie versammeln sich

---

<sup>67</sup> Ebd., S.127

<sup>68</sup> Anm. d. V.: Befehl der Regierung, damit die Albaner nicht nach Italien fliehen.

rund um das Hafengebiet und drängen sich hinter den Zäunen und den Toren, die sie davon abhalten sollten, in das abgesperrte Gebiet des Hafens zu gelangen. Die Menschen versuchen Einlass zu bekommen und warten auf die Möglichkeit, sich durch das Tor zu schieben, um ein Schiff nach Italien zu nehmen und somit aus Albanien flüchten zu können.

Als Fiore und Gino im Hafengebiet ankommen, sieht man vor dem stählernen Tor unzählige Menschen versammelt, die nur auf die nächste Möglichkeit warten, in den abgezäunten Bereich zu gelangen. Als die beiden in ihrem Jeep das Gelände verlassen, und sich für einige Sekunden das Tor öffnet, erhaschen einige die Möglichkeit ins Innere zu gelangen, doch ihre Bewegung wird sofort durch die Einsatzkräfte des Militärs gestoppt.

- Die bedeutende Rolle des italienischen Fernsehens für die albanische Migration

Als Gino, Fiore und Selimi mit ihrem Jeep vom 'Porto di Durazzo' auf dem Weg zum Ministerium sind, sieht man, wie auf der Straße dutzende Albaner in die ihnen entgegengesetzte Richtung strömen. Im Gegensatz zu den Italienern sind sie zu Fuß unterwegs. Selimi erklärt den beiden Geschäftsmännern, dass Albanien unter der kommunistischen Diktatur für 40 Jahre wie ein Gefängnis war: Man konnte weder hinaus, noch hinein. Nun sei es wenigstens den Ausländern möglich, nach Albanien zu kommen, doch auch die Bevölkerung habe das Bedürfnis sich über die Grenzen hinaus zu bewegen, also ziehen sie in Richtung Hafen. Selimis Bericht wird zeitgleich auf filmischer Ebene umgesetzt: Der Jeep mit den Italienern stellt den geringen Prozentsatz der Ausländer dar, welche die Möglichkeit hatten, nach Albanien zu gelangen, während die zahlreichen Emigranten an ihnen vorbei, in die andere Richtung ziehen.

Zwischen dem 7. und dem 10. März 1991 überquerten zirka 25.700 Albaner den Otranto Kanal zwischen Albanien und Italien. Bis August waren es noch einmal 20.000. Am Ende des Jahres 1997 waren 83.807 albanische Migranten in Italien

registriert, wobei man annimmt, dass die tatsächliche Zahl bei etwa 150.000 Menschen liegt.

Einer der Gründe für die Migrationsströme der Albaner nach Italien, so die These des Medienwissenschaftlers Nicola Mai, ist dem italienischen Fernsehen zuzuschreiben. Natürlich war auch die prekäre wirtschaftliche Situation ein ausschlaggebender Faktor, jedoch trug das Fernsehen durch seine Erfolg versprechenden Bilder aus dem Ausland dazu bei und schürte die Erwartungen und Hoffnungen der albanischen Bevölkerung.<sup>69</sup> Schon seit den 1960er Jahren konnte, zumindest in den Küstengebieten Albaniens, die nur 150 Kilometer von Puglia entfernt sind, italienisches Fernsehen empfangen werden.<sup>70</sup>

In *Lamerica* ist das Fernsehen omnipräsent. Egal ob beim Treffen mit den Mitarbeitern des Ministeriums, im Hotel oder in den ländlichen Bars, überall flimmern die italienischen Formate über die Bildschirme, vor denen sich Scharen von Albanern versammeln.

In der Zeit des Kommunismus war in Albanien wenig Raum für Unterhaltung und Vergnügen. Diese Kombination aus Isolation und Stigmatisierung der Unterhaltungskultur, die Albanien über viele Jahre hinweg prägte, erklärt, warum das italienische Fernsehen so eine wichtige Rolle in Bezug auf die Stimulation der Migration spielte.<sup>71</sup> Aus diesen Dynamiken, die während der Herrschaft des totalitären kommunistischen Regimes zusammen spielten, wurde Demokratie und Freiheit von den Albanern automatisch in Zusammenhang mit einem höheren materiellen Besitz gebracht. Diese Vorstellung wurde auch durch das ausländische Fernsehen verstärkt. Die Bilder, die in den italienischen Programmen zu sehen waren, weckten Hoffnungen auf einen höheren Lebensstandard und bessere Aussichten auf Arbeit. Die große Bedeutung, die das italienische Fernsehen damals in Albanien spielte, die Eindrücke, die es den Albanern über Italien vermittelte, und dessen Effekt auf die

---

<sup>69</sup> Vgl. Mai, Nicola: *'Italy is beautiful': the role of Italian Television in Albanian migration to Italy*, in: King, Russell (Hg.): *Media and migration*, London. 2001, S.95

<sup>70</sup> Ebd., S.96

<sup>71</sup> Ebd., S.98

Migration, werden in *Lamerica* deutlich widergespiegelt. In der Szene etwa, als Gino und Spiro sich auf dem Lastwagen in Richtung Hafen begeben, ist Gino von einer Runde Albaner umgeben, welche ihm von ihren Lebenserwartungen in Italien erzählen. Die jungen Männer erwarten sich einen höheren Grad an Lebensqualität und Komfort: ein Haus mit Telefonanschluss und fließendem Wasser beispielsweise. Ein anderer erzählt von seinen Plänen, Profifußballer in Italien zu werden, denn er könne schließlich unendlich weit laufen, ohne müde zu werden. Außerdem habe er gehört, dass man als Fußballer am Meisten von allen verdiene.

Als Gino den Männern entgegnet, sie könnten froh sein, wenn sie als Tellerwäscher eine Anstellung finden, schließlich gäbe es ja genug Einwanderer aus Polen, Marokko oder anderen Teilen Afrikas, antwortet einer von ihnen: "Meglio lavapiatti in Italia, che la fame in Albania".<sup>72</sup>

Dadurch, dass in Albanien die Arbeit und die Produktion so präsent war, konnte man durch die Abwesenheit dieses Diskurses im westlichen Fernsehen meinen, Konsumgüter, Entertainment und Vergnügen könnten durch wenig Arbeit und wenig Opfer erlangt werden.<sup>73</sup> In den berühmten italienischen Gameshows wie 'Ok, il prezzo è giusto' wurden immerhin Summen verspielt, die das Jahreseinkommen der meisten Albaner überstiegen.

Obwohl das kommunistische Regime immer versuchte, den Empfang und das Verfolgen ausländischer Kanäle und Programme zu unterbinden, ließen sich die meisten Albaner nicht davon abbringen, den Fernseher einzuschalten, und so flimmerten unzählige italienische Game- Shows, Werbungen und Filme über die Bildschirme.<sup>74</sup> "Ho guardato sempre la televisione italiana"<sup>75</sup>, erzählt Ismail, einer der Albaner, die zum Hafen, und von dort aus nach Italien gelangen wollen, Gino, während der Busfahrt; auch wenn das kommunistische Regime das nicht erlaubt. Die bloße Suche nach ästhetischem Genuss und Erleben wurde einem

---

<sup>72</sup> Anm.: Besser Tellerwäscher in Albanien, als hungern in Albanien.

<sup>73</sup> Ebd., S.99

<sup>74</sup> Ebd., S.100

<sup>75</sup> Anm.: Ich habe immer italienisches Fernsehen geschaut.

antikommunistischen und subversiven Akt gleichgesetzt, einem Betrug der Arbeiterklasse.<sup>76</sup> “Basta una canzone italiana- allora prigionio!”<sup>77</sup>, betont Ismail. Wenn man auch nur ein italienisches Lied singen konnte, wurde man als Spion verdächtigt und kam ins Gefängnis. Aber die italienischen Programme, so Ismael, hätten ihm einfach zu gut gefallen. “Mi piace televisione italiana. Mi piacciono gli’ italiani!”<sup>78</sup>

Was die albanische Bevölkerung im italienischen Fernsehen finden konnte, war eine weite Landschaft an Vergnügungs- und Schönheitskultur, die stark mit der eintönigen albanischen Unterhaltungskultur kontrastierte, die unter dem totalitären Regime erlaubt waren. Schmuck, Make- up, nicht folkloristische Musik usw. waren strengstens verboten.<sup>79</sup> Besonders das italienische Fernsehen befriedigte das Bedürfnis nach Unterhaltung, denn in der ‘televisione italiana’ wird dem Entertainment viel mehr Platz eingeräumt, als in anderen europäischen Ländern. Bekanntermaßen zeichnet es sich auch besonders durch das in Szene setzen des weiblichen Körpers und der weiblichen Sexualität aus.<sup>80</sup> Gino wird einmal, in einer Unterkunft gefragt, ob er nicht ein kleines Mädchen mit nach Italien nehmen, und sie im italienischen Fernsehen berühmt machen könne, nachdem sie vor der versammelten Belegschaft eine Tanzeinlage zu einem Popsong hingelegt hat.

Bei der Frage, was die Albaner denn so am italienischen Fernsehen beeindruckte, wurden meistens die Schönheit der Farben und das Entertainment Programm genannt.<sup>81</sup> Auch in *Lamerica* wird ausschließlich Unterhaltungsfernsehen gezeigt. Gleich zu Anfang sieht man in der Eingangshalle des Hotels einen Fernseher auf dem ein Italiener Sender läuft. Es ist eines der Programme des italienischen Fernsehens zu sehen, wo sich die, in der ‘televisione italiana’ sehr populären Velinen, singend und tanzend in ihren knappen und kurzen Kleidchen präsentieren. Später im

---

<sup>76</sup> Vgl. Mai, Nicola: *Jugend und italienische Medien*, in: Kaser, Karl: *Die Weite Welt und das Dorf*, Böhlau. 2002, S.44

<sup>77</sup> Anm.: Es genügt ein italienisches Lied- und du landest im Gefängnis

<sup>78</sup> Anm.: Ich mag das italienische Fernsehen. Ich mag die Italiener!

<sup>79</sup> Ebd., S.44

<sup>80</sup> Vgl. Mai, Nicola: *‘Italy is beautiful’: the role of Italian Television in Albanian migration to Italy*, in: King, Russell (Hg): *Media and migration*, London. 2001, S.101

<sup>81</sup> Ebd., S.100

Film wird in einer ländlichen Bar eine Game- Show gezeigt. Vor dem kleinen Bildschirm in der Gaststube stehen dutzende Albaner bis in die letzte Ecke des Lokals gedrängt, um das Programm verfolgen zu können. Es ist das Unterhaltungsfernsehen, das die Albaner vor dem Fernseher versammelt.

Durch die starke Präsenz des italienischen Fernsehens wurden die Bilder, die man aus den italienischen Formaten kannte, stellvertretend für den Westen. Italien war der imaginäre Raum, in den die albanische Bevölkerung ihre Träume und Hoffnungen projizierte. Das Land hatte den Status, der Staat im Westen zu sein, wo am ehesten die Wünsche und Bedürfnisse der albanischen Bevölkerung erfüllt werden konnten. Innerhalb dieses Idealisierungsprozesses- und Projektionsprozesses wurde Italien als jenes Land in Europa gesehen, das der albanischen Kultur am nächsten war. Die gemeinsame 'Mediterrane Kultur' und die zentrale Rolle, welche die Familie in beiden Ländern spielt, wurde stets herausgestrichen.<sup>82</sup> Das italienische Fernsehen weckte jene Bedürfnisse, die zu sozialem Umschwung anregten, jedoch wurde der albanischen Jugend ein fragmentarisches, vereinfachtes und illusorisches Bild der italienischen Gesellschaft vermittelt.<sup>83</sup> Stellvertretend hierfür ist die Szene im Bus als Ismail meint, dass seiner Meinung nach der Papst in Italien einen wichtigeren Stellenwert habe, als der Präsident, da man ihn schließlich auch öfter im Fernsehen zu sehen bekomme. Der Präsidenten hingegen, hätte sich nur sehr selten im Fernsehen blicken lassen, betont Ismail.

Das italienische Fernsehen war nicht nur der Auslöser für die Motivation nach Italien zu emigrieren, es hatte auch eine hohe identitätsstiftende Bedeutung. Neue soziale Identitäten wurden über westliche Konsumgüter definiert. Ihr Besitz wurden zum Symbol der Opposition, zum Ausdruck von Freiheit und Widerstand gegen das kommunistische Regime. Der Erwerb ausländischer Konsumgüter stellte sich als erfolgreiche Strategie gegen das Regime, seine Regeln und Gesetze zu protestieren heraus. Durch die Konsumorientierung definierte sich Opposition bewusst als nicht-heroisch und nicht-moralisch (im Sinne des kommunistischen Regimes) und befreite

---

<sup>82</sup> Ebd.

