



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Nonverbale Kommunikation als Spiegel der  
zwischenmenschlichen Interaktion in ausgewählten Filmen  
Gianni Amelios“**

Verfasserin

**Manuela Marchi**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag. phil.)**

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 350 344

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Italienisch UF Englisch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner



## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung .....</b>	<b>5</b>
1.1. Forschungsfragen .....	6
<b>Theoretischer Teil .....</b>	<b>7</b>
<b>2. Nonverbale Kommunikation im täglichen Leben .....</b>	<b>7</b>
2.1. Definition und Bedeutung .....	8
2.2. Funktionen nonverbaler Kommunikation .....	9
2.3. Verbale vs. nonverbale Kommunikation.....	12
<b>3. Wie der Körper spricht.....</b>	<b>13</b>
3.1. Äußerung von Gefühlen .....	14
3.2. Mimik .....	16
3.3. Gestik .....	20
3.4. Körperhaltung.....	26
3.5. Körperkontakt/Haptik.....	28
3.6. Proxemik .....	30
3.7. Äußeres Erscheinungsbild und Auftreten .....	33
<b>4. Universelle Gestik?.....</b>	<b>35</b>
4.1. Italienische Gestik .....	37
<b>5. (Nonverbale) Kommunikation im Film.....</b>	<b>43</b>
5.1. Semiotik im Film.....	43
5.2. Syntax im Film .....	46
5.3. Körpersprache bei Schauspielern .....	51
5.3.1. Theater vs. Film.....	53
5.3.2. Wahrnehmung von Darstellern .....	55
<b>Analytischer Teil .....</b>	<b>60</b>
<b>6. Die (Film)Welt Gianni Amelios.....</b>	<b>60</b>
<b>7. Nonverbale Kommunikation als Spiegel der zwischenmenschlichen Interaktion .....</b>	<b>62</b>
7.1. Le chiavi di casa (2004) .....	62
7.2. Il ladro di bambini (1992) .....	80
7.3. Così ridevano (1998) & Lamerica (1994) – Spiegelbild komplexer Gesellschaftsstrukturen .....	101
7.4. La stella che non c'è (2006) – in einem fremden Land.....	113
<b>8. Conclusio.....</b>	<b>120</b>
<b>Italienische Zusammenfassung/Riassunto .....</b>	<b>124</b>
<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>133</b>
<b>Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>137</b>
<b>Zusammenfassung.....</b>	<b>141</b>
<b>Lebenslauf.....</b>	<b>143</b>



# 1. Einleitung

Vorliegende Arbeit widmet sich dem italienischen Regisseur Gianni Amelio und konzentriert sich auf die nonverbale Kommunikation in ausgewählten Filmen aus den Jahren 1992 – 2006. Bevor im Folgenden die Forschungsfragen erläutert werden, möchte ich kurz darlegen, wie es zu diesem Thema kam.

Bereits zu Beginn meines Studiums an der Universität Wien hatte ich im WS 2009 Gelegenheit, ein Proseminar in Medienwissenschaft zum Thema *Repräsentationsformen kultureller Vielfalt im Filmwerk von Gianni Amelio* zu absolvieren, in dem mein Interesse für den italienischen Film, insbesondere für die Arbeiten Gianni Amelios, geweckt wurde. Meine damalige PS-Arbeit in Zusammenarbeit mit einer Kollegin hatte die Rolle der körpersprachlichen Funktion in Amelios Film *Le chiavi di casa* zum Inhalt und sollte nun einige Jahre später die Basis für vorliegende Arbeit bilden.

Gianni Amelios Filme zeichnen sich durch mehrere Komponenten aus, welche jeweils für sich eine eigene Diplomarbeit darstellen würden. Hierzu zählen in seinen Filmen die Repräsentation des Eigenen und Fremden, das Konzept des Reisens und die Rolle der Vater-Sohn Beziehungen, aber eben auch die nonverbale Kommunikation, die sozusagen jene zuvor genannten Faktoren zusammenführt und sich als Spiegel zwischenmenschlicher Interaktion in seinen Filmen manifestiert. Amelios Filme sind charakteristisch für die Darstellung komplexer zwischenmenschlicher Beziehungen vor dem Hintergrund diverser sozialer und kultureller Unterschiede und zählen zu den bedeutendsten Werken des Neo-neo-Realismus. Die Realität, welche sich in seinen Filmen widerspiegelt, hat mich von Beginn an begeistert. Nicht nur seine Darstellung der Individuen inmitten der Gesellschaft, auch die Miteinbeziehung fremder Kulturen haben mich interessiert. Wie nun aber kam es zum Thema der nonverbalen Kommunikation?

Ich habe ein großes Interesse am Reisen und war schon viel in unterschiedlichsten Teilen der Welt unterwegs. Oft kann man aufgrund von Sprachbarrieren nur mit Hilfe der Körpersprache über die Runden kommen und so manches Mal stößt man wegen diverser kultureller Unterschiede dabei an seine Grenzen. Die Auswirkungen nonverbalen Verhaltens auf andere und auf einen selbst in unterschiedlichen Kontexten haben mich deshalb schon immer fasziniert.

## 1.1. Forschungsfragen

Ausgangspunkt für sämtliche Forschungsfragen ist die *nonverbale Kommunikation als Spiegel der zwischenmenschlichen Interaktion am Beispiel diverser Beziehungsdynamiken in ausgewählten Filmen Gianni Amelios*, wobei insbesondere folgenden Fragen im Laufe der Arbeit nachgegangen wird:

- Welche Bedeutung hat das nonverbale Verhalten von Schauspielerinnen und Schauspielern<sup>1</sup> auf die Rezeption der Zuseher eines Films?
- Wie werden Gefühle und Beziehungen in Gianni Amelios Filmen repräsentiert?
- Dominieren spezifisch italienische Gesten in Gianni Amelios Filmen? Wenn ja, welche bzw. sind diese film- und schauspielerabhängig?
- Welchen Einfluss hat das nonverbale Verhalten in fremden Kulturkreisen bzw. finden sich Einflüsse fremder Kulturen in Gianni Amelios Filmen?

Wichtige Erkenntnisse des theoretischen Teils, sowie Screenshots werden dazu beitragen, diese Fragen im Zuge der Filmanalysen in Kapitel 7 zu beantworten und zu illustrieren.

---

<sup>1</sup> Im Folgenden wird der Begriff Schauspieler in vorliegender Arbeit für männliche und weibliche Personen gebraucht. Dies gilt auch für etwaige andere angegebene Berufsbezeichnungen.

## Theoretischer Teil

In den folgenden vier Kapiteln werden Funktionen der nonverbalen Kommunikation im täglichen Leben und im Film vorgestellt. Neben Erklärungen der Körpersprache wird auch auf die Wahrnehmung nonverbaler Kommunikation bei Schauspielern in ihren Rollen Bezug genommen.

### 2. Nonverbale Kommunikation im täglichen Leben

„Wir kommunizieren simultan mit Blick, Gesichtsausdruck, Haltung, Gestik, Stimmqualität, Kleidung und Distanzverhalten, und gewöhnlich sind diese Botschaften untereinander und mit unseren verbalen Botschaften koordiniert.“<sup>2</sup> Mimik, Haptik, Gestik und Proxemik spielen daher im Umgang miteinander einen unabdingbaren Teil der Kommunikation, was auch in Filmen, wie im späteren Verlauf der Arbeit gezeigt wird, so vermittelt wird. In den meisten Kulturen, so behaupten es mehrere Wissenschaftler, beträgt der Anteil nonverbaler Kommunikation während eines Gesprächs zwischen 50% und 65% der Gesamtkommunikation. Gesprochene Sprache ist daher essentiell von nonverbaler Sprache abhängig. Erhard Thiel behauptet aufgrund diverser Studien, dass gar nur 7% aller Informationen einer Unterhaltung auf verbale Äußerungen zurückzuführen seien. Neben 38%, die mit der Stimme und Tonfall zu tun haben, ergeben sich die restlichen 55% an Kommunikationsformen, die der Bedeutung der Körpersprache zuzuordnen sind.<sup>3</sup> Der Forscher Paul Ekman hat im Laufe seiner Forschungen allein im Gesicht 10 000 verschiedene Ausdrücke entdeckt.<sup>4</sup> Kulturell bedingte Unterschiede können die nonverbale Kommunikation zusätzlich beeinflussen, sodass diese nicht universell ident ist. Weiters erfüllen verschiedene Formen nonverbaler Kommunikation unterschiedliche Funktionen und Aufgaben in unserem täglichen Umfeld. Das, was Menschen mit ihrem Körper ausdrücken, ist sogar so umfangreich, dass der Sozialwissenschaftler Ray Birdwhistell hundert Stunden damit verbracht hat, wenige Sekunden eines Gespräches zu untersuchen.<sup>5</sup> Vorliegende Arbeit hat im Gegensatz zu Birdwhistells Studien keine realen Gesprächssituationen im Fokus, sondern wird sich vorwiegend mit der Körpersprache bei Schauspielern auseinandersetzen, deren Besonderheiten später erläutert werden. Zunächst jedoch sollen einige Grundbegriffe

---

2 Forgas, Joseph P.: Soziale Interaktion und Kommunikation. Eine Einführung in die Sozialpsychologie. Weinheim: Psychologie Verlags Union. <sup>3</sup>1995. S. 141.

3 Thiel, Erhard: Die Körpersprache verrät mehr als tausend Worte. Genf: Ariston Verlag. 1986. S. 8.

4 Ekman, Paul: Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. <sup>2</sup>2010. S. 19.

5 Argyle, Michael / Trower, Peter / Ohl, Manfred [Übers]: Signale von Mensch zu Mensch. Die Wege der der Verständigung. Weinheim [u.a.]: Beltz. 1981. S. 10.

erklärt werden, welche die Basis für das Verständnis nonverbalen Verhaltens bieten.

## 2.1. Definition und Bedeutung

Was ist nonverbale Kommunikation nun eigentlich und wodurch wird sie definiert?

Alle motorischen, sensomotorischen und psychomotorischen Aktionen bezeichnet man als Körpersprache. Menschliche Körpersprache ist aufgrund der geistigen Dimension eine vielschichtige Ausdrucksform. Sie ist spontan und instinktiv, aber zugleich auch kalkulierte Mitteilung. Körpersprache ist Parasprache und begleitet jede verbale Äußerung. Sie kann die Information betonen, verändern oder ihre Bedeutung manchmal sogar aufheben, also zur Metakommunikation werden. Körpersprache kann von der Wortsprache unabhängig sein, wenn sie bewußt mit mimischen Gesten im Alltag oder im künstlerischen Bereich agiert; sie kann auch als Absichtshandlung oder mimische Gesten abstrahierende Bewegung fungieren wie im Tanz.<sup>6</sup>

Günther Rebel meint damit ein Zusammenspiel aus mehreren Komponenten und bezeichnet Körpersprache als Informationsmaterial, welches immer eine Bewegungsfunktion und einen Bewegungsausdruck beinhaltet.<sup>7</sup> Weiters spricht Rebel von der Funktions- und Ausdrucksebene:

Die Funktion besteht darin, daß der Körper auf jeden Nervenreiz mit einer Bewegung reagiert. Jede dieser Bewegungen bedeutet etwas, ist Ausdruck. Nicht alle Bewegungen auf Nervenreize werden bewußt ausgeführt. Darum ist Körpersprache gleichsam Ausdruck von Unbewußtheit und Bewußtheit.<sup>8</sup>

So gesehen kommuniziert der Mensch andauernd und gibt permanent Informationen über seinen Gefühlszustand preis. Rebel ist auch überzeugt davon, dass unbewusst gesendete Signale immer die Wahrheit über den Menschen sagen. Der Verhaltensforscher Desmond Morris hat gar eine Glaubhaftigkeitsskala entworfen, die besagt, dass autonome Signale (wie z.B. Erröten, Schweißausbrüche) am glaubhaftesten seien, gefolgt von Bein- und Fußbewegungen, Becken- und Torsobewegungen; all diese Bereiche sind relativ schwer zu kontrollieren, hingegen sind Gesten, welche wir mit den Händen ausführen, ebenso wie das gesprochene Wort leichter manipulierbar und daher am wenigsten glaubwürdig.<sup>9</sup> Bevor wir uns der Körpersprache im Detail zuwenden, sollen zuvor deren Funktionen nicht unerwähnt bleiben.