<sup>83</sup> Ebd., S.106



sich vom Druck öffentlich-moralischer Reglementierungen von Spaß und Vergnügen in Alltag und Freizeit. Aus diesem Grund wurden Begriffe wie Freiheit und Demokratie in Albanien mit der Möglichkeit assoziiert westliche Güter einzukaufen und jede Regel zu missachten, die mit der kommunistischen Vergangenheit in Zusammenhang gebracht werden konnten.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Vgl. Mai, Nicola: *Jugend und italienische Medien*, in: Kaser, Karl: *Die Weite Welt und das Dorf*, Böhlau. 2002, S.45

- Die Figur des Exilanten

In *Lamerica* wird die Figur des Exilanten von Michele dargestellt. Obwohl Michele in seiner Vorstellung den Staat Italien nicht verlassen hat, sondern glaubt, sich in Norditalien zu befinden, kann man ihn als Exilanten bezeichnen. Dazu ist es vorab wichtig zu definieren was den Exilanten bzw. den Flüchtling vom Migranten unterscheidet:

Bei der Definition des Flüchtlings wird der politische Aspekt der Flucht in den Vordergrund gestellt. Nach Zingarelli ist ein Flüchtling (rifugiato) ein:

“Individuo costretto, in seguito a vicende politiche, ad abbandonare lo Stato nel quale aveva stabile dimora per cercare rifugio in un altro Stato.”<sup>85</sup>

Auch bei der Definition des Exils und des Exilanten wird der politische Aspekt in den Vordergrund gestellt. Exil wird als “allontanamento forzato o fuga volontaria dalla propria patria (...) per motivi politici”<sup>86</sup> definiert und der Exilant als “chi, che è o va in esilio; cacciato dal (ex-) proprio suolo”<sup>87</sup>

Bei Migration handelt es sich um einen Oberbegriff für alle Wanderungsphänomene, bei denen eine Grenze überschritten wird. Unter Migration wird nach Zingarelli folgendes verstanden: “abbandonare il proprio luogo d’origine per stabilirsi altrove”<sup>88</sup>

Weiters ist es wichtig, in diesem Zusammenhang die politische Situation in Italien zu berücksichtigen. Ab dem Jahr 1943 (bis 1944) wird der Süden Italiens zu einem eigenständigen Königreich, dem ‘Regno del Sud’ und der Norden Italiens zur ‘Repubblica del Nord’<sup>89</sup>, wodurch Italien gespalten und zu zwei eigenständigen Regierungen wird.

---

<sup>85</sup> Zingarelli, Nicola: *Il nuovo Zingarelli*, Bologna.1986, S. 1604, Anm.: Individuum, das durch politische Vorkommnisse gezwungen ist den Staat zu verlassen, in welchem er zuvor einen stabile Bleibe hatte, um Zuflucht in einem anderen Staat zu suchen.

<sup>86</sup> Ebd., S. 671, Anm. d. V.: erzwungenes Verlassen oder freiwillige Flucht aus dem Heimatland aus politischen Motiven.

<sup>87</sup> Ebd., S. 682- 683, Anm. d. V.: derjenige, der sich im Exil befindet oder dorthin begibt, vertrieben aus seinem (ehemaligen) Heimatland

<sup>88</sup> Ebd., S. 1158, Anm. d. V.: Das Verlassen des Heimatlandes, um sich anderswo niederzulassen

<sup>89</sup> Anm d. V.: Abgesehen davon existiert noch die ‘Republik Salò’, eine Regierung die am 23. September 1943 unter der deutschen Schirmherrschaft von den italienischen Faschisten unter Mussolini ausgerufen wurde und bis zum Ende des Krieges existiert.

Zu einem späteren Zeitpunkt im Film, als man schon weiß, dass es sich bei Spiro in Wirklichkeit um einen Italiener, namens Michele handelt, erfährt man, dass er für Italien im Zweiten Weltkrieg hätte kämpfen sollen, aber geflüchtet ist. Da Michele der festen Überzeugung ist, dass er sich im Jahr 1943 befindet, glaubt er noch immer auf der Flucht zu sein und fürchtet, von der italienischen Regierung als Deserteur verhaftet zu werden. Er ist also ein politischer Flüchtling, der aufgrund seiner Einstellung nicht für die Faschisten im Zweiten Weltkrieg kämpfen wollte und deshalb seine Heimat, Sizilien, verlassen musste, um in einen anderen Staat, den Norden, auszuwandern.

Nicht nur zeitlich, auch räumlich hat Michele den Bezug zur Gegenwart verloren. Am Anfang des Filmes drückt Michele immer wieder das Bedürfnis aus, nach Hause zu wollen, beispielsweise als Gino und Fiore ihn in das Waisenhaus stecken, flüchtet er und erklärt dem Wachmann des Waisenhauses er wolle mit dem Zug nach Sizilien fahren. Es stellt sich also nach und nach heraus, dass Michele glaubt, sich noch immer in Italien zu befinden und nie über die Grenze des Landes hinausgekommen zu sein. Er glaubt sich irgendwo im Norden Italiens zu befinden, da er sich nur erinnern kann aus Sizilien fortgegangen zu sein.<sup>90</sup> Zwar hat Michele in seinem Bewusstsein Italien noch gar nicht verlassen, befindet sich folglich nicht im Ausland, jedoch auch nicht mehr in seiner Heimat. Die Migration aus Sizilien ist, abgesehen davon, dass Italien 1943 de facto aus zwei unterschiedlichen Regierungen bestand, von so großer Bedeutung, da in Italien große Divergenzen zwischen Nord und Süd bestehen. Durch die Grenzen, die unterschiedlichen politischen Systeme, die kulturellen, ökonomischen Unterschiede und die fehlenden Infrastrukturen war die Kontaktaufnahme der beiden Teile Italiens kaum möglich. Kultur, Sprache und Traditionen variierten aus diesem Grund stark zwischen Süd und Nord.

---

<sup>90</sup> Anm d. V.: Diese Schlussfolgerung kann man etwa daraus ziehen, dass Michele, Gino während einer Unterhaltung im Film nach ihrem genauen Aufenthaltsort fragt und möchte wissen, ob sie sich etwa in der Nähe der Abruzzen befänden.

Unter Betracht all dieser Gegebenheiten kann Michele als Exilant bezeichnet werden. Seine Migration innerhalb Italiens kann mit einer Emigration über die nationalen Grenzen gleichgesetzt werden.

In seinem Beitrag in 'Identität in Bewegung' schreibt Hamid Hosravi über die drei Phasen, die Migranten durchlaufen müssen, bis sie schließlich im 'Exil angekommen' sind. Betrachtet man die von Hosravi beschriebenen Stadien in Bezug auf die Figur des Michele, lassen sich einige Parallelen ziehen.

Hosravi benennt diese drei Abschnitte der 'Ankunft' im Exil in seinem Aufsatz folgendermaßen: Die Trennungsphase, die Transformationsphase und die Eingliederungsphase. In der Trennungsphase wird das Individuum aus seiner vertrauten Umgebung und seinem sozialen Umfeld herausgerissen. Wenn sich der Migrant gegen diese kulturelle Ausgliederung zur Wehr setzt, kann es zum kulturellen bzw. ethnischen Widerstand kommen. In der Transformationsphase sind die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, in denen sich der Migrant wiederfindet, wichtig, denn diese beeinflussen maßgeblich die soziale Integration im Zielland.<sup>91</sup>

Wenn es dem Migranten nicht möglich ist, sich in der Transformationsphase gut im Zielland zu integrieren, kommt es zu erheblichen Problemen. Migranten, die diese Erfahrung gemacht haben, sprechen oft davon, dass sie das Leben im Exil als ständigen Kampf empfunden haben oder ihr Leben in dem fremden Land als nicht real wahrgenommen haben. Dies trifft auch auf Michele zu: Die Jahrzehnte, die er in Albanien verbracht hat, scheint er ebenfalls nicht zu seinem Leben zu zählen, sie existieren schlichtweg nicht, er negiert sie. Michele verdrängt sogar, dass er sich überhaupt in einem anderen Land befindet.

Während des gesamten Films kommt es immer wieder zu Situationen, wo sich diese enge Verbundenheit, die Nähe zu seiner Heimat und der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg manifestiert. Die fünfzig Jahre, die Michele in Albanien verbracht hat, scheinen an ihm vorüber gegangen zu sein. Sie haben an ihm keine Spuren

---

<sup>91</sup> Vgl. Hosravi, Hamid: *Iranisches Kino im Exil: auf der Suche nach Identität* in: Dennerlein, Bettina: *Identitäten in Bewegung*, Bielefeld. 2011, S.236

hinterlassen. Michele ist noch immer tief in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg verankert. Seine Unzeitgemäßheit äußert sich beispielsweise an seinem Unvermögen, mit neueren technischen Geräten, wie dem Telefon umzugehen. “Non so usare il telefono”<sup>92</sup>, meint Michele als Gino ihn auffordert dieses zu benutzen. Auch seine Verwunderung über das Fernsehen entlarvt den alten Mann als aus einer anderen Zeit stammend. Als Gino und Michele in einer Unterkunft übernachteten, in der auch ein Fernseher vorhanden ist, staunt er: “Un cinema piccolo!”<sup>93</sup> Auch mit berühmten Persönlichkeiten der italienischen Popkultur, wie Toto Cutugno weiß er nichts anzufangen. Während die Albaner auf dem Weg zum Hafen im Chor ‘L’ Italiano’ anstimmen, beginnt Michele ein Lied aus seiner ‘Jugendzeit’ zu singen. Auch Phänomene und Probleme der italienischen Gesellschaft vor dem Zweiten Weltkrieg, die sich über die Figur des Michele äußern, entlarven ihn als unzeitgemäß. Als sich Michele und Gino vor einer Felswand befinden, in der der Name des früheren Diktators ‘Enver Hoxha’ eingraviert ist, gesteht Michele, er könne nicht lesen. Hier wird auf den großen Prozentsatz der Analphabeten im Italien vor dem Zweiten Weltkrieg angespielt, ein Problem, das vor allem im Süden sehr präsent war. Michele befindet sich in der Phase, die Hosravi in seinem Aufsatz als Übergangsphase beschreibt. Das Individuum gehört weder der alten noch der neuen Heimat an. Sie ist gekennzeichnet durch Unklarheit und Labilität. Der Exilant lebt in dieser Zeit zwischen zwei Welten, zwei Kulturen, einer bekannten und vertrauten, und einer, der er skeptisch gegenüber steht und die er nicht als Teil von sich anerkennen kann.<sup>94</sup> Der Dichter Esmail Khu’i beschreibt diese Phase folgendermaßen:

“Der politische Emigrant ist ein heimatloser Wanderer. Ein politischer Flüchtling. Er wird immer so bleiben, d.h. er kann sich nicht niederlassen. Er ist konfus und durcheinander. Das ist sein Problem. Die Heimat ist für ihn eine weit entfernte Fiktion. Er kann weder in die Heimat zurückkehren, noch in seinem Gastland bleiben. Es kommt ihm vor, als ob ihn hier keiner will und in der Heimat auch nicht, wo ihn (...) nichts erwartet. Psychisch ist er hier und geistig dort. Ein

---

<sup>92</sup> Anm. d. V.: Ich weiß nicht wie man ein Telefon bedient.

<sup>93</sup> Anm. d. V.: Ein winziges Kino.

<sup>94</sup> Ebd., S.237

Mensch mit zwei Persönlichkeiten. Der Flüchtling ist jemand, den ich 'Mensch zwischen zwei Stühlen' nenne."<sup>95</sup>

Betrachtet man unter diesen Gesichtspunkten die Figur des Michele, wird klar, dass er nie über das Stadium der zweiten Phase hinauskommen konnte. Die Beschreibung von Esmail Khu'i trifft vollkommen auf Michele zu: Ein heimatloser Wanderer und Flüchtling, dem es nicht möglich ist sich niederzulassen, er kann weder zurück in die Heimat, noch kann er bleiben. Michele kann diese Phase nicht überschreiten, um in die dritte und letzte, jene der Eingliederung, überzugehen, in der das Individuum im neuen sozialen Lebensraum angekommen ist.<sup>96</sup>

Er kann aber auch nicht zurück in die bereits verlorene Heimat. Das Italien vor dem Zweiten Weltkrieg existiert de facto nicht mehr. Nicht nur die zeitliche, sondern auch die soziale und gesellschaftliche Distanz machen die Rückkehr unmöglich. Am Ende des Films beschließt Michele, nach Amerika auszuwandern, denn schließlich kann er als Deserteur nicht mehr nach Sizilien zurück. Er muss seine Familie, seine Frau Rosa und seinen Sohn, Giovanni, von dem Michele glaubt er sei erst vier Jahre alt, zurücklassen, und die Reise nach Amerika alleine antreten. "Giovanni è troppo piccolo, e Rosa è troppo delicata, ha sempre la febbre."<sup>97</sup> erklärt Michele Gino.

Michele kann nicht mehr in seine Heimat zurück, die nur mehr in seiner Imagination besteht. Den einzigen Ausweg, den er aus dem Exil sieht, ist eine weitere Migration.

- Die Figur des Fremden

Julia Kristeva, Literaturtheoretikerin, Psychoanalytikerin, Schriftstellerin und Philosophin, setzt sich in ihrem Buch *Fremde sind wir uns selbst*, mit der Figur des Fremden auseinander. Kristeva beschreibt den Fremden als die Figur des Hasses und des anderen, jedoch ist er weder Opfer unserer heimischen Bequemlichkeit,

---

<sup>95</sup> Khu'i, Esmail zitiert nach Hosravi, Hamid: *Iranisches Kino im Exil: auf der Suche nach Identität* in: Dennerlein, Bettina: *Identitäten in Bewegung*, Bielefeld. 2011, S.238

<sup>96</sup> Ebd., S.239

<sup>97</sup> Anm. d. V.: Giovanni ist noch zu klein, und Rosa ist so empfindlich, sie oft Fieber

noch der Eindringling, der für alle Übel die Verantwortung trägt; ist weder die kommende Offenbarung, noch direkter Gegner, den es auszulöschen gilt: Der Fremde ist in uns selbst. Er ist die verborgene Seite unserer Identität. Wenn wir ihn in uns selbst erkennen, verhindern wir, dass wir ihn selbst verabscheuen.<sup>98</sup>

Kristeva geht auf die jüdische und griechische Geschichte ein, denkt bis an das frühe Christentum zurück und analysiert, welche Rolle der Fremde in den diversen Zeitabschnitten einnahm, wie er gezeichnet, wo er in der Geschichte zurückgewiesen und aufgenommen wurde. Von der frühen Neuzeit bis zur Aufklärung, einschließlich der Französischen Revolution, und der Romantik arbeitet sich die Autorin bis zu Kants Geschichtsphilosophie vor und geht im finalen Kapitel auf den psychoanalytischen Aspekt und Freuds semantische Analyse des 'heimlichen' und 'unheimlichen' ein. Das Konzept Freuds stellt in Bezug auf *Lamerica* den wahrscheinlich interessantesten Aspekt des Werkes dar. Durch die Theorie des Psychoanalytikers, so Kristeva, beschränkt sich die Fremdheit nicht mehr auf die Ethnie oder die Herkunft, sondern dringt in unser Sprachsein selbst ein.<sup>99</sup> Kategorien wie beispielsweise 'Nation' werden überschritten, denn Freud versucht die Figur, das 'Konzept' des Fremden, auf einer anderen Ebene neu zu verhandeln:

“Mit dem Begriff des Freudschen Unbewussten verliert die Einbindung des Fremden in die Psyche ihren pathologischen Aspekt und integriert eine zugleich biologische und symbolische *Andersheit* ins Innere der angenommenen Einheit der Menschen: sie wird integraler Teil des Selbst.”<sup>100</sup>

Der Fremde wird bei Freud nicht durch Herkunft und Nation definiert; als Unheimliches ist er Teil unseres Selbst. Wir sind unsere eigenen Fremden, sind gespalten.<sup>101</sup> Der Fremde steckt in uns selbst, denn: Freud geht von einer semantischen Analyse des Adjektivs 'heimlich' und dessen Anonym 'unheimlich' aus. Er meint, dass die negative Bedeutung des Anonymes bereits im Wort 'heimlich'

---

<sup>98</sup> Vgl. Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*, Suhrkamp, 1995, S. 11

<sup>99</sup> Ebd., S.184

<sup>100</sup> Ebd., S.197, Hervorhebung im Original

<sup>101</sup> Ebd.: S.198

enthalten ist, da diesem zwar die Bedeutung 'vertraut' aber ebenso 'geheim' und 'verborgen' immanent ist. So fallen in dem Wort das Vertraute und Intime mit dem gegensätzlichen Sinn von 'beunruhigender Fremdheit' zusammen, der in 'unheimlich' steckt.

Diese Inhärenz des Fremden im Vertrauten, auf der semantischen Ebene, bringt Freud mit der Psychoanalyse in Verbindung, wo angenommen wird, dass das Unheimliche auf alt Bekanntes, Vertrautes zurückgeht. Es bezeichnet etwas, das im Verborgenen hätte bleiben sollen, aber hervorgetreten ist. Unheimlich ist folglich das, was vertraut gewesen ist und unter bestimmten Bedingungen hervortritt.<sup>102</sup> Das Unheimliche kann also als etwas beschrieben werden, das nicht wirklich neu oder fremd ist, sondern etwas bekanntes, das nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist. In bestimmten Situationen tritt dieses Verdrängte wieder auf und löst das Unheimliche aus. Eine dieser Bedingungen, unter denen es zum Vorschein kommen kann, ist beispielsweise die Konfrontation mit dem Tod, dem gegenüber jeder Mensch eine natürliche Abwehrhaltung einnimmt.<sup>103</sup>

Den Fremden lehne und wehre ich ab, und identifiziere mich gleichzeitig mit ihm. Indem man beides zugleich tut, lösen sich die fest gefügten Grenzen auf.<sup>104</sup> Man verspürt ein Verlangen nach Identifizierung und die gleichzeitige Angst vor dieser.<sup>105</sup>

"Das Fremde ist in uns selbst. Und wenn wir den Fremden bekämpfen, kämpfen wir gegen unser Unbewusstes- dieses 'Uneigene' unseres nicht möglichen 'Eigenen'."<sup>106</sup>

In *Lamerica* ist die Figur des Fremden omnipräsent, wird aber vor allem von der Figur des Spiro/ Michele verkörpert. Der alte Mann wird gleich in der ersten Szene, in der wir ihn zu Gesicht bekommen, als Inbegriff des Unheimlichen dargestellt.

Als wir Spiro zum Zeitpunkt, als ihn Gino und Fiore aus dem Asyl holen, das erste Mal sehen, nimmt die Kamera, die langsam vom Boden hinauf schwenkt, zuerst in

---

<sup>102</sup> Ebd.: S.199

<sup>103</sup> Ebd., S.201

<sup>104</sup> Ebd., S.203

<sup>105</sup> Ebd., S.205

<sup>106</sup> Ebd., S.209



Großaufnahme Spiros gefaltete, verdreckte und alt aussehende Hände ins Bild. Sie verharrt dort einige Sekunden, bis ein Schnitt folgt und man in einer Halbtotale den schmutzigen, alten Mann sieht, der den Rücken zur Kamera gewandt, zusammengekauert, auf einem Stuhl sitzt. Ihm gegenüber befinden sich Fiore, Gino und Selimi, die in Richtung Kamera blicken. Während Gino den alten Mann nicht direkt anblickt, sondern nach rechts gekehrt in eine andere Richtung sieht, stellt Fiore, Spiro zugewandt, aber ebenfalls nicht direkt anblickend, Fragen, und Selimi nähert sich vorsichtig seinem Gegenüber (siehe Abb. 8).

Es folgt ein weiterer Schnitt und Spiros Gesicht wird mittels einer Großaufnahme ins Bild genommen. Sein Antlitz ist jedoch so verdreckt und vollkommen schwarz, dass man keine Details seiner Physiognomie wahrnehmen kann. Es wirkt fast so, als hätte man ihm eine schwarze Maske übergezogen, was ihm zusätzlich Anonymität verleiht und befremdlicher macht. Auch seine Augen sind durch die Verunreinigung und die Neigung seines Kopfes kaum sichtbar (siehe Abb. 9)



8



9

Bereits an Ginos Mimik kann man den Schauer nachvollziehen, den er beim Anblick Spiros empfindet. Seine Erscheinung bereitet ihm Unbehagen, löst ein Gefühl von Angst aus. Die Situation beklemmt Gino deshalb offensichtlich am meisten, da er es als Einziger vermeidet, in Spiros Richtung zu blicken. Er sieht seitlich an ihm vorbei und bringt es nur selten fertig, sich ihm zuzuwenden.

Es ist jedoch auch Gino, der, obwohl er das größte Unbehagen bei der Begegnung mit Spiro empfindet, gleichzeitig auch das größte Identifikationspotential bzw. Identifikationsbedürfnis mit dem Alten aufweist. Bereits in der Szene, als die beiden Italiener Spiro zum ersten Mal gegenüber stehen, ist Gino derjenige, der trotz seines

Unbehagens am intensivsten versucht, mit ihm zu kommunizieren. Gino spricht oder sieht Spiro zwar nie an, gibt jedoch Selimi stets Anweisungen mit dem alten Mann zu kommunizieren. Es scheint als könnte Gino sich am besten in die Situation des Alten einfühlen. Er versucht ihm zu vermitteln, dass er sich nicht zu fürchten habe. "Siamo amici!"<sup>107</sup>, betont er immer wieder, als Spiro zu Beginn Angst hat, mit den Italienern zu sprechen.

Im Laufe des Films erkennt sich Gino immer öfter in Spiro/ Michele wieder. Der Alte Mann stammt genauso wie Gino aus Sizilien, spricht denselben Dialekt. Er kommt aus derselben Gegend Italiens und teilt somit auch Traditionen und gemeinsame Erinnerungen an Italien. Man könnte sogar die Interpretation anbieten, dass sich Gino nicht nur wegen der gemeinsamen Herkunft und Sprache so gut mit Gino identifizieren kann, sondern deshalb, weil auch ihm das Schicksal der Migration nicht fremd ist. Auf Grund seiner dunkleren Hautfarbe könnte man Gino als Stellvertreter für die Menschen, die mit der ersten Migrationswelle nach Italien kamen, interpretieren. Wie bereits weiter oben erwähnt, handelte es sich bei den Migranten der 60er/70er Jahre vor allem um Menschen aus der Region Nordafrikas. Auch die Tatsache, dass Gino aus Sizilien stammt- die meisten Migranten aus den nordafrikanischen Staaten ließen sich in Sizilien nieder- und der Hinweis Fiores, dass er mit Ginos Vater den Versuch gestartet hatte, in Afrika eine Elektro-Firma aufzubauen, könnten darauf hinweisen, dass Ginos Vater eventuell mit den Gegebenheiten in Afrika vertraut war, vielleicht sogar dort geboren wurde oder aufgewachsen ist und, dass Gino somit selbst aus einer Familie mit Migrationshintergrund stammt.

Die Angst Ginos vor Spiro könnte man auch durch sein Verlangen nach Authentizität erklären. Laut Minh-ha kann das Subjekt einer obsessiven Angst zur Beute fallen, wenn sein/der 'unangefochtene Ursprung' in Frage gestellt wird, in diesem Fall die Herkunft Spiros und Ginos Wiedererkennung und Identifikation mit demselben. Gino bekommt es mit der Angst zu tun die Verbindung zu verlieren, denn in seinem Universum muss alles zusammenhalten. Der Bedrohung durch Unterbrechungen,

---

<sup>107</sup> Anm. d. V.: Wir sind deine Freunde.

Zerstreuungen, und Aufschübe, in diesem Fall die spätere Entdeckung Ginos, dass es sich bei Spiro um einen Italiener handelt, kann er nur mit Abscheu begegnen.<sup>108</sup>

Durch dieses Wechselspiel von Identifikation und Ablehnung des Fremden, lässt sich auch die Umgangsweise Ginos mit Spiro erklären, die durch ständige und wiederkehrende Ablehnung und Zurückweisung geprägt ist. Stellvertretend hierfür ist etwa die Szene bevor Gino seinen Jeep verliert. Nachdem die beiden Männer sich erleichtert haben, stellt sich der alte Mann auf dem Weg zurück zum Wagen sehr ungeschickt an. Er schafft es nicht, sich seine Hose selbst zu binden und während des Gehens lässt er ständig seinen Reisebeutel auf die Erde fallen. Gino hilft ihm immer wieder, auf eine eigentlich sehr einfühlsame Art und Weise, während er ihn gleichzeitig auf verbaler Ebene diskriminiert.

Das Unheimliche, zumal Bekannte, tritt, so Freud, nur unter bestimmten Umständen, beispielsweise in Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit dem Tod zu Tage. Auch Spiro taucht in einem Ambiente auf in dem der Tod äußerst präsent ist auf, nämlich in einem Altenheim, in dem sich nur Alte, denen der Krieg und das Leiden in ihre Körper durch Verletzungen oder Verstümmelungen eingeschrieben ist, befinden. Dort müssen sich Gino und die Anderen mit Armut, Elend und Tod auseinandersetzen. Sie begegnen Gestalten, die sich bereits an der Grenze, zwischen Leben und Tod befinden. Während die beiden Italiener von Selimi durch die Baracken geführt werden, in denen die Männer leben, erzählt er: "Sie sind krank: Arthrose, Herz, Darmprobleme- alles."