---

6 Rebel, Günther / Hörschemeyer, Michael: Was wir ohne Worte sagen. Übungsbuch der Körpersprache. München, Wien [u.a]: BLV. 1986. S. 17.

7 Vgl. Rebel, Günther / Hörschemeyer, Michael: Was wir ohne Worte sagen. S. 18.

8 Vgl. Rebel, Günther/ Hörschemeyer, Michael: Was wir ohne Worte sagen. S. 29.

9 Morris, Desmond: Der Mensch mit dem wir leben. München: Droemer Knaur. 1978. Zitiert nach: Nach Rebel, Günther/ Hörschemeyer, Michael: Was wir ohne Worte sagen. S. 49.



## 2.2. Funktionen nonverbaler Kommunikation

Nonverbale Kommunikation besteht nicht nur aus körpersprachlichen Aspekten wie eben Mimik, Gestik, und Proxemik; auch Kleidung kann als Ausdruck bestimmter Signale gelten, indem die Körpersprache durch auffällige Äußerlichkeiten unterstrichen wird. Generell ist anzumerken, dass Körpersprache mit zunehmendem Alter abnimmt und dass im Regelfall Personen mit niedrigeren sozialen Status mehr Körpersprache einsetzen als jene, die einen besseren Stand in der Gesellschaft innehaben.<sup>10</sup>

Im Allgemeinen kann man fünf unterschiedliche Funktionen der nonverbalen Kommunikation unterscheiden. Argyle beschreibt diese folgendermaßen:<sup>11</sup>

- 1, *Esprimere emozioni* – vor allem mittels Gesicht und Körper (siehe Abbildungen Kapitel 3)
- 2, *Comunicare atteggiamenti interpersonali* – beispielsweise über Körpernähe, Blickverhalten (siehe Abb. 1)



Abb. 1: Dieser Blick drückt Skepsis aus, wie an den Stirnfalten, nach unten gezogenen Mundwinkeln und nach oben gezogenen Augenbrauen zu erkennen ist (*Le chiavi di casa*)

- 3, *Accompagnare e sostenere il discorso* – Redefluss halten (siehe Abbildungen Kapitel 3)
- 4, *La presentazione di sé* – äußeres Erscheinungsbild (siehe Abb. 2)

---

<sup>10</sup> Vgl. Thiel, Erhard: Die Körpersprache verrät mehr als tausend Worte. S. 13.

<sup>11</sup> Argyle, Michael: Il corpo e il suo linguaggio. Studio sulla comunicazione non verbale. Bologna: Zanichelli.  
<sup>2</sup>1992. S. 5.



*Abb. 2: Antonios Kleidung, sein aufrechter Gang und seine Art, das Buch hochzuhalten, drücken seinen Stolz, sowie seinen Status in der Gesellschaft aus (Il ladro di bambini)*

5, *Rituali* - z.B. Begrüßung oder Verabschiedung (siehe Abb. 3)



*Abb. 3: Obwohl Antonio in diesem Moment nicht viel von seinem Kollegen hält (an den zusammengepressten Lippen zu erkennen) hebt er bei der Verabschiedung automatisch die Hand zum Gruß (Il ladro di bambini)*

Zu beachten ist, dass Körpersprache auch verbale Äußerungen komplett ersetzen kann (siehe Abb. 4), bzw. dass nonverbale Kommunikation oft nur Teil der verbalen Kommunikation ist und deren Unterstreichung und der Hervorhebung des Gesagten dient.



*Abb. 4: Zahlen können auf diese Art und Weise ohne verbale Äußerung mitgeteilt werden (Lamerica)*

So spricht man auch von so genannten „sprachbegleitenden und -ergänzenden Bewegungen“ welche eine verbale Kommunikation als Voraussetzung haben, aber auch von „expressiven“ Bewegungen, die dann unabhängig von verbalen Äußerungen auftreten (siehe Abb. 5).<sup>12</sup>



*Abb. 5: Gianni deutet auf den Fernseher und sagt in bestimmenden Tonfall, dass dieser leiser gedreht werden solle, wobei auch eine Handbewegung nach unten zu erkennen ist (Le chiavi di casa)*

Einerseits kann das Gesagte mittels Gestik und Mimik unterstrichen und verdeutlicht werden. Andererseits kann die Mimik laut Fetzer zusätzlich auch das Gesagte modifizieren. In diesem Fall vermittelt die Körpersprache nämlich eine andere Botschaft als die verbalen Äußerungen. „Tonfall und Mimik können eine verbale Botschaft bis zur Negierung derselben verändern (Sarkasmus, Ironie) [...]“. <sup>13</sup> Außerdem sei es so, dass körpersprachliche Signale eine

<sup>12</sup> Fetzer, Susanne: Das kommunikative Potential der gesticolazione. Ein Versuch zur Entschlüsselung nonverbaler und paraverbaler Botschaften in der interkulturellen Kommunikation. Norderstedt: Books on Demand. 2007. S. 13.

<sup>13</sup> Vgl. Fetzer, Susanne: Das kommunikative Potential der gesticolazione. S. 26.

„Botschaft über die Botschaft“ aussenden,<sup>14</sup> worauf im weiteren Verlauf anhand Szenenanalysen noch näher eingegangen wird.

### 2.3. Verbale vs. nonverbale Kommunikation

Generell geht es bei Kommunikation um das Zusammenspiel von Zeichengeber (encoder), Mitteilungsinhalt und Zeicheninterpret (decoder)<sup>15</sup> und deren Entschlüsselung. Neben einer Botschaft, also dem Mitteilungsinhalt, braucht man demnach auch einen Sender und Empfänger, sodass „das Signal für beide eine Bedeutung hat“.<sup>16</sup> Dies gilt ebenso für nonverbale Verständigung. Hierfür muss auf das Enkodieren und Dekodieren zurückgegriffen werden. Während Enkodieren auch auf unbewusster Ebene vor sich gehen kann, unterscheidet man beim Dekodieren drei verschiedenen Stufen von Reaktionen.<sup>17</sup> Diese sind *Wahrnehmung*, gefolgt von einer *physiologischen Reaktion* und der *Vorbereitung einer Reaktion*. Ein Beispiel hierfür könnte das Kopfnicken sein. „Aus dem Kopfnicken des einen folgert der andere, daß er weiterreden darf, aber keiner von beiden nimmt das Kopfnicken als bewußt wahr.“<sup>18</sup> Hierdurch wird auch deutlich, dass sich in einem kommunikativen Umfeld mindestens zwei Personen befinden müssen, um auf eine Reaktion eine Gegenreaktion hervorrufen zu können.

Dies soll durch folgendes Beispiel verdeutlicht werden: In *Il ladro di bambini* fragt Rosetta den Kollegen Antonios, ob er ihr eine Kassette schenken würde. Dieser fordert sie auf, zu ihm ins Bad zu kommen, woraufhin sie skeptisch, aber neugierig dreinblickt (Abb. 6a: siehe weit geöffnete Augen). Er fordert sie daraufhin erneut auf (Abb. 6b: beachte aufrechte Haltung, geneigten Kopf), woraufhin sie sich angewidert abwendet (Abb. 6c: siehe Mundwinkel nach unten, Nase gerümpft), weil sie einen erneuten Missbrauch vermutet.

---

14 Vgl. Fetzer, Susanne: Das kommunikative Potential der gesticolazione. S. 26.

15 Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. Paderborn: Junfermann Verlag. 1992. S. 20.

16 Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 63.

17 Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 63f.

18 Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 64.



Abb.6a



Abb.6b



Abb.6c

Rosettas nonverbale Kommunikation gewährt somit dem Zuseher einen Einblick in ihre Gedanken. Wie dies im Film realisiert wird, ist Thema des fünften Kapitels. Im Folgenden sollen zuvor noch sämtliche relevante Aspekte der Körpersprache im Detail erläutert werden, bevor auf diverse kulturelle Unterschiede Bezug genommen wird.

### 3. Wie der Körper spricht

In vorliegendem Kapitel geht es um die Art und Weise, wie der Körper kommuniziert, wie wir Gefühle äußern und was bereits erwähnte Begriffe wie Mimik, Gestik, Proxemik und Haptik eigentlich bedeuten. Inwiefern weisen nonverbale Signale auf die Persönlichkeit hin und inwiefern spielt das im Film eine Rolle?

In unserem Kulturkreis ist es üblich, Menschen sehr schnell aufgrund nonverbaler Signale, welche sie aussenden, zu charakterisieren. Dazu gehören das äußere Erscheinungsbild, z.B. Frisur und Kleidung, aber auch die Rolle der Person im sozialen Umfeld - ihr Alter, ihre Herkunft, Gruppenzugehörigkeit bis hin zu ihrem räumlichen Verhalten, auf das später noch eingegangen wird. All dies sind Faktoren, die zur Interpretation des Menschen, der uns gegenübersteht, führen.<sup>19</sup> Dies ist auch bei Schauspielern in ihren Rollen der Fall. Der Regisseur, Drehbuchautor und alle anderen Beteiligten sind dafür verantwortlich, die Charaktere ihrer Rollen hinsichtlich all dieser oben genannten Punkte so realistisch wie möglich darzustellen. Kapitel 5 ist genau diesem Thema gewidmet. Aber *wie* spricht der Körper nun, ob im Film oder im realen Leben?

---

<sup>19</sup> Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 132.

Zuvor wurde schon erwähnt, dass nonverbale Kommunikation die verbale entweder ersetzen oder unterstreichen kann. So kommt es beim Sprechen häufig zu Handbewegungen oder anderen nonverbalen Signalen wie Kopfnicken oder Blickwechsel, die das Verbale ergänzen.<sup>20</sup> Um diesen Bereich, Kinetik genannt, zu dem neben Mimik und Gestik sämtliche Körperhaltungen und Körperbewegungen, Augenausdruck und Blickkontakt zählen und der für Gefühlsäußerungen zuständig ist, geht es im Folgenden.

### 3.1. Äußerung von Gefühlen

Gefühle spiegeln sich in der Körpersprache wider. Argyle spricht von Studien, in denen das Enkodieren und Dekodieren von Gefühlen untersucht wurde.<sup>21</sup> Daraus wurde ersichtlich, dass es eine geraume Anzahl an Ausdrucksformen gibt, anhand derer Gefühle dargestellt werden. Viele dieser Ausdrucksformen sind auf physiologische Ursachen wie erhöhten Puls, einen anderen Atemrhythmus, etc. zurückzuführen, andere hingegen reflektieren die Normen des sozialen Umfelds. Generell lässt sich sagen, dass „das Gesicht [...] der allerwichtigste Bereich für die Mitteilung von Gefühlen“<sup>22</sup> ist. Gefühle wie Angst, Scham, Abneigung, Ekel, Wut, aber auch Stolz und Freude drücken sich oft unbeabsichtigt aus und geben den Gefühlszustand preis (siehe Bsp. Abb. 7 - 11 unten). Während der Tonfall oft die nonverbale Botschaft des Gesichtsausdrucks unterstreicht, bilden das äußere Erscheinungsbild, aber vor allem Gestik und andere Bereiche der Körpersprache weitere Ausdrucksformen nonverbaler Kommunikation. Unten angeführte Beispiele sollen dies verdeutlichen:

#### Stolz:



*Abb. 7: Das Kind zeigt auf seine Ohrringe und sagt damit stolz, dass es ein Mädchen ist, womit ein breites Lächeln und große Augen einhergehen (Il ladro di bambini)*

---

20 Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 148.

21 Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 108f.

22 Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 109.

Freude:



*Abb. 8: Paolo freut sich, dass Gianni seine Gehhilfe ins Meer geworfen hat. Er wirft den Kopf zurück, hebt die Hände hoch und lacht laut mit geschlossenen Augen und weit geöffnetem Mund (Le chiavi di casa)*

Abneigung:



*Abb. 9: Luciano drückt seinen Widerwillen über die Berührung des Mannes aus, indem er den Kopf gesenkt zur Seite dreht, die Augen geschlossen hält und die Gesichtsmuskeln leicht verkrampft (Il ladro di bambini)*

Ekel:



*Abb. 10: Die heruntergezogenen Mundwinkel, die gerümpfte Nase und zusammengezogene Stirn bezeugen, dass Vincenzo das Essen nicht schmeckt (La stella che non c'è)*



Wut:



*Abb. 11: Durch das Aneinanderreiben beider geballter Hände wird signalisiert, dass man wütend ist oder Wut unterdrückt (Così ridevano)*

### 3.2. Mimik

Wie bereits zuvor erwähnt wurde, ist das Gesicht der bedeutendste Teil des Körpers für die Aussendung nonverbaler Signale. Es ist das aussagekräftigste Kommunikationsorgan des Menschen, „denn im Gesicht liegen die Empfangsorgane für das Sehen, Hören, Riechen und Schmecken, und die Sendeorgane für Sprache und andere Geräusche.“<sup>23</sup> Persönliche Eigenschaften, Emotionen und Interaktionssignale kommen im Gesichtsausdruck zum Tragen.<sup>24</sup> Die feine Muskulatur ermöglicht dem Menschen diese Form der Kommunikation und so werden Gefühle geäußert, wie z.B. Angst oder Freude, auch wenn wir diese gar nicht zulassen wollen. So zählen auch das Erröten oder Erblassen (siehe Abb. 12) zur Mimik.