Die beiden Italiener werden von den Alten berührt und Gino wird sogar von einem mit einem Besen 'angegriffen' und verfolgt. Die Szene endet schließlich damit, dass, nachdem Selimi erklärt hat, dass es sich um einen gefährlichen, mit Epidemien und Krankheiten verseuchten Ort handelt, Fiore von einer Schar alter Männer umzingelt wird, die kontinuierlich mehr werden, während man Fiore nur sagen hört: "Ma che cazzo è 'sto posto? Non toccatemi, per favore. Non toccatemi. Per favore, fatemi

---

<sup>108</sup> Vgl. Trinh T. Minh-ha: *Woman, Native, Other*, Wien. 2010, S.167

passare. Fatemi passare! Portatemi via di qui! Portatemi via!”<sup>109</sup> Nach und nach verschwindet er unter den Männern. Es scheint als würde Fiore von der Masse verschlungen, von den Fremden überwältigt, werden.

Aber auch Fiore erkennt sich in dem Fremden wieder. Als die beiden Spiro im Waisenheim zurück lassen, meint Fiore zu Gino, dass der alte Mann ihm von Anfang an sympathisch gewesen sei, mehr noch: er erinnere ihn an seinen eigenen Vater.

Ein weiteres Charakteristikum des Fremden, ist, dass er stets in Bewegung ist. “Der Raum des Fremden ist ein fahrender Zug, ein fliegendes Flugzeug, der jedes Anhalten ausschließende Transit selbst.”<sup>110</sup>

Ihm bleibt nur die Suche nach einem Weg, er ist bereit zu fliehen, nichts kann ihn aufhalten, alle Leiden, alle Beleidigungen, alle Zurückweisungen sind ihm gleichgültig, schreibt Kristeva. Er ist unentwegt auf der Suche nach diesem unsichtbaren und verheißenden Territorium, diesem Land, das nicht existiert.<sup>111</sup>

Auch Spiro, der ständig von seinem Verlangen getrieben wird, nach Hause zurück zu kehren, ist ununterbrochen in Bewegung. Ob zu Fuß, mit dem Zug (Abb. 10), dem Bus (Abb.11) oder auf einem Lastwagen, er scheint nicht zur Ruhe kommen zu können und unaufhaltbar in seinem Vorhaben zu sein wieder nach Sizilien zurück zu kehren. Weder die harten Reiseumstände, noch die Zurückweisungen Ginos, vermögen ihn aufzuhalten. Selbst als er nach dem Aufenthalt im Krankenhaus körperlich geschwächt ist, oder als Gino den alten Mann am Schluss verlässt, um alleine nach Italien zurück zu kehren, nimmt Spiro die Reise weiter auf.



10



11

<sup>109</sup> Anm. d. V.: Was zum Teufel ist dieser Ort? Rührt mich nicht an, bitte. Rührt mich nicht an! Lasst mich vorbei! Lasst mich vorbei! Bringt mich weg von hier! Bringt mich weg!

<sup>110</sup> Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst, Frankfurt a. Main. 1995, S.17

<sup>111</sup> Ebd., S.15

### 3.2.3 Mimikry, Hybridität und 'Dritte Räume'

Die Konzepte der 'Mimikry', der 'Hybridität' und des 'Dritten Raumes', auf die ich im folgenden Kapitel eingehen möchte, gehen auf Homi K. Bhabha, einen weiteren wichtigen Theoretiker der postkolonialen Theorie zurück. Bhabhas Konzept unterscheidet sich von den Theorien Saids und Fanons, dass Bhabha versucht, nicht mit binären Oppositionspaaren zu arbeiten, sondern danach strebt diese zu destabilisieren und aufzulösen. Konzepte wie Kolonialherr und Kolonisierter beginnen zu verschwimmen und ineinander überzugreifen. Grenzen und Identitäten werden brüchig und gehen ineinander über.

Zu Beginn von *Lamerica* werden dem Zuseher stabile Identitäten und Figuren suggeriert, die im Laufe des Films hinterfragt werden. Sie beginnen zu verschwimmen, brüchig zu werden, oder werden gar ganz außer Kraft gesetzt. Nach und nach kommt es zu einer Auflösung der scheinbar stabilen Identitäten: Figuren verändern sich, zeigen, oder entwickeln andere Identitäts- oder Charakterzüge. Vermeintliche Albaner entpuppen sich als Italiener, Italiener verlieren die äußeren Anzeichen ihrer Nationalität und können ihre Identität als Kolonialherr nicht mehr aufrechterhalten. Albaner versuchen durch 'Mimikry' hybride Identitäten zu erzeugen. Wer am Anfang der Geschichte als ehemaliger Kolonialherr zu identifizieren ist, ist es gegen Ende des Filmes nicht mehr. Der Film deckt in seinem Verlauf die suggeriert stabilen Identitäten auf und zeigt, dass diese eben nicht so stabil und einfach zu kategorisieren sind, wie zu Anfang angenommen, sondern vielschichtig und veränderbar sind, und ineinander übergreifen. Während zu Beginn die Figuren noch einfach in die binären Oppositionspaare 'Kolonialherr'/ 'Kolonisierter', 'Italiener'/ 'Albaner' usw. kategorisierbar sind, und die Thesen von Said und Fanon sich als fruchtbar für die Analyse erweisen, werden die 'Risse' im kolonialen Diskurs, die multiplen Identitäten, sichtbar, weshalb es sich anbietet, in weiter Folge mit den Thesen Bhabhas zu operieren.

Bhabha orientiert sich, unter anderem, an den Thesen Saids, und spinnt diese weiter. In seinen Texten beschreibt er den kolonialen Diskurs als Machtapparat im Foucault'schen Sinn und beschreibt inwieweit die Texte als spezifische Momente des ambivalenten Apparats des Kolonialdiskurses zu sehen sind.

Im Gegensatz zu Said meint Bhabha, dass die Autorität der kolonialen Macht nie ausschließlich im Besitz der Kolonisatoren gelegen hat. Kolonialismus erscheint ihm eher als ein Diskurs, der versucht, die Dissonanzen im Inneren des westlichen Wissenssystems zu glätten. Bhabha betont, dass der koloniale Diskurs nie in der Lage war störungsfrei zu verlaufen, wie dies beispielsweise von Said suggeriert wird. Die Identitäten, mit denen der Kolonialismus 'Herren' und 'Unterworfenen' fixieren wollte, um eine eindeutige Binarität zu stabilisieren, entlarvt er als äußerst instabil. Bhabha sieht die beiden Rollen in einer komplexen Reziprozität gefangen.<sup>112</sup> Aus diesem Grund versucht er, binäre Oppositionssysteme zu überschreiten.

Die Repräsentation des Orients durch den Westen weist eine produktive Ambivalenz gegenüber des 'Anderen' auf, denn er ist gleichzeitig Ort des Spotts und der Sehnsucht. Koloniale Macht kann nach Bhabha nie vollkommen sein, dies zeigt sich durch die Konflikte innerhalb des Diskurses. Beispielsweise kann etwa ein Inder in britisch- kolonialen Schriften gleichzeitig als Kannibale und als treuer Diener gezeichnet werden. Auch auf Seite der Kolonisatoren ist das Bild des 'Anderen' nie ein homogenes gewesen.<sup>113</sup>

Während Said den Fokus auf Kolonisatoren und Fanon auf die Kolonisierten richtet, sucht Bhabha eine Verhandlung über koloniale Grenzen hinweg und strebt ein 'Dazwischen' an. Auch die Positionierung von Subjekten, so Bhabha, ist nie stabil, sondern sie stehen immer im Konflikt zueinander, da die Identitätskonstruktion des Subjektes nichts Festes ist.<sup>114</sup> So stellen sich auch Kolonialisierende immer durch das dar, was sie nicht sind (nicht schwarz, nicht primitiv,...). Dadurch werden sie

---

<sup>112</sup> Vgl. Castro Varela, María do Mar: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld. 1964

<sup>113</sup> Ebd., S.86

<sup>114</sup> Ebd., S.87

abhängig vom 'Anderen' und ihre Identität wird gleichzeitig stabilisiert und untergraben.

“Der koloniale Stereotyp ist das, was der Fetisch in der Vorstellung Freuds für den Fetischisten ist. Er teilt mit dem Fetisch nicht allein die metonymische Struktur, indem es Ersatz für das 'reale' Objekt ist, sondern tritt wie der Fetisch auch- als ein Instrument auf, das stark konfliktrträgliche Gefühle und Haltungen auszudrücken und somit zu kontrollieren in der Lage ist.”<sup>115</sup>

Der Stereotyp des 'Anderen' ist eine Vereinfachung, weil er auf Herrschaft, Lust und Abwehr basiert (nicht weil er falsche Repräsentation einer gegebenen Realität darstellt).<sup>116</sup> Die koloniale Identität wird angesichts der Bedrohung und der Störung, die von der Heterogenität der anderen Position ausgehen, konstituiert. Es bedarf einer ständigen Wiederholung anderer Stereotypen und deren Auffrischung. Dabei sind diese Stereotypen immer befriedigend und beängstigend zugleich.<sup>117</sup>

Wichtig ist bei Bhabha auch der Begriff der Mimikry. Er bezeichnet sie als 'geheime Kunst der Rache'. Während Fanon demonstriert, wie koloniale Autorität ausgeübt wird, dadurch, dass der 'schwarze' die 'weiße' Kultur nachzuahmen versucht, kehrt Bhabha dies um: Koloniale Autorität wird laut seiner Theorie durch die Mimikry untergraben.<sup>118</sup>

Diese Art der Nachahmung darf aber nicht als antikoloniale Waffe gesehen werden, sondern zeigt lediglich die Risse im kolonialen Diskurs auf und produziert ungewollte Effekte, denn durch die Nachahmung kommt es zu einem Prozess der Hybridisierung. Die Hybridisierung ist ein wichtiges Problem kolonialer Repräsentation, da das abgelehnte Wissen Einlass in die dominanten Diskurse erhält, und es somit zu einer strategischen Umkehrung des Prozesses von

---

<sup>115</sup> Ebd., S.88

<sup>116</sup> Ebd.

<sup>117</sup> Ebd., S.89

<sup>118</sup> Ebd., S.91

Dominierung und Unterwerfung kommt, was dazu führt, dass kulturelle Differenzen nicht mehr identifiziert werden können.<sup>119</sup>

Bhabha wirft Licht auf die Verhandlungen, an der Grenze kultureller Identität, welche Differenzen wie Klasse, Geschlecht und kulturelle Tradition durchkreuzt. Hybridisierungsprozesse machen die Unterscheidungen zwischen Innen und Außen einer Kultur zunehmend schwieriger. Bhabha orientiert sich hierbei an Derridas 'denken an der Grenze': die Grenze zerrt Zwischenräume nicht auseinander, sondern konzentriert sich auf gegenseitigen Austausch.<sup>120</sup> Sein Modell der postkolonialen Gegenmoderne unternimmt den Versuch einer Neuformulierung der Postmoderne aus einer postkolonialen Position heraus und untersucht die Lage der Migranten in westlichen Metropolen und setzt sich mit der kolonialen Geschichte, Nationalismus, Rassismus und Ethnizitätsdiskursen der Gegenwart auseinander.<sup>121</sup>

Abgesehen vom Konzept der Mimikry entwickelt Bhabha das Konzept des 'Dritten Raumes'. In diesem 'Dritten Raum' wird eine Rekonzeptualisierung angestrebt, bei der es nicht um Multikulturalität, Diversität, Exotik der Kulturen geht, sondern um Einschreibung und Artikulation der Hybridität von Kultur. In diesem Raum können Symbole neu verhandelt werden. In ihm soll der Spiegel der Repräsentation zerstört werden, der Wissen als allgemeingültig und uniform darstellt.<sup>122</sup>

Bhabha versucht über Dualismen hinwegzudenken, denn seiner Meinung nach können nur im 'Dazwischen' psychische Identifikationen und politische Neuverhandlungen beobachtet werden. Die führende Handlungsmacht zeigt immer auch Effekte anderer Handlungsmächte.<sup>123</sup>

Im Film manifestiert sich die Instabilität der Identitäten zum ersten Mal in dem Moment, als man die 'wahre' Identität Spiros erfährt. Zu Beginn des Films wird der Zuseher in dem Glauben gelassen, Spiro sei Albaner. Als er aus dem Waisenhaus

---

<sup>119</sup> Ebd., S.93

<sup>120</sup> Ebd., S.95

<sup>121</sup> Ebd., S.96

<sup>122</sup> Ebd., S.97

<sup>123</sup> Ebd., S.98



flüchtet, in das er zuvor von Gino und Fiore gesteckt wurde, nachdem der alte Mann seine Aufgabe als 'Strohmann' erfüllt hatte, und alle wichtigen Verträge unterschrieben hatte, gelangt er mit dem Zug in ein kleines Dorf. Dort wird er von ein paar Kindern in einen Bunker eingesperrt und in Brand gesetzt. Spiro wird mit schweren Verbrennungen gefunden und ins Krankenhaus eingeliefert. Auf Grund seines gesundheitlich schlechten Zustandes spricht er auf Italienisch mit der Ärztin und verrät ihr seinen richtigen Namen: Michele Talarico. Als Gino, begleitet von Polizisten, die er beauftragt hatte den alten Mann zu suchen, ins Krankenhaus kommt, um Michele abzuholen, klärt ihn die Ärztin auf, dass es sich bei Spiro um einen Italiener handelt. Gino will ihr jedoch keinen Glauben schenken und zeigt ihr als Beweis die Papiere Spiros. Nach einem prüfenden Blick erklärt diese, dass das Dokument des alten Mannes alleine noch kein Beweis dafür sei, dass Spiro auch wirklich Albaner ist: Vor dem Zweiten Weltkrieg war Albanien eine Kolonie Italiens, weshalb viele Italiener nach Albanien kamen, um dort zu leben. Als nach dem zweiten Weltkrieg die Kommunisten schließlich die Macht übernahmen, ließen sich viele Italiener falsche Papiere ausstellen, um nicht exekutiert oder ins Gefängnis gesteckt zu werden. Von diesem Zeitpunkt an wird aus der Figur des Spiro jene des Michele Talarico.

Auch die Konzepte der 'Mimikry' und des 'Dritten Raumes' stellen sich für die Analyse *Lamerica* als besonders fruchtbar heraus. Wenn man beispielsweise die Szene genauer betrachtet, in der einer der jungen Albaner Gino von seinen Vorstellungen vom Leben in Italien erzählt, kann diese Sequenz sofort in Zusammenhang mit der von Bhabha beschriebenen Mimikry gebracht werden:

“Ora che vengo in Italia, trovo una ragazza di Bari. Voglio sposarmi con quella e fare molti figli e voglio mai parlare la lingua albanese con i figli miei, voglio sempre parlare la lingua italiana. E così i figli si scordano che io sono albanese!”<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Anm. d. V.: Wenn ich in Italien ankomme, werde ich eine Freundin aus Bari finden. Ich will sie heiraten und viele Kinder mit ihr bekommen und ich will nie Albanisch mit meinen Kindern sprechen, immer nur Italienisch. Und dadurch werden meine Kinder vergessen, dass ich Albaner bin.

Der junge Albaner lehnt es nicht nur ab seine Muttersprache jemals wieder zu sprechen und setzt es sich zum Ziel, die italienische perfekt zu erlernen, er möchte außerdem ein Mädchen aus Bari heiraten und seine eigene Kultur so wenig praktizieren, dass seine Kinder einmal vergessen, dass er, ihr Vater, albanischer Herkunft ist.

Was hier auf den ersten Blick wie die Ablehnung und Negation der eigenen Kultur und Traditionen wirkt, könnte man in Bhabhas Sinne als Mimikry oder 'geheimen Kunst der Rache', interpretieren. Denn durch die Nachahmung, die angestrebte Adaption der italienischen Kultur kommt es zu einem Prozess der Hybridisierung. Der junge Mann möchte sich einer anderen Kultur soweit annähern, dass irgendwann die Unterschiede zwischen ihm und den 'Italienern' zumindest nicht mehr ersichtlich sind. Zwar möchte er alle Indizien seiner albanischen Herkunft und Kultur getilgt sehen, es ist jedoch fraglich, ob ihm dies gelingen kann: Aus der angestrebten Auslöschung der albanischen Identität und der gewünschten Angleichung an die Italienische wird wohl eher ein 'Hybrid' im Sinne Bhabhas, als ein 'italiano vero'. Bhabha spricht von hier vom Unterschied zwischen dem Kolonialherren, dem 'wahren' Italiener (Italienischsein), und denen die diese lediglich nachahmen (Italianisiertsein).

Es stellt sich außerdem die Frage, mit welcher der unzähligen italienischen Identitäten sich der junge Albaner identifizieren kann. In *Lamerica* versuchen sie, der italienischen Kultur dadurch näher zu werden, dass sie sich vor allem mit Stereotypen identifizieren, die durch das Fernsehen oder italienische Popsongs vermittelt werden, was oft einen lächerlichen Effekt erzeugt. Beispielsweise in der Szene, in der sich Gino gemeinsam mit einigen Albanern auf einem Lieferwagen befindet, erzählen ihm die Meisten von ihnen, dass sie nach Italien gehen und dort professionelle Fußballspieler werden wollen. Außerdem möchten sie zum katholischen Glauben konvertieren und den Papst verehren. Auf dem Lieferwagen singen sie gemeinsam 'Lasciatemi cantare', einen bekannten Popsong aus dem Jahr 1983, der mit Stereotypen über die italienische Kultur gespickt ist

Die Italiener hingegen werden dadurch mit verzerrter Darstellung ihres narzisstischen Selbst konfrontiert. Das überwachende Auge wird hier mit dem erwiderten Blick der

‘Anderen’ konfrontiert. Somit kommt es, wie von Bhabha beschrieben, zu einer strategischen Umkehrung des Prozesses von Dominierung und Unterwerfung und koloniale Machtverhältnisse werden untergraben.<sup>125</sup>

Wie schon im ersten Kapitel erläutert, werden die Italiener zu Anfang des Films stets als jene beschrieben, die sich in der machtvollen Position befinden. Mit dem Verlauf des Filmes beginnen sich aber die von Bhabha beschriebenen ‘Risse’ im kolonialen Diskurs zu manifestieren und die Instabilität der Rollen des ‘Herren’ und des ‘Unterworfenen’ von denen Bhabha spricht, werden immer augenscheinlicher.

Dies äußert sich besonders an der Figur Ginos. Er beginnt den Albanern immer ‘näher’ zu kommen, ihnen äußerlich ‘ähnlicher’ zu werden, was sich anfänglich an den äußerlich sichtbaren Anzeichen seiner italienischen Staatszugehörigkeit manifestiert: Diese beginnen langsam zu verschwinden. Eines dieser Symbole ist Ginos blaue Jacke, die er im Laufe des Films ablegen muss. Das Azur, das für Ginos ‘Italianità’ steht, wird gegen Grau ausgetauscht und von diesem Zeitpunkt an trägt Gino ausschließlich graue oder braune Kleidung, jene Farben, die bis dahin signifikant für die albanische Gesellschaft gewesen waren. Auch die modernen Sonnenbrillen muss Gino zurücklassen.

Als er von der Polizei kurzfristig inhaftiert, und ihm sein Pass abgenommen wird, nimmt der allmähliche Verlust seiner nationalen Identität seinen weiteren Lauf. Der Polizist entlässt Gino zwar aus dem Gefängnis, nachdem dieser versucht hatte, den Beamten zu bestechen, nimmt ihm jedoch sein amtliches Dokument ab. Als Gino entrüstet reagiert und meint, er würde ohne Pass die Grenze nicht passieren können, meint sein Gegenüber gelassen, dass er sich keine Sorgen machen müsste, denn “in Albania siamo tutti senza passaporto”.<sup>126</sup>

Gegen Ende des Films verliert Gino auch die Sprache. Während er zu Beginn des Films ständig den eloquenteren Part darstellt, ist es auffällig, dass er während des

---

<sup>125</sup> Vgl. Castro Varela, María do Mar: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld. 1964 S.91

<sup>126</sup> Anm. d. V.: In Albanien besitzen wir alle keinen Pass.

Gesprächs mit Michele auf dem Schiff nach Italien völlig stumm bleibt. Am Ende unterscheidet ihn nichts mehr von den anderen Passagieren: Italiener und Albaner sind gleich.<sup>127</sup>

Jene Szene, in der Gino seinen Jeep verliert, ist der Wende- und Ausgangspunkt des Verlustes seiner italienischen Nationalität und seiner 'Albanisierung', da Gino ab diesem Zeitpunkt zwei essentielle Elemente an denen sich die koloniale Macht manifestiert, aufgeben muss: die Beherrschung des Raumes und des Blicks, welche eng miteinander verbunden sind.

“Die strategische Gliederung des Raumes ist verbunden mit dem panoptischen Blick, der ausgehend von einem Ort die fremden Kräfte in Objekte verwandelt, die man beobachten, vermessen, kontrollieren und somit seiner eigenen Sichtweise einverleiben kann. Der Ort der Macht, von dem aus die Welt in dieser Weise strukturiert wird, verbleibt selbst (...) im Unsichtbaren: Wie in Benthams Gefängnismodell ist der Blick, der die Wirklichkeit strukturiert, vergleichbar dem 'Blick eines Gottes', er ist omnipräsent (...). Selbst nicht sichtbar, installiert der panoptische Blick also eine Ordnung der Sichtbarkeit, die in erster Linie als eine bestimmte Raumordnung, als Topologie beschreibbar wird: Macht ist, mit Hartmut Böhme gesprochen, die Kontrolle und 'verstetigte Regulation der Lagerung und Bewegung von Dingen und Lebewesen im Raum.’”<sup>128</sup>

Mit dem Verlust des Automobils muss die panoptische Sichtweise, die gleichzeitig die räumliche Separation aufrecht erhielt, Anonymisierung versprach und den Italienern bis zu einem gewissen Grad ermöglichte besser zu sehen ohne gesehen zu werden, aufgegeben werden. Ohne den Jeep muss Gino sich gemeinsam mit Spiro in den vollgestopften Autobus begeben. Indem Gino den überfüllten Bus nehmen muss, ist er nun, anstatt spatial abgesondert, mitten unter den Albanern. Dies geht schließlich so weit, dass er sich für die Heimreise auf das überfüllte Schiff begeben muss, mit dem die Albaner versuchen, die italienische Küste zu erreichen.

Hand in Hand hiermit geht auch der Verlust der machtvollen Position auf der Ebene des Blickes vor sich. Obwohl die Albaner während des gesamten Films die passivere

---

<sup>127</sup> Ebd., S.102

<sup>128</sup> Engelke, Henning (Hg.): *Film als Raumkunst*, Marburg. 2012, S. 177

Position einnehmen und auch stets als Masse dargestellt werden, nehmen sie im Laufe des Films, und durch die zunehmenden 'Albanisierung' Ginos, eine nach und nach aktivere Position ein. Die Inanspruchnahme des Blickes stellt ein Mittel dar, um sich aus der subalternen Position zu befreien und sich zu emanzipieren. Er wird unter anderem zum Zeichen des Misstrauens gegenüber den ehemaligen Kolonialherren, die noch immer versuchen die Bevölkerung auszubeuten. Von Anfang an war es schließlich immer der Kolonialherr, der auf den Kolonisierten herabblickte. Der Versuch der Aneignung des Blickes stellt eine Auflehnung gegen dieses System dar und das Verlangen danach sich das Privileg zu verschaffen, sehen zu können, ohne selbst gesehen zu werden, das bis dato nur den Kolonisatoren vorbehalten war.<sup>129</sup>

“Der Blick ist eben in der Tat so etwas wie eine Interaktion, an der zwei beteiligt sind, eine Subjekt- und Objektrelation (...). Der Blick ist eine aktive Beschlagnahme eines Objekts oder eben eines anderen Gesichts. So bin ich immer entweder das Objekt des Blicks oder das Subjekt des Blicks.”<sup>130</sup>

In *Lamerica* wird dieser Versuch der Aneignung des Blickes auf Seiten der Kolonisierten und die Umkehrung der Verhältnisse im Laufe des Films zum Ausdruck gebracht.

Dieser Umschwung wird durch das Zusammenspiel von Narration und der Arbeit mit der Kamera in Szene gesetzt, denn als Gino beginnt sich auf die Suche nach Spiro zu machen, lässt sich nicht nur eine Wende auf der Narrationsebene, sondern auch auf jener der Blickkomposition verzeichnen.

Der signifikanteste Moment dieser Umstellung ist jener, als Gino seinen Jeep unter der Aufsicht eines Polizisten verlässt und sich gemeinsam mit Michele ein Stück entfernt, um sich zu erleichtern. Bei ihrer Rückkehr findet Gino seinen Wagen ohne Reifen wieder. Die ganze Szene ist auf einem Wechselspiel der Blicke zwischen Gino und den Albanern aufgebaut: Am Anfang der Szene, als Gino entdeckt, dass die

---

<sup>129</sup> Vgl. Castro Varela, María do Mar: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld. 1964 S.103

<sup>130</sup> Gläser, Helga (Hg.): *Blick, Macht, Gesicht*, Berlin. 2001, S. 138

Reifen seines Wagens fehlen, läuft er eilig auf seinen Jeep zu und fällt schließlich vor ihm auf die Knie. In einer halbnahen Einstellung sieht man nun den knienden Gino, der einen Moment bewegungslos vor dem Auto sitzen bleibt. Er wird so aufgenommen, dass man seinen Oberkörper und den unteren Teil seines Wagens sieht, der reifenlos in der Luft schwebt. Durch die Körperhaltung Ginos und die Art und Weise wie er auf die Knie fällt, wirkt es so, als würde er vor einem Altar ein Heiligtum anbeten (siehe Abb. 12). Es folgt ein Schnitt und man sieht, ebenfalls in einer halbnahen Einstellung, drei Albaner und einen Esel (siehe Abb. 13). Sie blicken Richtung Kamera. Nach einem weiteren Schnitt, wird Spiro in einer nahen Einstellung gezeigt, der ebenfalls direkt in die Kamera blickt (siehe Abb. 14). Am Ende der ersten, und während der gesamten zweiten und dritten Einstellung bleibt die Kamera statisch und auf der Tonebene kann man nur das Schreien des Esels vernehmen. Durch die Abfolge der Bilder und die Montage wirkt es so, als würden die Albaner und Spiro Gino beobachten.