*Abb. 12: Beim Anblick der Blutabnahme seines Sohnes wird Gianni übel (Le chiavi di casa) – erschließt sich aus dem Kontext der Handlung; im Moment der Blutabnahme wird sein Gesicht bleicher und der Blickt senkt sich*

---

<sup>23</sup> Ekman, Paul / Salisch, Maria [Hrsg]: Gesichtsausdruck und Gefühl. 20 Jahre Forschung von Paul Ekman. Paderborn: Junfermann. 1988. S. 7.

<sup>24</sup> Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 202.



Generell unterscheidet man in der Mimik, neben dieser selbst, auch den Bereich der Physiognomie, die auch als so genannte „angewachsene Mimik“, also sich nicht verändernde Gesichtszüge bezeichnet wird.<sup>25</sup>

Das Gesicht kann in drei Bereiche unterteilt werden, nämlich den Stirnbereich, das Mittelgesicht und die Mund- und Kinnpartie. Es wird angenommen, dass im Stirnbereich der Gedankenprozess vor sich geht und dieser anhand der Faltenbildung ersichtlich ist, während im Mittelgesicht die Wahrnehmung der Außenwelt erfolgt und die Mund- und Kinnpartie für die Kommunikation mit der Umwelt verantwortlich ist.<sup>26</sup>

### **Stirnbereich**

Hier wird zwischen waagrechten und senkrechten Stirnfalten unterschieden, die Auskunft über die Aufmerksamkeit geben. Wird Aufmerksamkeit stark in Anspruch genommen, so entstehen waagrechte Stirnfalten, geht diese Aufmerksamkeit mit einem hohen Maß an Konzentration einher, so zieht sich die Stirn zu senkrechten Falten zusammen. Unter Aufmerksamkeit versteht Birkenbihl<sup>27</sup> diverse Auslöser wie beispielsweise Angst, Verwunderung, Überraschung oder Verwirrung. Die Faltenbildung geschieht im Zusammenspiel mit anderen Muskelbewegungen, insbesondere in Kombination mit dem Blick. Bei waagrechten Falten sind die Augen meist offen, oder zumindest halboffen. Senkrechte Faltenbildung geht meist mit unangenehmen Anlässen wie Ärger, Angst oder extremer Anstrengung einher. Hierbei ist die Kombination mit anderen Gesichtsmuskeln eher im Mund-Kinnbereich zu finden als in der Augenpartie (mit Ausnahme der Augenbrauen, die mit für die Faltenbildung verantwortlich sind).<sup>28</sup>

### **Blick**

Um nonverbale Signale empfangen zu können, spielt der Blick eine wesentliche Rolle für den Empfänger, ist doch das Auge der Bereich des Körpers, an dem Gefühle am treffendsten erkannt werden können. Die Dauer des Blicks ist neben der Pupillenerweiterung, Blinzelhäufigkeit und der Ausrichtung des Blicks bereits Gegenstand von

---

25 Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. Körpersprache verstehen. Heidelberg: Mvg Verlag. <sup>18</sup>2005. S. 91.

26 Vgl. Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 93-94.

27 Vgl. Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 95f.

28 Vgl. Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 95-98.

Untersuchungen.<sup>29</sup> Während einer Unterhaltung können die Beteiligten entweder sich gegenseitig, das relevante Objekt oder den Hintergrund ansehen. Das Blickverhalten ist demnach auch für den interpersonalen Umgang von großer Wichtigkeit. Durch dieses kann man zu Interpretation hinsichtlich des Interesses oder der Einstellung seines Gegenübers gelangen. In unserem Kulturkreis sagt man, dass Leute, die selbst weniger reden, mehr Augenkontakt herstellen können als welche, die selbst mehr reden und weniger zuhören.<sup>30</sup> Selbstverständlich müssen auch hier kulturelle Normen miteinbezogen werden, da diese oft große Unterschiede aufweisen.

Generell können Blicke Zuneigung, Dominanz, Drohung, Kooperation und Konkurrenz signalisieren. Auch die Reaktionen darauf sind bedeutend, so kann das Abwenden eines Blickes ebenso viel aussagen wie das Erwidern. Aber nicht nur interpersonale Reaktionen, sondern auch personale Faktoren wurden hinsichtlich des Blicks untersucht. Ein Blick kann auch viel über die eigenen Charaktereigenschaften aussagen. Erwiesen wurde auch, dass es Unterschiede zwischen den Geschlechtern gibt. Männer weichen vorwiegend nach links aus (siehe Abb. 13), wenn ihnen ein Problem auf verbale Weise gestellt wurde.<sup>31</sup>



*Abb. 13: Blick nach links, um der Fragestellung auszuweichen; die verschränkten Arme deuten auf etwas hin, das man verheimlichen will (Le chiavi di casa)*

Oft wenden sich Menschen ab, wenn sie verunsichert sind, sehen jedoch beim Lachen oder Zwischenfragen ihr Gegenüber an. Dennoch muss gesagt werden, dass man nicht nur der Kommunikation wegen Blicke sendet, sondern auch um sein Gegenüber oder ein Objekt

---

29 Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 218.

30 Zielke, Wolfgang: Sprechen ohne Worte. Mimik, Gestik, Körperhaltung verstehen und einsetzen. München: Mvg-Verl. <sup>3</sup>1987. S. 44.

31 Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 224-228.

anzusehen. Dass der Blick eines Menschen, wie eben aufgezeigt, viel über Emotionen und Verhaltensweisen preisgibt, lässt sich jedoch nicht leugnen.

Häufig wird auch von einem bestimmten, festen Blick geredet. Hierbei kommt der Gedanke auf, dass man einen Blick meint, in dem keine Pupillenbewegung stattfindet. Gemeint ist jedoch einfach, dass man jemandem direkt in die Augen sieht (wobei der Blick von einem Auge zum anderen wandert). Birkenbihl meint, dass ein fester Blick demnach auch ein lebendiger sei und dass *Augenkontakt* so heißt, weil dadurch eben Kontakt zu jemandem geschaffen wird.<sup>32</sup> Um auf die Pupillen zurückzukommen, kann laut einigen Wissenschaftern deren Größe auch als Signal für Interesse interpretiert werden. Zum einen basiert die Pupillengröße zwar auf den jeweiligen Lichtverhältnissen, zum anderen konnten diverse Wissenschaftler jedoch beobachten, dass die Pupillengröße auch Auskunft über das Interesse an jemandem oder an etwas gibt. Je größer die Pupillen, desto größer sei das Interesse. Es gibt allerdings noch zu wenige Studien zu diesem Thema, um dies mit Sicherheit belegen zu können.<sup>33</sup> Sehr aussagekräftig sind hingegen die Augenmuskeln. Diese wiederum können nur dann entspannt sein, wenn es auch die Mundpartie ist, auf welche nun näher eingegangen wird.

### **Mund- und Kinnpartie**

Wie bereits kurz erwähnt, ist der Mund das „Tor“ zur Außenwelt. Nicht nur, wenn der Mensch etwas mitteilt, öffnet sich der Mund, sondern auch, wenn er über etwas erstaunt ist. Hingegen ist der Mund verschlossen, wenn man etwas nicht wahrnehmen oder nicht äußern möchte (siehe Abb. 13). Im Wesentlichen sind es die Mundwinkel, die mit anderen Muskeln im Gesicht kooperieren und so den gesamten Gesichtsausdruck verändern können. Im Allgemeinen ist es so, dass sich mit fortschreitendem Alter und vermehrt durch eine negative Lebenseinstellung oder negative Erfahrungen die Mundwinkel nach unten ziehen.<sup>34</sup> Inzwischen gibt es in mehreren Ländern auch schon „Lachseminare“, da das Lachen oder Lächeln als allgemein gesund anerkannt ist, die Muskeln entspannt und auch zu einem offeneren Auftreten führt.

---

32 Vgl. Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 101-102.

33 Vgl. Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 107.

34 Vgl. Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 109-115.

### 3.3. Gestik

Gesten waren immer schon essentieller Bestandteil der menschlichen Kommunikation und dienen vor allem zur Verdeutlichung des Gesagten. Während im Bereich der Mimik nur wenige kulturelle Unterschiede zu finden sind, ist im Bereich der Gestik das Gegenteil der Fall.

In der Gestik verbinden sich zwei Komponenten, die der *Natur* und jene der *Kultur*: „Il gesto è l' equilibrio tra la cultura e la natura nello sviluppo del linguaggio.“<sup>35</sup> Zudem ist es eine „Handlung, die dem Zusehenden ein optisches Signal übermittelt. Um als Geste zu gelten, muß diese Handlung also von jemand beobachtet werden und ihm irgendeine Information vermitteln.“<sup>36</sup>

Gesten können das Verbale unterstreichen, können aber auch eingesetzt werden, um etwas zu verbergen (siehe Abb. 14) bzw. von seinen wahren Gefühlen abzulenken.



*Abb. 14. Giovanni reibt nervös die Hände aneinander und hält sie vor den Mund, was darauf schließen lässt, dass er etwas verbergen möchte; die Geste kann außerdem bedeuten, dass er in Kürze aufbrechen will (Così ridevano)*

Einige Gesten sind innerhalb einer Kultur leicht zu deuten, fungieren sie doch als Embleme (siehe Abb. 15), als „solche nonverbalen Handlungen, die eine direkte verbale Übersetzung haben“.<sup>37</sup>

---

35 Chippendale, Ivy / Esther van Pomeroy: I Gesti delle Mani: al confine di universi linguistici e limiti della comunicazione. In: *Current Anthropology* 1994. S. 3.

36 Morris, Desmond: *Der Mensch mit dem wir leben. Ein Handbuch unseres Verhaltens*. München: Droemer Knaur. 1981. S. 33.

37 Vgl. Argyle Michael: *Körpersprache und Kommunikation*. S. 244.



*Abb. 15: Emblem: z.B. eine Geste, die eine Bitte ausdrückt (Lamerica)*

Andere wiederum haben keine verbale Entsprechung. Thiel meint, dass im Grunde jede Geste für ein einzelnes Wort stünde und daher nicht aus dem Zusammenhang gerissen werden dürfe.<sup>38</sup> Es wird zwischen mehreren Gesten unterschieden; die wichtigsten sollen hier erläutert werden.

- **Mimische Gesten** – hier werden Vorgänge imitiert und bewusst eingesetzt; oft sind diese bereits unbewusst verankert (siehe Abb. 16a und 16b)



*Abb. 16a: Mimische Geste: Antonio fordert Luciano auf, tief einzuatmen (Il ladro di bambini)*

---

<sup>38</sup> Vgl. Thiel, Erhard: Die Körpersprache verrät mehr als tausend Worte. S. 9.