Im nächsten Bild sieht man Gino, der sich, noch immer seinem Wagen zugewandt, erhebt. Als Gino sich aufrichtet folgt die Kamera zuerst leicht seinen Bewegungen und zeigt den jungen Italiener dann, weiterhin relativ statisch, in einer Amerikanischen. Gino beginnt sich nun in die andere Richtung zu drehen und ruft, wie es scheint ohne Erfolg, nach dem vermeintlichen Polizisten. Am Ende der Aufnahme steht er seinem Wagen mit dem Rücken zugewandt und schreit wütend: "Dov' è quel cazzo di poliziotto?"<sup>131</sup>. Gino blickt dabei in Richtung der Kamera. Es folgt ein Schnitt und wir sehen in einer Halbtotale über 15 Albaner, unter ihnen Männer, als auch Frauen und Kinder, die schweigend in Richtung der Kamera blicken (siehe Abb. 15). Die Kamera bleibt weiterhin statisch und auf der Tonebene kann man nur Tiergeräusche vernehmen. Durch die Montage, die Einstellungsgrößen, die statische Kamera und den Blick Ginos in Richtung der Kamera, ähnelt die Szene einem Schuss- Gegenschuss- Verfahren. Es scheint so, als stünde Gino im Dialog mit den Albanern, welche ihn jedoch nur stumm anblicken. Im nächsten Bild sehen

---

<sup>131</sup> Anm. d. V.: Wo zu Teufel ist der Polizist?

wir wieder Gino, der sich nun ein Stück von seinem Wagen entfernt. Da seine Beobachter nicht auf seine Fragen und sein Rufen reagieren, bewegt er sich auf ein paar Albaner zu, die auf einem kleinen Sandhügel sitzen und in Ginos Richtung blicken. Die Kamera folgt zuerst seiner Bewegung und nimmt schließlich Gino in einer Halbnahen auf. Man sieht nur seinen Rücken, während man in einiger Distanz wieder über zehn Albaner sieht, die, der Kamera zugewandt, in Ginos Richtung blicken. Dieser ist mittlerweile zum Stehen gekommen und ruft der Menge zu: "Chi ha preso le ruote?"<sup>132</sup> Nachdem Gino einige Sekunden am selben Platz verweilt ist, beginnt er sich etwas weiter nach links zu bewegen. Die Kamera folgt ihm und durch ihre Bewegung erscheinen weitere zehn bis fünfzehn Menschen im Bild. Sie sitzen oder stehen bei einem kleinen Häuschen, das noch ein Stück weiter als der Sandhügel entfernt ist. Ihre Blicke sind auf Gino gerichtet. Dieser bewegt sich immer mehr nach links und entfernt sich zunehmend von seinem Jeep. Die Kamera folgt seinen Bewegungen. Seit dem Zeitpunkt an, als Gino beginnt, sich von seinem Wagen zu entfernen flucht und schimpft er kontinuierlich vor sich hin und droht den umstehenden Menschen: "Vi denuncio tutti! Avete capito? Io non me ne vedo qua, se non escono fuori le ruote della macchina! Vi metto in galera uno per uno! Mi capite quando parlo?"<sup>133</sup> Die beobachtende Menge jedoch reagiert nicht, sie spricht kein Wort. Man sieht sie weiterhin im Hintergrund und immer wenn sich Gino bewegt, tauchen weitere Menschen am Bildrand auf. (siehe Abb. 16)

An einem bestimmten Punkt bleibt Gino stehen. Die Kamera nimmt nun mittels einer Totalen Gino auf, der in der Mitte des Bildes steht. Von links nach rechts sitzen im Hintergrund Menschen, die in Ginos Richtung blicken. Während dieser weitere drohende Worte spricht, dreht er sich im Kreis, so als wäre er von den Albanern umzingelt und als wollte er durch sein Sprechen in verschiedenste Richtungen möglichst alle erreichen.

---

<sup>132</sup> Anm. d. V.: Wer hat die Reifen genommen?

<sup>133</sup> Anm. d. V.: Ich verklage euch alle! Habt ihr verstanden? Ich bewege mich nicht von hier weg, bis die Autoreifen wieder auftauchen! Ich bringe euch alle nacheinander ins Gefängnis! Versteht ihr mich, wenn ich mit euch spreche?

Nach einigen Sekunden dreht Gino um und geht schimpfend zu seinem Wagen zurück, während er sich drohend und fluchend einmal nach links, und einmal nach rechts wendet. Die Kamera folgt ihm dabei, bis er schließlich vor seinem Wagen stehen bleibt, dem er den Rücken zugekehrt hat und verzweifelt und wutentbrannt ruft: "Albanesi del cazzo!"<sup>134</sup> Nach seinem Wutausbruch bleibt die Kamera kurz auf Gino gerichtet, der in Richtung Kamera blickt, bis ein Schnitt folgt (siehe Abb. 17). Es bleibt still und man sieht für einige Sekunden Spiro, die zwei Albaner und den Esel, die mittels einer Halbnahen ins Bild genommen werden und ebenfalls in die Kamera blicken (siehe Abb. 18). Nach einem weiteren Schnitt sieht man in derselben Einstellungsgröße einen Jungen und einen Mann (siehe Abb. 19). Sie alle schweigen weiterhin und blicken Gino nur wortlos an. Nach einem Schnitt kommt die Kamera wieder auf Gino, nun in Großaufnahmen, zurück, der, erschöpft und vollkommen außer Atem, vor seinem Wagen steht (siehe Abb. 20).

Die Komposition der Szene erweckt den Eindruck, Gino befände sich in einer Falle. Es scheint als wäre er von kleinen Gruppen von Albanern umzingelt, die kontinuierlich mehr werden, in welche Richtung er sich auch bewegt. Dieses Gefühl wird durch das Schuss- Gegenschuss- Verfahren vermittelt, die Schnitte, die gegen Ende immer schneller werden, und die Einstellungen, die die schweigenden Albaner und dann wieder Gino zeigen. Durch das Ausbleiben jeglicher Reaktionen von Seiten der Albaner und die Stille auf der Tonebene wird Ginos Machtlosigkeit filmisch umgesetzt. Die Hilflosigkeit wird ein weiteres Mal in jener Einstellung vermittelt, als die Kamera Gino mittels einer Totalen in der Mitte der Bildes zeigt. Er steht wutentbrannt und fluchend in der Mitte des leeren Platzes, nur am Bildrand sieht man zahlreiche Menschen, die ihn schweigend anblicken, wodurch er verloren und hilflos wirkt. Es scheint als wäre Gino den Albanern ausgeliefert. Die Szene ist auch deshalb so signifikant, da sie sich stark von den vielen vorhergehenden im Film unterscheidet, in denen sich Gino, geschützt durch seine Sonnenbrillen, den Blicken entziehen und sich, abgetrennt durch den erhobenen Jeep, den Albanern nicht ausliefern musste.

---

<sup>134</sup> Anm. d. V.: Zum Teufel mit euch Albanern!



Während für Gino die Sprache immer wirkungsloser wird und sein Blick keinen Effekt mehr zeigt, machen sich die Albaner durch den starren Blick dem Italiener sichtbar und gewinnen dadurch an Macht. Sie haben es geschafft, jene Position einzunehmen, die zuvor Gino, dem Kolonisator, vorbehalten war. Anstatt sich als Objekt des Blickes wieder zu finden, sind sie nun das Subjekt.



### 3.3 Geschlecht

Im letzten Kapitel der Arbeit möchte ich auf die Inszenierung der weiblichen Figuren in *Lamerica* eingehen. Dies scheint zu Anfang gar nicht so einfach, da es einiger Überlegung bedarf, bis man sich an die wenigen weiblichen Figuren im Laufe des Films erinnert. Die Frau scheint im Film keine Rolle zu spielen. Die Protagonisten in *Lamerica* sind ausschließlich männlich.

Im postkolonialen Diskurs sieht es nicht anders aus. Auch unter den Theoretikern lassen sich nur wenige Frauen finden, sie werden zum Großteil aus dem postkolonialen Diskurs ausgeschlossen. Zwei von den Theoretikerinnen, die sich mit den postcolonial Studies beschäftigen, sollen hier in Verbindung zu *Lamerica* genannt werden, da sich ihre Theorien als sehr fruchtbar in Bezug auf den Film erweisen: Gayatri Charavorty Spivak und Trinh T. Minh-ha.

#### 3.3.1 Weiblichkeit und Subalternität

Der Begriff der 'Subalternität' geht auf die Theoretikerin Gayatri Charavorty Spivak zurück. Sie ist eine der weiblichen Protagonistinnen der postkolonialen Theorie.

Spivak lässt sich keiner 'Schule' zuordnen und lehnt dies auch vehement ab, da sie meint, dass es besonders für die postkoloniale Theorie wichtig ist, mit diversen Quellen zu arbeiten, da die Analyse die Heterogenität postkolonialer Realitäten anerkennen muss.<sup>135</sup> Spivak versucht in ihren Texten Marxismus, Dekonstruktivismus und feministische Theorie zusammen zu bringen und ist stark inspiriert von der 'South Asien Subaltern Studies Group'. Ihr Konzept des 'Subalternen' basiert auf einer Gramsci Interpretation von Ranajit Guha, dem Mitbegründer dieser Gruppe.<sup>136</sup>

Der Begriff definiert eine Gruppe, die innerhalb des kolonialisierten Territoriums von allen Mobilitätsformen abgeschnitten ist. Das heißt es handelt sich um Individuen, die 'sprechen' wollen, aber aufgrund der gegebenen Machtstrukturen nicht sprechen können. Spivak denkt den Begriff des 'Subalternen' weiter und entwickelt das

---

<sup>135</sup> Vgl. Castro Varela, María do Mar: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld, S.55

<sup>136</sup> Ebd., S.57

Konzept des 'sexed subalternd subject' (vergeschlechtlichtes subalternes Subjekt). Die Frau, so Spivak, zählt zu der Gruppe der 'Subalternen' innerhalb des (post-)kolonialen Diskurses und nimmt eine besondere Position ein, da sie durch die ökonomische Ausbeutung des Imperialismus und durch die erzwungene Unterordnung, als Teil des patriarchalen Systems, gleich doppelt ausgebeutet wird.<sup>137</sup> In ihrem Aufsatz *Can the subaltern speak?* stellt sich Spivak die Frage, ob es dem subalternen Subjekt überhaupt möglich ist, gehört zu werden. Als Beispiel bringt sie die Witwenverbrennungen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Indien praktiziert wurden, bei dem Witwen den Scheiterhaufen bestiegen, um den Tod ihres Mannes zu betauern. Die Reaktion der Kolonialherren, war es, diese Praxis gesetzlich zu verbieten, wodurch die Frau zum Ausdruck der indischen 'Barbarei' wurde. Sie glaubten die indische Frau durch das Verbot zu retten, wobei sie in Wirklichkeit den weiblichen Körper als Kampfplatz benutzten, anstatt die Handlungsmacht der Frauen zu verteidigen. Die weibliche Subalterne wird hier gleich zweimal zum Schweigen gebracht, einmal von einheimischen Männern, die meinen die Frauen wollen sterben, und einmal von Kolonialherren. Die weißen Männer retten also die braune Frau vor den braunen Männern.<sup>138</sup>

Spivak bringt in ihrem Aufsatz ein weiteres Beispiel, um zu verdeutlichen wie die Frau im postkolonialen Diskurs zum Schweigen gebracht wird. Spivak erzählt die Geschichte von Bhubaneswari Bhaduri, einer jungen Frau, die sich 1926 für den Freiheitskampf erhängt. Sie wartet auf ihre Monatsblutung, damit ihr Tod nicht als Ausweg aus einem verbotenen Verhältnis gedeutet wird. Trotzdem wird ihr Selbstmord nicht als Kampf für die Freiheit, sondern als letzter Ausweg aus einer ungewollten Schwangerschaft gelesen. Die Subalterne, so Spivak, kann auch hier nicht sprechen, da das Hören hegemonial strukturiert ist.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> Ebd., S.59

<sup>138</sup> Vgl. Spivak, Gayatri Charavorty: *Can the subaltern speak?* In: Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie. 14. Jg. Heft 27, August 2003, S.53-55

<sup>139</sup> Ebd. S.57- 58

Eine weitere wichtige Theoretikerin der postkolonialen Theorie, Trinh T. Minh- Ha, äußert sich in ihrem Buch *Women, Native, Other* zur subalternen Position der Frau. Minh- ha, die 1952 in Vietnam geborene Filmemacherin, Schriftstellerin und Akademikerin, schreibt folgendes in ihrem Buch: "Wie die Farbigen sind Frauen die 'minderwertigen Menschen/Männer'."<sup>140</sup> Auch nach Minh- ha haben subalterne Subjekte unter den herrschenden Machtstrukturen keine Chance gehört zu werden.

"Ein Gespräch von 'uns' mit 'uns' über 'sie' ist eine Unterhaltung in der 'sie' zum Schweigen gebracht worden sind. 'Sie' stehen immer auf der anderen Seite der Berge, nackt und sprachlos, bloß präsent in ihrer Abwesenheit."<sup>141</sup>

Spivak und Minh- ha thematisieren in ihren Büchern den Ausschluss der Frau aus dem (post-) kolonialen Diskurs. Laut ihnen wird höchstens für die Frau gesprochen, sie wird vom Mann repräsentiert. Dieses 'darstellen'/ 'repräsentieren' ist aber nach Spivak kein 'darstellen' im Sinne von 'sprechen von' sondern ein 'sprechen für'.

Min-ha schreibt in ihrem Buch, dass die Macht sich schon immer in die Sprache eingeschrieben hat. Sprechen, Schreiben, Reden sind nicht nur Kommunikations-, sondern vor allem Zwangsakte.<sup>142</sup> Sie widmet ihr gesamtes erstes Kapitel ihrer Rolle als 'Dritte- Welt- Frau'/ Autorin und der 'besonderen' Rolle, die ihr dadurch immer wieder zugeschrieben wird. Oft wird sie als 'Dritte- Welt- Frau'/Autorin als 'exotisches Objekt' eingeladen, um 'die Sicht' der 'Dritten- Welt- Frau' zu vertreten, da Minh- has Position stets als etwas 'besonderes' angesehen wird. Die Frau kann gar nicht umhin sich als etwas 'außergewöhnliches' zu fühlen, wenn sie zu den wenigen zählen darf, die aus der anonymen Masse hervortreten und das Privileg genießen darf, für ihre 'benachteiligten Schwestern' zu sprechen.<sup>143</sup>

Auch in *Lamerica* hat der männliche Protagonist die Sprache für sich gepachtet, wodurch die Frau durch ihr seltenes Auftreten ebenfalls zum 'exotischen' Objekt wird,

---

<sup>140</sup> Trinh T. Minh-ha: *Woman, Native, Other*, S.125

<sup>141</sup> Trinh T. Minh-ha: *Woman, Native, Other*, S.127

<sup>142</sup> Ebd.: S. 99

<sup>143</sup> Ebd., S.157

das höchstens bestimmte Rollen einnehmen darf; nämlich jene, die am Rande der Geschichte stehen und nicht wirklich in sie eingebunden sind. In *Lamerica* gibt es zwei Figuren, die die Frauen repräsentieren (welche unter anderem auch die stereotypische Rollen des 'Orientalismus' sind): die Mutter und die Prostituierte.

### 3.2 Die Frauenfiguren in *Lamerica*

Die Figur der Mutter taucht gleich zu Beginn von *Lamerica* auf. Beispielsweise als Spiro von Fiore und Gino ins Waisenhaus gesteckt wird. Hier werden die Frauen als 'Mutter Theresa' dargestellt, die sich um die verwaisten Kinder kümmern (siehe Abb. 20).

Minh-ha nennt diese Rolle der Frau als Mutter 'das Konzept der Frau als Heim', um den sich die Familie versammelt, oder als Nadel, die die unterschiedlichen Mitglieder zusammenheftet. Sie ist nicht nur Frau im Verhältnis zu ihrem Ehemann sondern zu allen Männern.<sup>144</sup>

Eine weitere Mutterfigur stellt die Ärztin im Spital dar, indem Spiro wegen seiner schweren Verbrennungen behandelt wird. Sie kümmert sich mütterlich um den verletzten Spiro und nimmt sich auch Zeit für die Fragen Ginos, als dieser ins Krankenhaus kommt, um Spiro abzuholen. Weiters gibt es noch die vielen Frauengesichter, die Mütter ohne Namen, die gemeinsam mit Mann und Kind Albanien verlassen. Sie tauchen während des Films immer wieder auf, bis hin zum Ende, als man die vielen Familien sieht, die mit dem Schiff nach Italien segeln. (siehe Abb. 21)

Gegen Ende des Films taucht ein Mädchen auf, das ebenfalls das 'Konzept der Frau als Heim' verkörpert. Gemeinsam mit Frauen, Männern und Kindern sitzt sie um ein Feuer am Hafen. Ein junger Mann, der sich ebenfalls unter den versammelten Menschen befindet, spricht dem Mädchen Wörter auf Albanisch vor, die diese dann auf Italienisch übersetzt. Als Gino am Hafen ankommt, irrt er zuerst herum, bevor er die Feuerstelle entdeckt. Anfangs hört man nur die laute Stimme des Jungen, der

---

<sup>144</sup> Ebd., S.190

Wörter auf Albanisch vorliest, dann die leise Stimme des Mädchens, die man kaum vernehmen kann und schließlich den lauten Chor, der das italienische Äquivalent des albanischen Wortes wiederholt. Gino nähert sich der Feuerstelle und gesellt sich, nachdem die Kamera eine Seite des Kreises ins Bild genommen hat, dazu. Die Kamera ruht für ein paar Sekunden in einer Halbnahen auf Gino, der sich suchend nach dem Mädchen umblickt, dessen Stimme zu vernehmen ist. Gino erblickt sie und es folgt ein Schnitt. Das Mädchen wird schließlich durch den subjektiven Blick Ginos gezeigt: in einer nahen Einstellung sieht man nun das Gesicht des Mädchens, das durch die Flammen des Feuers hell erleuchtet ist und dadurch sehr flächig wirkt. Durch die Helligkeit ihres Antlitzes wirken ihre Haare eher wie ein Tuch, das ihren Kopf bedeckt. Die großen Augen des Mädchens sind starr nach vorne gerichtet, ihre Miene ernst. Ihre Mimik ist ohne jeden Ausdruck und ihre Lippen bewegen sich nur leicht, als sie die albanischen Worte auf Italienisch wiederholt. Durch die Ausleuchtung wirkt der Anblick des Mädchens surreal, sie ähnelt dem Gemälde einer Heiligen (siehe Abb. 23).

Auf der anderen Seite gibt es noch die Frauenfiguren, die als rein erotisches Objekt im Film fungieren. Etwa die Tänzerin im Nachtclub, die zu Anfang des Filmes auftritt, als Gino, nachdem der Vertrag im Ministerium unterschrieben wurde, sich am Abend etwas 'unterhalten' will. Er besucht einen Club, indem eine junge Frau auf der Bühne bekannte italienische Popsongs singt (siehe Abb. 24).



20



21



22



23

Laura Mulvey untersucht in ihrem Aufsatz *Visual pleasure and narrative cinema* die Mechanismen des Blicks, die so Mulvey, die patriarchalen Gesellschaftsstrukturen widerspiegeln und meint, dass sich der Film rund um „looks or gazes, which [...] shape editing and narrative, and, further, that these looks are [...] those of men looking at women“ konstituiert.<sup>145</sup> Frauen fungieren in Filmen oft als rein erotisches Objekt, oder dazu, die Schaulust des männlichen Zusehers zu befriedigen. Sie tragen keinen Beitrag zum narrativen Vorgang der Geschichte bei, und werden laut Mulvey stets über den Blick des männlichen Protagonisten in die Geschichte eingeführt. So verhält es sich auch in der Szene, als sich Gino im Nachtclub befindet: Zuerst sehen wir den jungen Italiener in einer Halbnahen, wie er sich in der Nähe der Bühne bewegt. Schließlich bleibt er stehen und blickt in Richtung der Kamera. Es folgt ein Schnitt und wir sehen das Gesicht und den Oberkörper der Sängerin, die auf der Bühne tanzt und singt. Diese Einstellung, in der Gino die Frau aus seiner subjektiven Position beobachtet, dauert einige Sekunden an, bis ein weiterer Schnitt folgt und die Kamera erneut Gino in den Blick nimmt. Die gesamte Szene dient rein der Attraktion. Die Szene davor, in der sich Gino und Fiore in der Schuhfabrik aufhalten und die folgende Szene, in der Gino und Spiro sich im Waisenhaus befinden, stehen in keinem Zusammenhang mit der Szene im Nachtclub. Sie trägt folglich nichts zum Fortgang der Narration bei und scheint lose in den Erzählablauf des Films eingebettet zu sein.

Ein weitere Szene, in der die Befriedigung der (männlichen) Schaulust die Erzählung dominiert, ist jene in der ein junges Mädchen im Treppenhaus eines Gasthauses zu

---

<sup>145</sup> Mulvey zit nach: Humm, Maggie, in: *Feminism and Film*, Edinburgh. 1997, S. 17

einem Popsong tanzt: Als sich Gino und Spiro dort für eine Nacht aufhalten, wird Gino am Morgen von lauter Musik geweckt. Als er aufsteht um nachzusehen, woher diese kommt, trifft er auf eine Ansammlung von Menschen, die einem kleinen Mädchen dabei zusehen, wie es tanzt (siehe Abb. 24). Diesmal wird die weibliche Figur zwar nicht über den subjektiven Blick Ginos in die Geschichte eingeführt, aber von einer Gruppe kleiner Jungen, die das Mädchen beim Tanzen beobachten (siehe Abb. 25). Die gesamte Szene dauert eine knappe Minute und dient erneut nicht der narrativen Weiterentwicklung der Geschichte, sondern rein der Attraktion.



Den weiblichen Figuren im Film ist außerdem gemeinsam, dass sie über keine 'Stimme' verfügen. Abgesehen von der Ärztin, die im Krankenhaus mit Gino spricht, schweigen sie<sup>146</sup>, denn derjenige der über die Stimme verfügt, hat die Macht über das Erzählen der Geschichte, weshalb die Frau auch meistens der ihrigen beraubt wird.<sup>147</sup>

Interessant ist weiters, dass die Frau in *Lamerica* dem Stereotyp des weiblichen Migranten in den italienischen Medien gleicht. Frauen mit Migrationshintergrund wurden im italienischen Fernsehen immer als Dienstmädchen dargestellt (oft mit katholischem Hintergrund), da in der ersten Phase der Migration vor allem Frauen aus Cape Verde und den Philippinen, die nach Italien kamen und vor allem als Haushaltshilfen tätig waren. Später änderte sich dann dieses Bild und Migrantinnen

<sup>146</sup> Anm. d. V.: auch das Mädchen das an der Feuerstelle die albanischen Wörter übersetzt besitzt keine 'Stimme', sie darf lediglich die italienischen Wörter übersetzen die ihr von dem jungen Mann vorgelesen werden.

<sup>147</sup> Vgl. E. Ann Kaplan: *Women in film noir*, London. 1998, S.16



wurden vor allem als Prostituierte inszeniert, die vor allem durch den Frauenhandel nach Italien kamen.<sup>148</sup>

*Lamerica* folgt genau diesem Bild der Migrantinnen. Der Großteil der Frauen, die in *Lamerica* dargestellt werden, sind entweder katholische Schwestern (man denke etwa an die Nonnen im Waisenheim, die Spiro betreuen) oder Frauen in Nachtclubs (die albanische Sängerin die italienische Popsongs zum Besten gibt).

Der Stereotyp des männlichen Migranten hingegen des schwarzen Nomaden der aus Afrika stammt oder dem ost- europäisch (oft aus Albanien stammenden) kriminellen, armen Migranten, wie er damals in den italienischen Medien dargestellt wurde, wird in *Lamerica* nicht aufgegriffen.<sup>149</sup> Zwar wird der männliche Migrant als arm dargestellt, jedoch nicht als kriminell, korrupt oder gefährlich, wie es damals in den italienischen Medien gang und gäbe war.