Abb. 16b: *Mimische Geste: Die Geste soll das Abdrücken beim Fotoapparat nachahmen (Il ladro di bambini)*

- Schematische Gesten – sind so genannte verkürzte mimische Gesten, z.B. der Gruß (siehe Abb. 3)
- Technische Gesten – diese werden in bestimmten Bereichen oder Berufen angewandt
- Kodierte Gesten – diese sind Bewegungen, die nur von einem bestimmten Teil der Gesellschaft verstanden werden
- Symbolische Gesten – hier wird ein Gefühl oder ein Gedanke, aber nicht die Realität dargestellt (siehe Abb. 17); werden meist nur von einer bestimmten Gruppe verstanden



Abb. 17: *Der Sand drückt die Erinnerung an die schönen Stunden am Strand aus (Il ladro di bambini)*

Morris spricht in seinem Buch auch über vieldeutige Gesten, wobei ein und dieselbe Geste unterschiedliche Assoziationen hervorruft sowie über Alternativgesten, die dasselbe bedeuteten aber durch unterschiedliche Bewegungen ausgedrückt werden. Ebenso existieren Redegesten (siehe Abb. 18) und Tochtergesten, Kreuzungen aus zwei unterschiedlichen Gesten, sowie mehrfach zusammengesetzte.<sup>39</sup>

---

39 Morris, Desmond: Der Mensch mit dem wir leben. München: Droemer Knauer. 1978. S. 55-67.



*Abb. 18: Redegeste: Pietro nennt drei wichtige Punkte, die zu beachten sind (Così ridevano)*

Weiters gibt es noch metaphorische, deiktische (siehe Abb. 19 und Abb. 20) und ikonische Gesten, sowie so genannte Beat-Gesten (siehe Abb. 21), die immer im engen pragmatischen und semantischen Zusammenhang mit dem Gesagten stehen.<sup>40</sup>



*Abb. 19: Deiktische Geste: Rosetta und die französische Touristin unterhalten sich mittels Gestik, da sie die Sprache des jeweils anderen nicht beherrschen (Il ladro di bambini)*



*Abb. 20: Deiktische Geste: Gianni spricht vom Mond und deutet nach oben (Le chiavi di casa)*

---

<sup>40</sup> Lascarides, Alex / Stone, Matthew: A Formal Semantic Analysis of Gesture. In: Journal of Semantics. Heft 26, 2009. S. 393-449. S. 401.



Abb. 21: *Beat-Geste: Paolo unterstreicht mittels Beat-Geste das Wort im-pre-ssio-nan-te, wobei sich die Hand rhythmisch zu den Silben bewegt (Le chiavi di casa)*

Ein weiterer Terminus für oben genannte Begriffe ist jener der *Konventionelle Gesten*. Hierbei handelt es sich um Gesten, die eine Kommunikationsabsicht gemein haben, die im Regelfall dem Sender und Empfänger bewusst ist. *Illustratoren* hingegen unterstreichen das Gesagte und können oft nicht direkt ins Verbale übersetzt werden. Fetzer führt als Beispiel eine Wendeltreppe an, bei deren Beschreibung wohl jeder Mensch mit dem Zeigefinger eine Spirale nachzieht. Illustratoren können aber auch als „Wortfänger“ fungieren, indem z.B. mit dem Finger geschnalzt wird, wenn einem etwas nicht gleich einfällt.<sup>41</sup> Außerdem gibt es noch die *Adaptoren* (siehe Abb. 22).



Abb. 22: *Rosetta berührt mit dem Daumen die Lippen, was als Zeichen von Unsicherheit und Nervosität zu deuten ist (Il ladro di bambini)*

Diese sind Bewegungen, wobei ein Teil des Körpers mit einem anderen in Berührung kommt, z.B. Haare zwischen den Fingern reiben, Beine massieren, etc. Diese haben nicht immer eine Kommunikationsabsicht nach außen hin. Forscher haben allerdings herausgefunden, dass sie

---

41 Vgl. Fetzer, Susanne: Das kommunikative Potential der gesticolazione. S. 15.



oft mit Gefühlen einhergehen; so ballt man beispielsweise eine Faust, wenn man wütend ist oder greift sich bei Schamgefühl an die Lippen.<sup>42</sup>

Interessant ist weiters, dass einige Gesten dem Gesagten vorangehen. Während die einen sprachbegleitend (speech primacy gestures; zu verbalen Ausdrücken passend im gleichen Rhythmus) sind, dienen die anderen, wie z.B. Illustratoren (motor primacy gestures) wie zuvor erwähnt der Hervorhebung des Gesagten. In diesem Fall gehen sie der verbalen Botschaft voraus.<sup>43</sup> Es handelt sich hierbei meist um eine Handbewegung, die mit dem Heben der Hand beginnt, worauf die Ausführung der Geste folgt, bevor sich die Hand wieder in den Ruhezustand begibt.<sup>44</sup> Beachtenswert ist auch die Tatsache, wie viele Variationen diverse Handbewegungen vorweisen. Die Ausrichtung der Handfläche (siehe Abb. 23), der Finger und des Handgelenks im Gegensatz zur übrigen Körperhaltung definieren die jeweils einzelnen Gesten.<sup>45</sup>



*Abb. 23: Die Auslegung der Handfläche Antonios sagt in diesem Fall aus „Jetzt reicht es, Schluss damit“ und signalisiert eine Drohung (Il ladro di bambini)*

Zudem haben Gesten unterschiedliche Funktionen, wie beispielsweise Schutz, Abwehr (siehe Abb. 24) Bedrohung (siehe Abb. 25) oder Demut, um nur einige zu nennen.

---

42 Vgl. Fetzer, Susanne: Das kommunikative Potential der gesticolazione. S. 16.

43 Ricci Bitti, Pio E. [Hrsg.]: Comunicazione e gestualità. Mailand: Angeli. 1988. S. 46.

44 Vgl. Lascarides, Alex / Stone, Matthew: A Formal Semantic Analysis of Gesture. S. 394.

45 Vgl. Lascarides, Alex / Stone, Matthew: A Formal Semantic Analysis of Gesture. S. 429.



*Abb. 24: Rosetta weist das Geschenk zurück und wehrt die Berührung der Frau ab (Il ladro di bambini)*



*Abb. 25: Vincenzo teilt dem Mitarbeiter klar und deutlich durch Heben des Zeigefingers und eindringlichem Blick mit, das Rauchen zu unterlassen (La stella che non c'è)*

Im weiteren Verlauf der Arbeit werden auch noch spezifisch italienische Gesten vorgestellt, welche für die behandelten Filme relevant sind. Zunächst soll jedoch auf die Haltung des Körpers näher eingegangen werden.

### **3.4. Körperhaltung**

Nicht nur einzelne Gesten, sondern auch die gesamte Körperhaltung ist Teil der nonverbalen Kommunikation. Beim Menschen werden drei Haupthaltungen unterschieden, nämlich Stehen, Sitzen-Hocken-Knien und Liegen.<sup>46</sup> Die Haltung liefert auch Informationen zum Gefühlszustand eines Menschen, vor allem was Anspannung bzw. Entspannung betrifft. Weiters gibt sie laut Birkenbihl oft Auskunft darüber, ob jemand arrogant (wenn er sich nach

---

<sup>46</sup> Vgl. Argyle Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 255.

hinten neigt, kombiniert mit einem Blick nach unten) oder unsicher (wenn er sich nach vorne neigt) ist (siehe Abb. 26).



*Abb. 26: Der Körper ist nach vorne geneigt, Blick nach unten und Händen in den Taschen – Anzeichen für Verunsicherung (Così ridevano)*

Auch beim Gehen kann man Beobachtungen durchführen, welche diverse Interpretationen zulassen. Wie zielsicher geht jemand und wie drücken sich seine Bewegungen aus? Hier können ebenfalls Unterscheidungen hinsichtlich Zielsicherheit, Verkrampfung und Blickrichtung wahrgenommen werden.<sup>47</sup>

Auffälliger als das Gehen und den meisten Menschen auch vertrauter sind die verschiedenen Sitzpositionen, die der Mensch abhängig von Ort und Gefühlszustand einnimmt. Hierbei wird der Blick zunächst der Beckenposition zugewandt, um zu sehen, „ob das Körpergewicht vor, über oder hinter dem Becken liegt.“<sup>48</sup> Sobald das Gewicht vor dem Becken liegt, erleichtert es einem das rasche Aufstehen und Weggehen, daher spricht man hier von der so genannten Fluchtposition. Das Gegenteil ist bei Verlagerung des Gewichts nach hinten der Fall. Hierbei entspannt sich der Körper, man macht es sich bequem oder will unter Umständen auch eine gewisse Macht und Überheblichkeit (siehe Abb. 27) zum Ausdruck bringen. Ist das Gewicht über dem Becken, also in gerader Sitzposition, gelagert, so spricht man von einer offenen, flexiblen Haltung (siehe Abb. 28).

---

<sup>47</sup> Vgl. Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 79.

<sup>48</sup> Vgl. Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 80.



*Abb. 27: Diese Haltung drückt Überheblichkeit aus (Lamerica)*



*Abb. 28: Pietro sitzt aufrecht da, die Hände ruhig gefaltet. Auch der Blickkontakt zu seinem Gegenüber lässt auf Sicherheit und Flexibilität schließen (Così ridevano)*

Besondere Aufmerksamkeit und Interesse wird demjenigen, der diese Haltung einnimmt, zugeschrieben, was aber nicht ausschließt, dass Interesse auch bei anderen Sitzpositionen vorliegt.<sup>49</sup> Die Mimik und Blickrichtung wären dafür ausschlaggebend, ob jemand wirklich Interesse zeigt oder nicht. Nicht nur Körperhaltung, auch Körperkontakt kann in der zwischenmenschlichen Kommunikation von Bedeutung sein und soll im Folgenden kurz behandelt werden.

### **3.5. Körperkontakt/Haptik**

Körperkontakt (Haptik) ist eine intime Art der nonverbalen Kommunikation und kann sich durch unterschiedlichste Berührungen am ganzen Körper zeigen. Die Bedeutung einzelner

---

<sup>49</sup> Vgl. Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 79-83.

Berührungen ist oftmals kulturabhängig und differiert je nach Alter, Geschlecht und sozialen Rahmenbedingungen. So ergeben sich auch wesentliche Unterschiede im Kindes- bzw. Erwachsenenalter. Körperkontakt spielt natürlich unweigerlich bei der Sexualität eine Rolle, in diversen Berufen (z.B. Ärzte) aber auch bei aggressiven Verhalten, sowie als Interaktionssignal, hier besonders bei rituellen Handlungen, wie z.B. Begrüßung durch Hände schütteln, Kuss auf die Wange, Umarmung, durch Hände schütteln symbolisierte Vereinbarungen etc.<sup>50</sup> Folgende Beispiele (siehe Abb. 29 - 31) verdeutlichen einige haptische Interaktionen, die in den Filmen Amelios vorkommen:



*Abb. 29: Antonio stützt den Körper des Jungen; Vertrauen ist gegeben (Il ladro di bambini)*



*Abb. 30: Der Händedruck kann nicht nur für eine Begrüßung, sondern auch für eine Abmachung stehen (Il ladro di bambini)*

---

50 Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 273f..



Abb. 31: Antonio klopft Luciano freundschaftlich auf die Schulter, nachdem dieser einen Witz nicht verstanden (Il ladro di bambini)

### 3.6. Proxemik

„Nähe, Orientierung, Territorialverhalten und Bewegungen innerhalb einer räumlichen Anordnung“<sup>51</sup> definieren das räumliche Verhalten. Vor allem *Nähe*, also der Abstand zwischen den Menschen kann in verschiedenen Kulturräumen stark variieren. Wie Watson<sup>52</sup> richtig festhält, kann es bei der zwischenmenschlichen Kommunikation leicht zu Missverständnissen innerhalb unterschiedlicher Kulturen kommen, wenn die beteiligten Personen sich der Unterschiede im Nahbereich nicht bewusst sind. Verhaltensweisen werden automatisch den eigenen Erfahrungen und somit meist dem eigenen Kulturkreis zugeordnet und daher oft falsch interpretiert. Um zu veranschaulichen, was hierbei gemeint ist, ist in Nordamerika (weitestgehend auf Mitteleuropa zutreffend) folgende Unterteilung getroffen worden:<sup>53</sup>

Intim:	50cm; bei intimen Beziehungen
Persönlich:	50cm bis 120cm; bei nahen Beziehungen
Sozial-beratend:	2,5,m bis 3,5m; bei eher unpersönlichen Beziehungen
Öffentlich:	ab 3,5m; bei öffentlichen Anlässen

Die intime Zone drückt sich durch extreme Nähe zum Gegenüber aus, in der enger Blickkontakt und Berührungen stattfinden. Die persönliche Zone (siehe Abb. 32), in die wir beispielsweise gute Freunde hinein lassen, kann auch so gemessen werden, indem wir den

51 Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 281.

52 Watson, Oscar Michael: Proxemic behavior. A cross-cultural study. The Hague: Mouton. 1970. S. 109.

53 Vgl. Argyle Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 282f.



Arm ausstrecken; alles was sich außerhalb dieses Radius befindet, ist nicht mehr der persönlichen Zone zuzuordnen. Es folgt die soziale Zone für eher unpersönliche Kontakte, bevor schließlich die öffentliche Zone erreicht wird. Ist nun in einem uns fremden Kulturkreis ein anderes Distanzverhältnis die Norm, so fühlen wir uns oft bedrängt und verunsichert.



Abb. 32: Persönliche Zone könnte durch Ausstrecken von Antonios Arm erreicht werden; die Körperhaltung Rosettas signalisiert eine für sie eher gewünschte soziale Zone (*Il ladro di bambini*)

*Orientierung* drückt den Winkel aus, in dem der Körper seinem Gesprächspartner gegenüber steht. Bei direktem Gegenüberstehen ergibt sich demnach ein Winkel von 0 Grad und dies drückt meist einen formalen Kontext aus, in dem meist ein größerer Abstand herrscht. Daher ist die *Orientierung* konträr zur *Nähe*. Auch die *Höhe*, also ob man sein Gegenüber von unten oder oben betrachtet, kann von Bedeutung sein (siehe Abb. 33a und 33b).<sup>54</sup>



Abb. 33a und 33b: Rosetta deutet bedrohlich mit dem Zeigefinger und steht in aufrechter Haltung „über“ Luciano (*Il ladro di bambini*)

<sup>54</sup> Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 282f.

Je nachdem, ob man jemanden gern hat oder nicht, wird das nonverbale kommunikative Verhalten das räumliche Verhalten beeinflussen. Das drückt sich vor allem im Territorialverhalten aus, welches aus den oben beschriebenen Zonen besteht. Jeder Mensch hat seinen sehr persönlichen Raum und eine Art Schutzhülle, innerhalb derer kein „Zutritt“ erwünscht ist. Ein Eindringen in diesen Raum wird meist als unangenehm empfunden und man reagiert mit abwehrenden Bewegungen (siehe Abb. 9 und Abb. 34).<sup>55</sup>



*Abb. 34: Gino ist in einem überfüllten Bus; die persönliche und intime Zone kann nicht gewahrt bleiben; er wendet sich mit gesenktem Kopf ab (Lamerica)*

„Die Bedingung, unter der wir jemanden freiwillig in unsere Intimzone eintreten lassen, ist Vertrauen (siehe Abb. 29). Allerdings darf man nicht vergessen, dass dies nicht automatisch der Fall ist, so gewährt man nicht jedem, dem man vertraut, Eintritt. Generell kann man festhalten, dass die Intimzone zwei ausschlaggebende Punkte aufweist, nämlich die eigene Sicherheit und den Status des Gegenübers. Zum einen wollen wir uns ja durch diese Intimzone vor dem Eingreifen anderer schützen, zum anderen gewähren wir höher gestellten Personen oft automatisch mehr Abstand.<sup>56</sup> Bei der persönlichen Zone verhält es sich so, dass wir Personen, mit denen wir gerne Kontakt haben, Zutritt erteilen. Gefolgt davon umschließt uns die soziale Zone, in die wir Bekannte, Kollegen und andere Personen hineinlassen, mit denen wir weniger gut bekannt sind. Zuletzt, wie oben beschrieben, finden wir noch die öffentliche Zone, die für „jeden Abstand, der über die persönliche Zone hinausgeht“<sup>57</sup> steht. Diese geht laut Birkenbihl sogar so weit, dass wir übertragene Bilder im Fernseher hinzurechnen können. Demnach ist die Wahrnehmung eines Films eine Kommunikation zwischen uns und dem Film innerhalb der öffentlichen Zone, für Zuseher, denen der Schauspieler bereits vertrauter erscheint, ist er vielleicht gar Teil der persönlichen Zone.<sup>58</sup>

---

55 Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 292.

56 Vgl. Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S.144.

57 Vgl. Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S.158.

58 Vgl. Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 159.



Mehr zur Wahrnehmung von Schauspielern, wofür auch der folgende Abschnitt relevant ist, findet sich in Kapitel 5.

### 3.7. Äußeres Erscheinungsbild und Auftreten

Durch die Art, wie Menschen sich kleiden, schmücken und ihre Haare tragen, können sie viel von sich selbst preisgeben und wollen damit vielleicht auch etwas Bestimmtes aussagen, daher zählt auch das äußere Erscheinungsbild (siehe Abb. 35) gewissermaßen zur nonverbalen Kommunikation. Aber auch Faktoren wie Gruppenzugehörigkeit, Alter, sozialer Status und Beruf spielen beim Auftreten eine bedeutende Rolle.<sup>59</sup>



*Abb. 35: Giovanni möchte in ein nobles Restaurant eintreten und ist sichtlich nicht angemessen gekleidet; ihm wird der Zutritt verwehrt (Così ridevano)*

Rebel bezeichnet nonverbale Kommunikation auch als Objektsprache, da Menschen durch ihr Äußeres oder durch ihre Besitztümer eigene Vorstellungen kommunizieren (siehe Abb. 36, Abb.37 sowie Abb. 7).<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 303f.

<sup>60</sup> Vgl. Rebel, Günther/ Hörnschemeyer, Michael: Was wir ohne Worte sagen. S. 76-80.



*Abb. 36: Giovanni drückt die Bücher Pietros fest an sich und „streichelt“ sie in Erinnerung an seinen Bruder (Così ridevano)*



*Abb. 37: Die Sonnenbrille als Statussymbol – andere Art der Objektsprache (Lamerzia)*

Da alle in diesem Kapitel genannten Aspekte der Körpersprache von Kultur zu Kultur variieren können, soll im nächsten Kapitel der Begriff *universelle Gestik* aufgegriffen werden.

## 4. Universelle Gestik?

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass es unterschiedliche Meinungen dazu gibt, ob nun bestimmte Gesten universell gültig sind oder nicht. Es gibt, wie unten beschrieben, bestehende Forschungen zu dieser Fragestellung. Eine Studie von Birdwhistell, welche Birkenbihl in ihrem Buch aufgreift, besagt:

(Zwar hat man angenommen) daß es universalgültige Basis-Bewegungsmuster geben müsse, welche charakteristisch für den Menschen (schlechthin) seien. [...] Trotzdem: Wiewohl wir seit fünfzehn Jahren bewusst danach gesucht haben, fanden wir nicht eine einzige Geste oder Körperbewegung, welche in allen Gesellschaften die gleiche soziale Bedeutung hätte [...] So weit wir wissen, gibt es kein einziges körpersprachliches Signal, welches als ein universalgültiges Symbol angesehen werden kann. Damit meine ich: Wir waren unfähig, auch nur einen einzigen mimischen Gesichtsausdruck, eine Haltung oder Körperbewegung zu entdecken, der (die) in allen Gesellschaften dieselbe Nachricht übermittelt hatte.<sup>61</sup>

Birdwhistell meint hiermit also, dass Menschen mit unterschiedlichem kulturellen Hintergrund auch auf unterschiedliche Art und Weise nonverbale Signale senden. Dies kann einerseits bedeuten, dass jede Kultur andere Symbole verwendet oder dass diese in unterschiedlichen Kulturkreisen eine jeweils andere Bedeutung haben. Nonverbale Kommunikation hängt somit immer „von der Kultur, der Situation und dem Beobachter ab.“<sup>62</sup>

Thiel drückt diese Anschauung mit anderen Worten aus:

Gesten haben [...] eine gemeinsame Weltsprache. Aber sie haben auch ihre Dialekte. Und selbst hierzulande sind diese Dialekte so unterschiedliche wie der Tonfall im Komödienstadl [...]. Richtig populär wurde die Kommunikation ohne Worte durch den Stummfilm [...]. Gut und Böse waren eigentlich nur an den Gesten zu erkennen.<sup>63</sup>

Kann diese *gemeinsame Weltsprache* nun als *universelle Gestik* beschrieben werden? Einerseits ist allgemein bekannt, dass sich nicht nur gewisse Gefühlsausdrücke, vor allem Lachen und Weinen in allen Kulturen ähneln, sondern dass beispielsweise auch bei tauben und blinden Kindern ähnliche Gesichtsausdrücke, die nicht durch Imitation gelernt werden konnten, vorzufinden sind. Dies spricht dafür, dass bestimmte Ausdrucksformen angeboren und daher unter die Kategorie *universell gültig* fallen. Andererseits jedoch scheint es, als könne man diese scheinbar angeborenen Ausdrucksformen in verschiedenen Kulturen bzw. Situationen jeweils anders interpretieren, wie folgende Beispiele, welche wiederum an

---

61 Birdwhistell, R.L. Kinesics and Context. London: University of Pennsylvania Press 1973. Zitiert nach: Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 192.

62 Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 66.

63 Vgl. Thiel, Erhard: Die Körpersprache verrät mehr als tausend Worte. S. 10.

Birdwhistells Auffassung angelehnt sind, bezeugen<sup>64</sup>. In Japan dient Lachen dazu, negative Gefühle zu verstecken; in fernen Kulturen haben oft Signale wie Kopfnicken, Zunge rausstrecken, etc. eine komplett gegenteilige Bedeutung als in Mitteleuropa, usw. Man merkt also, dass, auch wenn gewisse Gesichtsausdrücke angeboren sind, diese nicht unbedingt die gleiche universelle Bedeutung tragen. Andere wiederum sind nicht angeboren, und dennoch in vielen Kulturen gleich, wie z.B. mit der Hand winken, mit dem Finger zeigen, etc.<sup>65</sup> Argyle zeigt bei einer Untersuchung zu Begrüßungssignalen Gemeinsamkeiten und Unterschiede verschiedener Kulturen auf, wobei auffällig ist, dass vor allem enge Körpernähe, direkte Zuwendung, Augengruß, Blickwechsel, Körperkontakt, Anbieten der Handfläche und den Kopf zurückwerfen vielen Kulturen gemein ist. Da einige dieser Begrüßungsformen auch bei Primaten vorkommen, kann man von einer gemeinsamen biologischen Basis ausgehen. Ebenfalls auffallend ist der Abstand zwischen den Menschen während einer Begrüßung. Hier sind besonders große kulturell bedingte Unterschiede festzustellen. Während man beispielsweise in arabischen oder südamerikanischen Ländern nahe zu einander steht, bevorzugen europäische Kulturen einen eher größeren Abstand. Argyle spricht auch von Kanälen, wie z.B. Berührung, Gestik, Mimik, etc. von denen je nach Kultur unterschiedlich Gebrauch gemacht wird.

Zusammenfassend kann man in Bezug auf den Terminus *universelle Gestik* festhalten, dass zwar bestimmte biologische Voraussetzungen beim Menschen zu ähnlichen Bewegungsabläufen (z.B. das Heben der Hand) führen und somit universell gleich sind, diese jedoch aufgrund des sozialen und kulturellen Umfelds unterschiedliche Assoziationen hervorrufen, was den Schluss zulässt, dass die Menschen nicht über eine allgemein gültige Gestik verfügen.

Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werden kulturelle Unterschiede, welche sich im nonverbalen Verhalten äußern, anhand von Szenenanalysen näher aufgegriffen werden. Dabei wird auch der Einfluss der Gesellschaftsstruktur auf die nonverbale Kommunikation zum Tragen kommen, denn auch diese ist auf nonverbaler Ebene von großer Bedeutung, da Menschen seit jeher aufgrund ihrer Kleidung und/oder bestimmter Verhaltensformen bestimmten Klassen und Kulturkreisen zugeordnet werden. Zuvor sollen jedoch noch die Besonderheiten italienischer Gestik zur Sprache kommen.

---

64 Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 80.

65 Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 81.