Zusammenfassend kann man an dieser Stelle sagen, dass die weiblichen Figuren in *Lamerica* ein weiteres Mal aus einer (postkolonialen) Geschichte ausgeschlossen werden, und höchstens am Rande als Attraktionsmoment auftreten dürfen. Dazu sei zum Abschluss noch eine Stelle aus Trinh T. Minh- ha's *Woman, Native, Other* dahingestellt, die ich hier sehr passend finde. Minh-ha referiert eine klassische Frage, die den Feministinnen von den, wie sie es nennt 'männlichen Welt- Führern', immer wieder gestellt wird :

“Wenn Frauen und Männer ebenbürtig sind, warum finden sich dann in der Geschichte so wenigen weibliche Führungspersönlichkeiten? (Oder anders formuliert: “Sagt mir, was haben Frauen zur Geschichte beigetragen?”)”<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Ebd., S.49

<sup>149</sup> Ebd., S.46-47

<sup>150</sup> Vgl. Trinh T. Minh-ha: *Woman, Native, Other*, Wien. 2010, S.153

## 4 Schlusswort

“Der große Meister kann nicht umhin anzuerkennen, dass Seine Kultur nicht so homogen und monolithisch ist, wie Er angenommen [hat]. Er entdeckt voller Unbehagen, dass Er nur ein Anderer unter Anderen ist.”<sup>151</sup>

Im Laufe der Arbeit hat sich die zu Beginn aufgestellte These bewahrheitet: Während des Films kommt es zu der vermuteten Auflösung der anfangs suggeriert stabilen Identitäten. Zu Beginn des Films werden die binären Oppositionspaare wie Kolonialherr, Kolonisierter; Italiener, Albaner als gegebene Entitäten auf filmischer und narrativer Ebene inszeniert, weshalb sich die Analyse anhand der Theorien Fanons und Saids, wie im ersten Kapitel demonstriert wird, als kongruent und fruchtbar herausstellt.

Im Laufe des Films bewegen sich die Figuren aber in eine ganz andere Richtung. Ihre Identitäten übertreten die klare binäre Einteilung, sie werden fließend und vielschichtig: Spiro wird zu Michele, er besitzt, zumindest ‘zwei Identitäten’, die gleichzeitig existieren. Die Figur Spiro/ Michele lässt sich nicht mehr einer Kategorie zuordnen: Handelt es sich nun um einen kolonisierten Albaner oder einen kolonisierenden Italiener? Um einen Fremden im Sinne Kristevas oder um einen politischen Flüchtling? Spätestens ab dem Zeitpunkt, an dem der Zuseher erfährt, dass es sich bei Spiro auch um Michele handelt, muss von der kategorischen Zuweisung Abstand genommen werden.

Auch an der Figur Ginos manifestiert sich die Instabilität der Identitäten. Der junge Italiener verwandelt sich vom privilegierten und mächtigen Subjekt zum Blickobjekt der ehemaligen ‘Subalternen’.

Während sich zu Anfang des Films die Theorien von Said und Fanon als brauchbar erweisen, greifen ihre Thesen aufgrund ihrer strengen Einteilung und Kategorisierung gegen Ende des Films nicht mehr. Somit erweist es sich als sinnvoll, auf die Ansätze

---

<sup>151</sup> Trinh T. Minh-ha: *Woman, Native, Other*, Wien. 2010, S.175, Anm. d. V.: ‘Er’ im Original groß geschrieben

von Bhabha zurückgreifen, der mit seinem Vorschlag der Mimikry als 'geheime Kunst der Rache' und dem 'Dritten Raum', der Identität als etwas beschreibt, das sich zwischen den Grenzen bewegt, zu operieren. Diese Ansätze sind für die sich verändernden Charaktere weitaus fruchtbarer, da sich die vorerst scheinbar einfach zu kategorisierenden Figuren, als ambivalenter und vielschichtiger herausstellen, als man es zu Anfang gedacht hätte. In diesem Sinne ist *Lamerica* ein Film, der dem Credo der Moderne folgt und Konzepte wie etwa Nationalität als Konstrukte entlarvt, kritisch hinterfragt und zur Diskussion stellt.

Kritisch zu hinterfragen ist an dieser Stelle auch noch einmal die Darstellung der Frauenfiguren im Film. Denn die Inszenierung der Frau in einer Art und Weise, die veralteten Stereotypen so stark Folge leistet wie es *Lamerica* tut, ist mehr als bedenklich.

Auf der einen Seite scheint der Film zwar die Wichtigkeit des postkolonialen Diskurses erkannt zu haben und über (post-) koloniale Strukturen und deren Nachwirkungen in der Gegenwart zu diskutieren, jedoch werden durch die stereotypische Inszenierung der Frauenfiguren gleichzeitig patriarchale Strukturen stabilisiert und so ist die weibliche Figur "Nach dem alten Bild- Repertoire der Frau (...) Gebärmutter, ein großer 'Baby- Behälter' oder 'nichts als Sexualität'."<sup>152</sup>

Im Zentrum des Films steht einmal mehr der männliche Protagonist und dessen Erfahrungen in Albanien und seine Rückkehr nach Italien. Ginos Geschichte ist beispielhaft für die Reise, die der Weiterentwicklung des männlichen Subjekts dient, wie sie seit Anbeginn in den Geschichten des 'Okzidents' erzählt wird. Geschichten vom weiblichen Subjekt werden jedoch außen vor gelassen.

---

<sup>152</sup> Ebd.: S.171

## 5 Quellenverzeichnis

- Amelio, Gianni: *Lamerica*, Cecchi Gori Home Video, Florenz, 1994
- Andall, Jacqueline/ Derek Duncan (Hg.): *National Belongings: hybridity in Italian colonial and postcolonial cultures*, Oxford, Wien [u.a.]: Lang 2010
- Blattl, Ingeborg: Eine Analyse der Begegnung mit dem Flüchtling unter besonderer Berücksichtigung des Films *Lamerica* von Gianni Amelio, Dipl.- Arb. Universität Wien 1997
- Bonifazi, Corrado: *L'immigrazione straniera in Italia*, Bologna: Il Mulino 2007
- Cafagna, Luciano: *Nord e sud: non fare a pezzi l'unita d'Italia*, Venezia: Marsilio, 1994
- Castro Varela, María do Mar: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld: Transkript 1964
- Dennerlein, Bettina/ Elke Frietsch (Hg.): *Identitäten in Bewegung*, Bielefeld: Transcript 2011
- Engelke, Henning/ Ralf Michael Fischer/ Regine Prange (Hg.): *Film als Raumkunst: historische Perspektiven und aktuelle Methoden*, Marburg: Schüren 2012
- Fanon, Frantz: *Black skin, white masks*, London: Pluto Press 1996
- Forgacs, David (Hg.): *Italian cultural studies. An introduction*, Oxford [u.a.] : Oxford Univ. Press 1996
- Frohne, Ursula (Hg.): *Kinematographische Räume*, München: Fink 2012
- Gläser, Helga (Hg.): *Blick, Macht, Gesicht*, Berlin: Vorwerk 8 , 2001
- Gottgetreu, Sabine: *Der bewegliche Blick*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1992
- Hall, Stuart: *Wann gab es das Postkoloniale* In: Conrad, Sebastian/ Shalini Randeria (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. Main: Campus 2002
- Kaser, Karl/ Robert Pichler/ Stephanie Schwandner- Sievers (Hg.): *Die weite Welt und das Dorf. Albanische Emigration am Ende des 20. Jahrhunderts*, Wien [u.a.]: Böhlau 2002
- Hepp, Andreas (Hg.): *Kultur- Medien- Macht: Cultural studies und Medienanalyse*, Opladen: Westdeutscher 1999

- Hergenhan, Jutta: *Sprache Macht Geschlecht*, Sulzbach/Taunus: Helmer 2012
- Hobsbawm, Eric J.: *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*,  
Frankfurt: Campus Verlag 2005
- Hofbauer, Marina: Das Motiv der Reise im Film *Lamerica* von Gianni Amelio,  
Dipl.- Arb. Universität Wien 1998
- Humm, Maggie: *Film and Feminism*, Edinburgh: Indiana Univ. Press 1997
- Kadt, Elisabeth de (Red.): *Sprache und Macht*, Frankfurt a. Main [u.a]: Lang 1993
- Kimminich, Eva (Hg.): *Kulturelle Identität*, Frankfurt a. Main, Wien [u.a.]: Lang 2003
- King Russel/ Nancy Wood (Hg.): *Media and Migration. Constructions of mobility and  
difference*, London [u.a.]: Routledge 2001
- Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1995
- Lange, Sigrid (Hg.): *Raumkonstruktion in der Moderne. Kultur-Literatur- Film*, Bielfeld:  
Aisthesis 2001
- Maresch, Rudolf (Hg.): *Raum, Wissen, Macht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002
- Müller-Funk, Wolfgang (Hg.): *Eigene und andere Fremde: "postkoloniale" Konflikte im  
europäischen Kontext*, Wien: Turia+ Kant 2005
- Meurer, Ulrich/ Maria Oikonomou (Hg.): *Fremdbilder. Auswanderung und Exil  
im internationalen Kino*, Bielfeld: Transcript 2009
- Mulvey, Laura: *Visual and other pleasures*, Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan  
2009
- Özdoğan, Mihri: *Nation und Symbol. Der Prozess der Nationalisierung am Beispiel  
der Türkei*. Frankfurt: Campus Verlag 2007
- Pravadelli, Veronica: *Identità, mascolinità e scenari postcoloniali ne Lamerica di  
Gianni Amelio* in: "Imago" 1.1 2010, S. 97- 107
- Pugliese, Enrico: *L'Italia tra migrazioni internazionali e migrazione interne*, Bologna:  
Il Mulino 2006
- Said, Edward W: *Orientalism*, New York: Vintage Books 2003
- Schlicht, Corinna (Hg.): *Momente des Fremdseins. Kulturwissenschaftliche Beiträge  
zu Entfremdung, Identitätsverlust und Auflösungserscheinungen in Literatur,  
Film und Gesellschaft*, Oberhausen: Karl Maria Laufen 2006

Trinh T. Minh-ha: *Woman, Native, Other. Postkolonialität und Feminismus schreiben*,  
Wien [u.a.]: Turia+ Kant 2010

Wuzella, Regina: *Filmische und Soziale Raumentwürfe im experimentellen  
ethnografischen Dokumentarfilm von Trinh T. Minh-ha*, Dipl.- Arb. Universität  
Wien 2008

Zingarelli, Nicola: *Il nuovo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana*, Bologna:  
Zanichelli 1986

## Zusammenfassung:

In der vorliegenden Arbeit sollen Identitäten und Figurenfunktionen in Gianni Amelios *Lamerica* untersucht und diskutiert werden. Die Analyse orientiert sich hierbei an einigen Fragen, welche im Zentrum der Arbeit stehen:

Wie werden Identitäten im Film konstruiert/ dekonstruiert? Inwieweit sind sie veränderbar? Wie werden die Charaktere unterschiedlichen Nationalitäten im Film dargestellt? Worüber definieren sie sich? Wodurch differenzieren sich Charaktere verschiedener Ethnizitäten? Wie wird die Figur des Migranten/ des Fremden dargestellt? Wie steht es um Geschlechterverhältnisse? Wie werden die Frauenfiguren im Film inszeniert? Wie lässt sich das Verhältnis zwischen Kolonialherren und Kolonialiserten beschreiben? Wie nimmt sich der Kolonialherr selbst wahr? Wie wird er wiederum vom kolonisierten Subjekt wahrgenommen? Welche Machtverhältnisse werden aufgezeigt und wie werden sie auf narrativer und formaler Ebene des Film wiedergespiegelt? Kommt es zu einer Veränderung der Machtverhältnisse während des Films?

Als Instrumentarium für die Analyse werden vordergründig die Theorien Saids, Fanons, Bhabhas, Spivaks und Minh- has dienen. Die Analyse wird schließlich darin resultieren, dass sich die anfangs scheinbar stabilen Identitäten im Laufe des Films sich als vielschichtig entpuppen und beginnen sich nach und nach aufzulösen.

## Abstract:

The aim of the given thesis is to discuss and examine the identities and functions of the characters presented in Gianni Amelios' *Lamerica*. The analysis is structured by the following questions:

How are identities constructed/ deconstructed in the film? To what extent are they the variable? How are the different nationalities represented? Through which means are they defined? How do characters of various ethnicities differ from each other? How is the figure of the stranger/ of the migrant represented? What about gender- relations? How are female characters portrayed in the film?

What is the relationship between the colonizer and the colonized like? How does the colonizer perceive himself? How is he, on the other hand, perceived by the colonized subject? What kind of distribution of power is illustrated and through which formal and narrative means is this phenomena reflected in the film? Does this distribution change throughout the film?

The analysis is primarily based on the theories of Said, Fanon, Bhabha, Spivak, and Minh- ha. As these are applied, the answering of the above questions allows the emergence of a clear conclusion. The outcome of the analysis shows that the initially stable identities are, in fact, far more complex than assumed prior to the analysis, and that these identities with time begin to dissolve.



## Lebenslauf

Name: Magdalena Ettl

Geburtsdatum: geboren am 26. Februar 1989 in Wien

Schulbildung: 1999 bis 2007 GWiku Haizingergasse 37, 1180 Wien  
2007 Matura

Universitätslaufbahn: 2007 Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien  
2009 Beginn des Studiums der Romanistik an der Universität Wien  
2011 Erwerbung eines "SOKRATES/ERASMUS-Mobilitätsstipendiums" und anschließender Studienaufenthalt in Italien (Rom) von Februar bis Juli 2011