## 4.1. Italienische Gestik

Die Italiener waren immer schon ein sehr lebhaftes Volk. Gestik und Mimik spielen seit jeher eine große Rolle bei ihrer Verständigung untereinander. Ohne Worte, nur durch eine ausgeprägte Körpersprache, können sie ihre Meinung über Leute oder Geldangelegenheiten, Essen und Trinken sowie ihr Vergnügen oder Mißvergnügen über beinahe alle anderen Dinge des Lebens ausdrücken. Die Alten können noch eine Drohung, eine Beleidigung oder ihre tiefempfundene Liebe mitteilen, indem sie einfach nur eine Augenbraue hochziehen oder die Faust wie ein Springmesser öffnen.<sup>66</sup>

Einige Kulturen, vor allem jene der Italiener, haben eine extrem ausgeprägte Gestik. In Italien geht dies auf die Zeit zurück, als es noch keine Standardvariante des Italienischen gab und sich die Menschen unterschiedlicher Dialekte vorwiegend der Gestik bedienten, um sich zu verständigen.<sup>67</sup> Besonders Sizilien und Süditalien blicken auf eine lange Geschichte der Gestik zurück. Laut Adam Kendon war die nonverbale Kommunikation mittels Gesten notwendig, um sich inmitten der lauten Stadtteile Gehör zu verschaffen.<sup>68</sup> Es wurde sozusagen ein eigenes nonverbales Vokabular entwickelt, das im Laufe der Zeit Eingang in die alltägliche Kommunikation gefunden hat. Viele Gesten haben sich - ähnlich wie die verbale Kommunikation - mit der Zeit verändert. Auch Einflüsse fremder Kulturen sowie Übertragungen aus dem Fernsehen tragen dazu bei, dass nonverbale Handlungen immer mehr Änderungen unterworfen werden. Dies geht auch aus unten angeführtem Zitat hervor:

[...] non sempre esiste una esatta corrispondenza fra i gesti e la lingua nazionale di un paese. A maggior ragione questo è vero per l'italiano, la cui standardizzazione è un fenomeno relativamente recente, che ha avuto inizio a partire dall'unità d'Italia (1861). Sta di fatto che gli influssi di dialetti continuano anche oggi a farsi sentire soprattutto per le componenti della lingua non regolate dalla grafia, come l'intonazione, la pronuncia e, per definizione, il linguaggio non verbale. [...] come accade per la lingua, la gestualità di un popolo si trasforma nel tempo per effetto dell'uso stesso e degli influssi di altre culture con cui, per ragioni storiche, viene a trovarsi a contatto.<sup>69</sup>

Wie viele, typisch italienische Gesten es genau gibt, kann wohl niemand genau erfassen, aber allein in dem Buch *Senza Parole 100 gesti degli italiani*<sup>70</sup> sind, wie der Name schon sagt, die hundert geläufigsten Gesten abgebildet, die einen Einblick in die italienische Körpersprache gewähren. Wenn man bedenkt, dass hierfür jene, die international gebräuchlich sind, wie auch rituelle und bestimmte codierte Gesten, absichtlich unbeachtet bleiben und dass auch jene 100, welche diskutiert werden, nur eine Auswahl zeigen, ist anzunehmen, dass die Darstellung

---

66 Cangelosi, Don / DelliCarini, Joseph: Italienisch ohne Worte. Ein Intensivkurs in Körpersprache – ganz ohne Büffeln. Bergisch-Gladbach: Lübbe. 1991. S. 7.

67 Vgl. Chippendale, Ivy / Esther van Pomeroy: I Gesti delle Mani. S. 1.

68 Kendon, Adam: Gestures. In: Annual Review of Anthropology. Heft 26, 1997. S. 109- 128. S. 112.

69 Diadori, Pierangela: Senza Parole. 100 Gesti degli italiani. Roma: Bonacci editore. 21990. S. 13.

70 Diadori, Pierangela: Senza Parole. 100 Gesti degli italiani. Roma: Bonacci editore. 21990.

sämtlicher italienischer Gesten eine unglaubliche Zahl erreichen würde, sofern man überhaupt alle erforschen könnte.

Ist man in Italien, vor allem im Süden des Landes, unterwegs, oder hat mit Italienern zu tun, so wird man unweigerlich mit der *gesticolazione* konfrontiert. Auch in italienischen Filmen bzw. in US-Filmen, welche die Mafia thematisieren, sticht die Gestik hervor. Viele Gesten sind international verständlich und werden weltweit, wenn auch im geringeren Ausmaß eingesetzt, andere hingegen sind landestypisch oder sogar regional verschieden. Was aber bedeutet *gesticolazione* nun eigentlich für die Italiener? Schlägt man im Wörterbuch nach, so findet man folgende Definitionen zur italienischen Gestik:<sup>71</sup>

- **Gesticolamento, gesticolazione:** Modo e atto del gesticolare
- **Gestualità:** natura, carattere gestuale. Il complesso dei gesti di una persona intesi come mezzo espressivo e di comunicazione.
- **Gesto:** movimento o atteggiamento del corpo, specialmente delle braccia, delle mani, del capo, che accompagna, rendendole più espressiva, la parola o esprime un moto immediato, uno stato d'animo, un pensiero ecc.
- **Gesticolare:** fare gesti, specialmente con eccitazione.

Auch Fetzer weist in ihrem Buch auf diese Definitionen hin und erklärt,

dass das Phänomen der *gesticolazione* weit mehr umfasst, als das, was landläufig unter *Gestik* verstanden wird: der gesamte Körper – vor allem Hände, Arme und der Kopf einschließlich des Gesichts – wird mit einbezogen; er begleitet oder ersetzt sogar mit Hilfe seiner vielgestaltigen Ausdrucksmöglichkeiten den verbalen Ausdruck.<sup>72</sup>

Auffallend ist, dass der italienische Alltag von unterschiedlichsten Gesten geprägt ist, die oftmals auch je nach Kontext nicht ein und dieselbe Bedeutung tragen. Viele sind je nach Situation unterschiedlich zu interpretieren bzw. können auch innerhalb Italiens variieren. Zu beachten ist auch, dass schon kleinste Änderungen in der Ausrichtung der Finger unterschiedliche Bedeutungen haben können. Ebenfalls anzumerken ist die Tatsache, dass Mimik und Proxemik diverse Gesten zusätzlich unterstreichen können. Fetzer erläutert im Zuge ihrer Studie, bei der sie die italienische Gestik untersucht hat, einige der gebräuchlichsten Gesten, von denen ich einige kurz erwähnen möchte. Sie hat sich vor allem

---

71 Zingarelli, Nicola [Hrsg.]: Dizionario della lingua italiana. Bologna: Zanichelli. <sup>12</sup>1993.

72 Vgl. Fetzer, Susanne: : Das kommunikative Potential der *gesticolazione*. S. 1.

auf Illustratoren konzentriert, so z.B. auf die so genannten *Ma*-Gesten<sup>73</sup>, wobei der verbale Ausdruck *ma* von spontanen Hand- und Armbewegungen begleitet wird. Hinsichtlich der Interpretation gibt es zwei Möglichkeiten: die eine besagt „aber, was willst du?“, die andere „aber vergiss es!“ Welche Aussage nun beabsichtigt ist, wird durch die Handbewegung beeinflusst. Sind die Hände bei ersterer Bedeutung eher vor dem Körper, ist bei der Aussage „vergiss es“ eine Handbewegung üblich, die vom Körper aus weggeht (z.B. durch Heben der Hand).

Fetzer erläutert weiters, dass sofern diverse Handbewegungen, z.B. wie zum Gebet gefaltete Hände von Ausrufen wie *Madonna mia* begleitet sind, auch in der Mimik und Proxemik Veränderungen feststellbar sind<sup>74</sup>. Aber nicht nur Ausrufe, auch Fragen und Aufzählungen sind meist von Gesten begleitet.

Auch Adaptoren kommen in Italien zum Einsatz und können unterschiedliche Botschaften vermitteln. So zum Beispiel deutet das Klopfen mit den Fingern darauf hin, dass sich jemand beeilen solle, während das Berühren des Kinns auf Verlegenheit hinweist.<sup>75</sup> Adaptoren kommen teilweise auch zum Einsatz, um einen Aberglauben auszudrücken. Dies geht oft mit der Verwendung vulgärer Gesten einher<sup>76</sup>.

Neben den Illustratoren und Adaptoren trifft man in Italien auch häufig auf die Verwendung von Emblemen<sup>77</sup>, welche verbale Äußerungen wie beispielsweise den Ausdruck *okay* ersetzen. Embleme treten außerdem als Befehle oder Aufforderungen auf. Sie können aber auch für Verneinungen oder Beleidigungen stehen. Weit verbreitet ist das Zeichen *le corna* (Zeigefinger und kleiner Finger weggestreckt) zur Abwehrung von Unglück. Hierbei ist zu beachten, wie die Finger gehalten werden. Zeigt die Hand neben dem Körper nach unten, soll Unheil abgewendet werden, zeigt die Hand nach oben, bezeichnet man sein Gegenüber als dumm.

Neben Gesten, die wie *le corna* negativ konnotiert sind, findet man weitere, die für Beleidigungen, ironische Ausdrücke oder Beschimpfungen stehen. Vieler dieser vulgären

---

73 Vgl. Fetzer, Susanne: Das kommunikative Potential der gesticolazione. S. 39.

74 Vgl. Fetzer, Susanne: Das kommunikative Potential der gesticolazione. S. 40f.

75 Vgl. Fetzer, Susanne: Das kommunikative Potential der gesticolazione. S. 48f.

76 Vgl. Fetzer, Susanne: Das kommunikative Potential der gesticolazione. S. 48.

77 Vgl. Fetzer, Susanne: Das kommunikative Potential der gesticolazione. S. 41-46.

nonverbalen Handlungen haben inzwischen Einzug in alle soziale Schichten gehalten, wobei Unterschiede zwischen den Geschlechtern zu beachten sind.

Aber nicht nur negativ konnotierte Gesten, auch andere finden im Alltag Verwendung, vor allem im Bereich des Essens und Trinkens. Einige sind sehr gebräuchlich und werden auch in anderen Ländern verstanden und mitunter auch verwendet, sind jedoch nicht fixer Bestandteil wie in Italien (siehe Bsp. *Il ladro di bambini*, Abb. 14), wo kaum ein Essen oder eine Aufforderung zu Speis und Trank ohne wildes gestikulieren und mehrmaligen Aufforderungen, *mehr* und *genug* zu essen, stattfindet.

Die Darstellung sämtlicher italienischer Gesten würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, daher sollen nun, sowie in Kapitel 7 nur markante Beispiele italienischer Gesten aus Amelios Filmen dargestellt werden. An dieser Stelle möchte ich jedoch auf diverse Bild-Gesten-Wörterbücher verweisen, welche Abbildungen der geläufigsten Gesten und die dazugehörigen Erklärungen hinsichtlich Bewegung und Herkunft beinhalten<sup>78</sup> und Grundlage für die Beschäftigung mit der Körpersprache der Italiener sind.

Einige typische, italienische Gesten aus Amelios Filmen (siehe Abb. 38 – 40b):



Abb. 38: Diese Geste kann mehrere Bedeutungen haben; z.B. dass man sich an jemanden für etwas rächen will oder man sich umsonst bemüht hat (Lamerica)

---

<sup>78</sup> Munari, Bruno: *Il dizionario dei gesti italiani*. Rom: AdnKronos Libri . 1994.

Munari, Bruno: *Speak Italian. The fine art of the gesture*. San Francisco: Chronicle books. 2005.

Cangelosi, Don / DelliCarini, Joseph: *Italienisch ohne Worte. Ein Intensivkurs in Körpersprache – ganz ohne Büffeln*. Bergisch-Gladbach: Lübbe. 1991.

Diadori, Pierangela: *Senza Parole. 100 Gesti degli italiani*. Roma: Bonacci editore. <sup>2</sup>1990.

Oliveri, Fabio / Carnabuci, Jasmin / Gailor, Denis [Hrsg.]: *La gestualità dei siciliani*. Palermo: KREA. <sup>2</sup>2000.

Brackmann, Hardy / Liborio, Pepi: *Senza Parole. Die Körpersprache der Italiener*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 1993.





*Abb. 39: Diese Reibebewegung der Hände steht für „eine Hand wäscht die andere“; kann sprachbegleitend ausgeführt werden (Lamerica)*



*Abb. 40a und 40b: „è proprio così“ – sprachbegleitende Geste (Così ridevano)*

Da einige Szenen der analysierten Filme in Sizilien spielen, soll an dieser Stelle ein Abriss der Geschichte nonverbaler Kommunikation Siziliens <sup>79</sup> nicht unerwähnt bleiben. Die Körpersprache ist in Sizilien seit Jahrhunderten tief verankert. Aufgrund der verschiedenen Völker, die Sizilien im Zuge der vergangenen 3000 Jahre immer wieder in Besitz nahmen, ist die Sprache Siziliens auf verbale und nonverbale Weise stark beeinflusst worden. So kann man davon ausgehen, dass auch Gesten semitischer und maghrebinischer Völker dabei sind. Im Laufe der Zeit gingen einige dieser Gesten verloren, veränderten sich oder wurden durch neue ersetzt, ganz so wie Elemente der verbalen Kommunikation. Die Geschichte hat gezeigt, dass viele Gesten vorwiegend von Männern verwendet wurden bzw. werden. Zudem werfen einige Gesten sexuelle Symbole auf; auch diese werden vorwiegend von Männern benutzt. Es gibt aber auch typisch weibliche Gesten, die vor allem bei Bestürzung und schrecklichen

---

<sup>79</sup> Sämtliche Informationen zur nonverbalen Sprache Siziliens, siehe: Oliveri, Fabio / Carnabuci, Jasmin / Gailor, Denis [Hrsg.]: *La gestualità dei siciliani*. Palermo: KREA. <sup>2</sup>2000. S. 34-43.

Vorfällen Verwendung finden. Interessant ist auch die Tatsache, dass die Gestik sozusagen verschwindet bzw. nachlässt, wenn der Sprecher sich des Italienischen und nicht des sizilianischen Dialekts bedient. Wird nur eine Hand für die Ausführung der Geste benötigt, verwendet man häufig die Rechte, was auf die Bekreuzigung zurückzuführen ist, die ebenfalls nur mit der rechten Hand erfolgt.

Die Gestik hat besonders in Sizilien so eine hohe Bedeutung, weil zwischenmenschliche Beziehungen einst einem strengen Ordnungssystem unterworfen waren.

In einer bäuerlichen und patriarchalischen Gesellschaft wie es die sizilianische von der Steinzeit bis nach dem 2. Weltkrieg war, wurden die Beziehungen zwischen den Geschlechtern durch starre Vorschriften geregelt. In einer derartigen Umgebung hatte sich eine nichtverbale Sprache entwickelt, die sich mit listiger Erfindungsgabe winziger, kaum wahrnehmbarer Bewegungen der Augen bediente und es Männern und Frauen erlaubte, sich auf Distanz zu verständigen, Verhandlungen in die Wege zu leiten, Treffen, Verführungen und Entführungen zu planen.<sup>80</sup>

Heimlich konnten sich junge Verliebte daher nur mittels Augenbewegungen verabreden oder Informationen austauschen. Im Zuge der modernen Gesellschaft ging die Kunst der Augensprache inzwischen weitgehend verloren. Es besteht jedoch weiters die Tatsache, dass die Gebärdensprache verbale Kommunikation ergänzt und vor allem bildhaft erläutert. Im Laufe der Zeit haben sich viele dieser Gesten in Süditalien, teilweise sogar in ganz Italien verbreitet. Zumindest passiv werden viele in der ganzen Nation verstanden, wenn auch nicht überall aktiv angewendet. Andere hingegen sind gar von Region zu Region komplett unterschiedlich und einige finden sich nur in bestimmten Kreisen (z.B. in der Mafia). Aber „ob [nun] als Ergänzung oder Alternative zur verbalen Verständigung, die Gebärdensprache ist in jedem Fall unauflöslich mit der Mentalität des Sizilianers verknüpft [...]“. <sup>81</sup>

---

80 Vgl. Oliveri, Fabio / Carnabuci, Jasmin / Gailor, Denis [Hrsg.]: *La gestualità dei siciliani*. S. 37.

81 Vgl. Oliveri, Fabio / Carnabuci, Jasmin / Gailor, Denis [Hrsg.]: *La gestualità dei siciliani*. S. 37.

## 5. (Nonverbale) Kommunikation im Film<sup>82</sup>

In diesem Kapitel werden drei Themen, welche für spätere folgende Szenenanalysen von großer Wichtigkeit sind, behandelt. Unter (nonverbaler) Filmsprache versteht man die Kommunikation des Regisseurs und aller am Film Beteiligten mit den Zusehern. Da jeder Filmemacher dem Publikum auf seine ganz eigene nonverbale Art und Weise etwas mitteilen möchte, ist es mir wichtig, dieses Kapitel in die Arbeit einzufügen und kurz auf Semiotik und Syntax im Film einzugehen, da diese unabdingbare Teile des Filmverständnisses darstellen.

### 5.1. Semiotik im Film

Um *Semiotik im Film* zu verdeutlichen, ist es notwendig, zunächst Wahrnehmungsprozesse im Allgemeinen im Blickfeld zu haben, bzw. auf kulturabhängige Interpretationen von Bildern zu verweisen. James Monaco erklärt in seinem Werk *Film Verstehen*<sup>83</sup>, dass

Menschen [...] Bilder „lesen“ müssen. Wenn wir ein Bild betrachten, findet ein Prozeß intellektuellen Verstehens statt – uns nicht unbedingt bewußt-, und es folgt daraus, dass wir zu irgendeiner Zeit dieses Verständnis gelernt haben müssen.<sup>84</sup>

Allem, was Menschen wahrnehmen geht ein Lernprozess voraus, nur dadurch können Bilder interpretiert und ein Sinn daraus erschlossen werden. In diesem Lernprozess eignen sich Individuen die Fähigkeit an, zwischen Signifikant und Signifikat zu unterscheiden. Während ersteres etwas bezeichnet, ist zweiteres das Bezeichnete. So hört man beispielsweise das Wort Fernseher und hat davon sofort ein Bild im Kopf, wie dieser Fernseher aussieht, was man damit verbindet, etc. Während man dieses semiotische System in verbalen Sprachen, aber auch in der Literatur anwenden kann, ist es hingegen bei der Sprache Film schwierig, zwischen diesen beiden Begriffen zu unterscheiden, da sie einander gleichen. Monaco beschreibt diesen Zustand folgendermaßen: „Die Stärke der Sprachsysteme liegt darin, daß es einen großen Unterschied zwischen dem Signifikant und dem Signifikat gibt; die Stärke des Films ist es, daß es diesen Unterschied nicht gibt.“<sup>85</sup> Hiermit will er sagen, dass allen Zusehern das gleiche Bild geboten wird, ohne dass wir viele Interpretationsmöglichkeiten

---

82 Neben sämtlichen Werken die Filmanalyse betreffend, welche im Zuge dieser Arbeit erwähnt werden, wird in vorliegender Arbeit auch folgendes Glossar herangezogen: Filmglossar: URL: [www.komparatistik.unimuenchen.de/personen/.../eshelman/.../filmglossa](http://www.komparatistik.unimuenchen.de/personen/.../eshelman/.../filmglossa) (3.7.2013)

83 Monaco, James: Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der [Neuen] Medien; mit einer Einführung in Multimedia. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. <sup>4</sup>2002.

84 Vgl. Monaco, James: Film Verstehen. S. 153.

85 Vgl. Monaco, James: Film Verstehen. S. 160.

haben. Als Beispiel führt Monaco das Wort *Rose* an. *Hören* wir dieses, verbinden wir damit ganz unterschiedliche Assoziationen, *sehen* wir jedoch eine Rose in einer Filmszene, so nehmen wir sie im kontextuellen Rahmen der Handlung mit auf. Im Vergleich zur Literatur fährt er fort: „Das Großartige an der Literatur ist, daß man sich Vorstellungsbilder machen kann; das Großartige am Film ist, daß man es nicht kann.“<sup>86</sup> Aus diesem Grund ist es wichtig, Bilder richtig zu lesen, da sich nur dadurch das Gesamtwerk Film dem Betrachter entfalten kann. Seine denotative Bedeutung erschließt sich aus dem Bild und muss nicht wie in der Literatur erst beschrieben werden. Auch wenn Filmemacher spezielle Mittel einsetzen und Entscheidungen die Kameraeinstellung oder Filmdauer betreffend fällen, welche zur Konnotation des Gezeigten führen, so ist wohl schlichtweg das Sprichwort *Ein Bild sagt mehr als tausend Worte* passend, um die Besonderheit des *Films* zu definieren.<sup>87</sup> Die Semiotik unterscheidet weiters zwischen der paradigmatischen und syntagmatischen Konnotation. Kann man beispielsweise ein Bild in eine Reihe anderer möglicher Bilder einreihen, so handelt es sich um eine paradigmatische Konnotation, während die syntagmatische Konnotation vorausgehende oder nachfolgende Bilder benötigt.<sup>88</sup> Daraus geht hervor, dass der Film eine Art Monolog darstellt, da der Zuseher ja nur als Zuhörer fungieren und in keinen Dialog mit dem Gezeigten treten kann. Umso wichtiger ist es daher, dass die Bilder das vermitteln, was in der Literatur mit „tausend“ Worten beschrieben wird. Monaco bezieht sich hierbei auch auf die Formen der Metonymie und Synekdoche, die unabdingbar für den konnotativen Prozess sind:

Eine Metonymie ist eine rhetorische Figur, in der ein assoziiertes Detail oder eine assoziierte Vorstellung benutzt wird, um eine Idee zu evozieren oder einen Gegenstand darzustellen. [...] So kann [...] vom König als der „Krone“ gesprochen werden. Eine Synekdoche ist eine rhetorische Figur, in der ein Teil für das Ganze oder das Ganze für einen Teil steht [...] ein Polizist ist „die Polizei“.<sup>89</sup>

Weiters erwähnt er die Begriffe *Icon*, *Symbol* und *Index*, welche alle in der Kunst des Films vorkommen<sup>90</sup>. Sie können laut Monaco als denotativ eingestuft werden und können folgendermaßen definiert werden: Ein Icon ist ein reales Abbild von einem Objekt, „ein Zeichen, in dem der Signifikant das Signifikat hauptsächlich durch seine Ähnlichkeit mit ihm darstellt“<sup>91</sup> (siehe Abb. 41). Das Symbol hingegen besteht aus einem Signifikanten, der keinen Bezug zum Signifikat hat. Hierbei (siehe Abb. 42) kommt das so genannte Weltwissen zum

---

<sup>86</sup> Vgl. Monaco, James: Film Verstehen. S. 160.

<sup>87</sup> Vgl. Monaco, James: Film Verstehen. S. 162-163.

<sup>88</sup> Vgl. Monaco, James: Film Verstehen. S. 163.

<sup>89</sup> Vgl. Monaco, James: Film Verstehen. S. 167

<sup>90</sup> Vgl. Monaco, James: Film Verstehen. S. 165-167.

<sup>91</sup> Vgl. Monaco, James: Film Verstehen. S. 167

Tragen. Wir sehen etwas, z.B. ein Bild von einem Sarg und sehen dies als Symbol dafür, dass jemand gestorben sein muss. Der Index (siehe Abb. 43 und Abb. 44) ist etwas komplexer und könnte als Zeichen beschrieben werden, das besonders im Film einen Mittelweg zwischen Icon und Symbol darstellt:

Er ist kein willkürliches Zeichen, noch ist er identisch mit dem Bezeichneten. Er lässt an einen dritten Typ von Denotation denken, einen, der nicht direkt auf Konnotation zielt und in der Tat ohne die Dimension der Konnotation unverständlich sein könnte.<sup>92</sup>

Monaco nennt als Beispiel, dass man Hitze filmisch mittels Schweiß darstellen kann. In *Così ridevano* sieht man anhand von Giovannis Körperhaltung, dass es kalt sein muss. Ein anderes Beispiel sieht ein Bündel Geld auf einem Kopfkissen als Zeichen von Prostitution vor.



Abb. 41: Dieses Icon zeigt lediglich den Vertrag, der unterschrieben wird (*Lamerica*)



Abb. 42: Der Ring ist das Symbol der Ehe und verdeutlicht in dieser Szene nicht nur den begangenen Kindesmissbrauch, sondern auch Ehebruch (*Il ladro di bambini*)

---

92 Vgl. Monaco, James: Film Verstehen. S. 167.



*Abb. 43: Die Mutter von Rosetta zählt das Geld, das der Mann für die Zeit mit ihrer 11jährigen Tochter bezahlt hat (Il ladro di bambini)*



*Abb. 44: Giovanni ist sichtlich kalt, was an der verkrampften Körperhaltung und den verschränkten Arme beim Öffnen der Tür zu erkennen ist (Così ridevano)*

Es ist also ersichtlich, dass auch die Grenze zwischen Denotation und Konnotation im Film fließend ist. Neben der semiotischen Bedeutung im Film, soll nun noch kurz auf die Syntax im Film hingewiesen werden.

## **5.2. Syntax im Film**

Wichtigste Faktoren der Filmsyntax sind Raum und Zeit. Filmemacher müssen sich entscheiden, was und wie gefilmt werden und wie man schließlich das Gesamtwerk präsentieren soll. Zunächst muss die Bildkomposition beachtet werden. Hierzu zählen unter

anderem die Wahl des Bildformats, der Bildgröße und die Bildgrenzen.<sup>93</sup> Ob das Bild in sich geschlossen (die Darsteller sind beispielsweise in einem engen Raum zu sehen) oder offen (man sieht den Hintergrund) ist, trägt viel zur Filmsprache bei. Wichtigstes Werkzeug ist hierfür die Kamera, die durch diverse Einstellungsgrößen, Einstellungswinkel und Schärfegrade sozusagen das Auge des Regisseurs ist und mit dem Zuseher kommuniziert. „Der Kamerablick organisiert das Bild, er setzt den Rahmen, wählt den Ausschnitt, der von der Welt gezeigt wird, er bestimmt, was zu sehen ist.“<sup>94</sup> Dadurch wird der Zuschauer bereits in die Filmwelt versetzt und nimmt die Welt der Charaktere im Film wahr. Verschiedene Einstellungsgrößen, welche in Super Totale/Panorama, Totale, Halbtotale, Amerikanische, Halbnah, Nah, Groß und Detail unterteilt werden, dienen dazu, im Zuseher eine gewisse Nähe bzw. Distanz zum Geschehen zu entwickeln.

#### Super Totale:



*Abb. 45: Aufnahme vom Meer (Le chiavi di casa)*

#### Totalaufnahme:



*Abb. 46: Lamerica*

---

93 Vgl. Monaco, James: Film Verstehen. S. 187-189.

94 Hickethier, Knut: Film und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzle. <sup>4</sup>2007. S. 54.

Halbtotale:



*Abb. 47: La stella che non c'è*

Halbnah:



*Abb. 48: La stella che non c'è*

Amerikanische:



*Abb. 49: La stella che non c'è*



Nahaufnahme:



*Abb. 50: La stella che non c'è*

Großaufnahme:



*Abb. 51: La stella che non c'è*

Detailaufnahme:



*Abb. 52: Le chiavi di casa*

Weiters kommt auch der Kamerabewegung eine narrative Funktion zu. Diese kann ebenfalls in vier Punkte: Kamerafahrt, Handkamera, Zoom und Schwenk unterteilt werden. Zu beachten ist hierbei, dass die Kameraführung dem Zweck der Wiedergabe des Gefühlzustandes der Akteure dient. Die Kamera bewegt sich daher immer im Bezug zur

Handlung im Film<sup>95</sup> und nimmt immer den Blickwinkel des Zuschauers ein, wodurch Kameraachse und Zuschauerblick die gleiche Perspektive aufweisen.<sup>96</sup>

Ein weiteres wichtiges Element ist das Licht, dem in einem Film ebenfalls eine narrative Funktion zukommt, da Gefühle durch unterschiedliche Lichtverhältnisse wie Frontalbeleuchtung oder Seitenlicht hervorgerufen werden. Dunkelheit steht oft für Furcht oder Depression, während Helligkeit im Allgemeinen erfreuliche Gefühle auslöst.<sup>97</sup> Generell sei an dieser Stelle angemerkt, dass nicht nur Licht, sondern auch Farben unterschiedliche Assoziationen bzw. Gefühle heraufbeschwören können.<sup>98</sup>

Herausragende Schauspieler, ausgefeilte Dialoge und eine schöne Umgebung alleine reichen aber nicht aus, um einen Film zu gestalten. Erst ein Zusammenspiel von mehreren Komponenten macht das Gesamtwerk „Film“ aus. Hierzu zählen neben den kurz erwähnten Kameraeinstellungen und Lichteffekten, die Montage, Ausstattung, Ton und Musik. Während bei der Montage durch eine Anreihung von unterschiedlichen Bildern, deren Zusammenstellung bestimmte Effekte auslösen können, zeitliche und/oder räumliche Distanzen überwunden werden, verdeutlicht die Ausstattung dem Zuschauer die räumliche Anordnung der Handlungsschauplätze. Der Ton dient ebenfalls dazu, Nähe bzw. Distanz zwischen den Akteuren und der Handlung, bzw. Film und Zuschauer darzustellen. Je nachdem, ob Geräusche aus dem On oder Off kommen, können Gefühle wie Spannung oder Unsicherheit erzeugt werden. Dasselbe gilt für die verbale Kommunikation, so kann der Zuseher Emotionen aufgrund von Flüstern oder Schreien unterschiedlich interpretieren. Weiters dient auch noch die Musik zur Unterstreichung der Gefühle bzw. gezeigten Bildern in einem Film. Sie kann u.a. Melancholie, Freude und Spannung erzeugen. Oftmals wird das musikalische Thema als Leitmotiv mit einer bestimmten Person oder Handlung verbunden.<sup>99</sup>

All diese soeben genannten Punkte stellen mindestens eine Diplomarbeit für sich dar und sollten hier nur der Vollständigkeit wegen kurz erwähnt werden, da sie - auch wenn diese Arbeit sich auf die körpersprachliche Kommunikation beschränkt, Teil der nonverbalen Kommunikation im Film sind, und auch in einzelne Szenenanalysen mit einfließen werden. Im Folgenden widmen wir uns jedoch ganz der Körpersprache der Schauspieler.

---

95 Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. S. 203.

96 Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren Verlag. 2006. S. 56.

97 Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. S. 211.

98 Vgl. Bienk, Alice: Filmsprache. S. 63.

99 Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. S. 235f.

### 5.3. Körpersprache bei Schauspielern

Wenn ein Schauspieler in der jeweiligen Rolle weint, lacht oder gähnt, so wird die jeweilige Äußerung für jedermann verständlich sein. *Wie* dies und viele weitere Emotionen dann dargestellt werden, ist Thema dieses Kapitels.

In Zusammenhang zur Körpersprache bei Schauspielern meint Rebel, dass „[...] trotz aller professionell dargestellten Körpersprache ein Stück Wahrheit über die Person durch dessen Rollenmaske [schimmert, M.M.].“<sup>100</sup> Der Körper kann nur sehr schlecht lügen, allein die Augenbrauen, vergrößerte Pupillen oder ein Zucken können uns beim Lügen verraten. Schauspieler, die Thiel als „professionelle Lügner“ beschreibt,<sup>101</sup> müssen sich ständig ihrer Körpersprache bewusst sein, um sich bzw. ihre Rolle nicht durch diverse nonverbale Signale zu verraten. Man muss auch beachten, dass man im Film einer gänzlich anderen Kommunikationssituation gegenüber steht. Obwohl diese real wirken mag, ist sie es natürlich nicht, und so müssen die Darsteller nicht nur eine Botschaft vom Sender zum Empfänger tragen, sondern „[...]die Botschaft soll vielmehr über diese erste Ebene hinaus auch das Publikum sozusagen als Empfänger hinter dem Empfänger erreichen.“<sup>102</sup> Fetzer meint weiterhin, dass hierfür die Entschlüsselung der Botschaft so einfach wie möglich gemacht werden sollte. Zudem darf man nicht vergessen, dass es um eine Dekodierung eines Textes bzw. einer Handlung geht, wobei der Rezipient Bezug auf sein Alltagswissen nimmt und die neuen Informationen in sein Weltbild einbettet.<sup>103</sup> Bienk behauptet daher, dass sich die „Bedeutung erst in der Rezeption durch die individuellen Betrachter entfalte[t]“<sup>104</sup> und dass Filmtexte eine künstliche geschaffene Realität in die Vorstellungen des Zusehers transferieren.<sup>105</sup> Mikos beschreibt die *parasoziale Interaktion*, welche besagt, dass es Parallelen zwischen Interaktionssituationen im Alltag und im Film gibt, indem sich das Publikum und der Darsteller aneinander orientieren, was jedoch vorwiegend auf Fernsehproduktionen wie Shows oder Serien zutrifft und deshalb nicht näher erörtert wird.<sup>106</sup>

Die schauspielerische Leistung allein genügt nicht, um einen Charakter glaubwürdig darzustellen, daher übernehmen im Film auch der Regisseur mit seinen Anleitungen und die Kamera (als Auge des Zuschauers) einen Teil der nonverbalen Kommunikation. David Alberts

---

100 Vgl. Rebel, Günther/ Hörnschemeyer, Michael: Was wir ohne Worte sagen. S. 43.

101 Vgl. Thiel, Erhard: Die Körpersprache verrät mehr als tausend Worte. S. 14.

102 Fetzer, Susanne: Das kommunikative Potential der gesticolazione. S. 55.

103 Vgl. Bienk, Alice: Filmsprache. S. 15.

104 Vgl. Bienk, Alice: Filmsprache. S. 17.

105 Vgl. Bienk, Alice: Filmsprache. S. 18.

106 Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. S. 180.

fügt dem hinzu, dass eine Bewegung alleine nichts aussage, es gehe um den Kontext, in dem sich die Darsteller und Darstellerinnen bewegen, der erst die Interpretation der Gesten ermöglicht. Jede kleinste Bewegung, ja sogar die Art zu atmen kann im Rahmen eines Schauspiels beachtliche Bedeutung gewinnen.<sup>107</sup> Deshalb ist es so wichtig, dass im Rahmen eines Theaterstücks oder eines Films den Zuschauern eine Art roter Faden geboten wird, damit sie sich im kontextuellen Rahmen der Darbietung zu Recht finden. Ihnen muss der Bewegungsablauf der Darstellenden als logisch und nachvollziehbar erscheinen, nur dann wird es als nicht künstlich wahrgenommen werden. Für alle am Film oder Theaterstück beteiligten Personen ist dies kein leichtes Unterfangen, da sie einerseits die Handlung aus ihrer eigenen Sicht darstellen, andererseits aber auf die diversen Wahrnehmungsmöglichkeiten seitens des Publikums achten müssen. Alberts fasst die Darbietung eines Schauspielers so zusammen:

A character's movement is not an isolated event; it exists within a larger context – in the immediate, onstage context of the movement itself, in the context of the play as a whole, and in the context of the overall theatrical production. These considerations must then be reconciled with the audience's perception of the characterization.<sup>108</sup>

Eine der größten Herausforderungen für Schauspieler ist daher herauszufiltern, auf welche Bewegungen sie besonders achten müssen, um ihre Rolle so überzeugend wie möglich darzustellen. Laut Alberts sind sich Schauspieler im Normalfall bewusst, wie das Publikum auf ihre Darstellung reagiert bzw. weiß ein guter Schauspieler, wie er gegebenenfalls seine Bewegungen und Darbietungen so verändern kann, dass sie das Publikum versteht. Selbst wenn die Erwartungen unterschiedlich sind, kommt es selten zu Missverständnissen, sondern höchstens zu etwas unterschiedlicheren Interpretationen des Gezeigten.<sup>109</sup> Um Emotionen auszudrücken, müssen Darsteller versuchen, diese nachvollziehen können, bevor sie im Stande sind, etwaige Gedankengänge darzulegen. Da es zwei Formen von emotionalen Äußerungen gibt, muss der Darsteller wählen, welche er benutzt. Diese kann entweder frei oder unterdrückend sein; man lässt die Gefühle gleich hinaus oder unterdrückt diese eben noch eine Weile. Im Regelfall zeigen Darstellungen des gesamten Körpers den Gedankengang eines Darstellers, während kleine Bewegungen die Gefühle ausdrücken. Man kann auch feststellen, dass das Publikum mit der Rolle mit lebt, in dem man oft erst dann mit lacht oder mit weint, wenn es der Schauspieler in seiner Rolle tut, das heißt, sobald dieser seinen

---

107 Alberts, David: The expressive body. Physical characterization for the actor. Portsmouth, NH: Heinemann. 1997. S. 5.

108 Vgl. Alberts, David: The expressive body. S. 10.

109 Vgl. Alberts, David: The expressive body. S. 11.

Gefühlen freien Lauf lässt.<sup>110</sup> Der Schauspieler selbst muss dabei nicht unbedingt die Emotionen fühlen, er muss diese nur darzustellen verstehen.

Acting is not emoting. Acting is appearing to feel or express an emotion by responding physically to an emotionproducing event or situation. The challenge for the actor is to move her body in ways that will evoke an emotional response from the audience, and to know why a certain behavior, a certain movement or gesture, evokes that particular emotional response.<sup>111</sup>

Alberts fährt fort, dass Darsteller eine Motivation benötigen, um diese Emotionen, ob sie diese nun wirklich nachempfinden können oder nicht, glaubhaft zu repräsentieren. Sie müssen dabei auch darauf bedacht sein, nicht nur das Gesicht, sondern den ganzen Körper einzusetzen. Er weist ebenso auf den Unterschied zwischen Charakter und Persönlichkeit hin und ist der Ansicht, dass es für Schauspieler unerlässlich sei, diese beiden Begriffe auseinander halten zu können. Während der Charakter angeboren, fundamental und daher auch unveränderbar ist, so ist die Persönlichkeit das, was sich kontextuell an diverse Situationen anpassen kann. „Persönlichkeitsmerkmale erzeugen unmittelbar und unwillkürlich und ohne jede Mitteilungsabsicht nonverbale Signale“<sup>112</sup>, welche manchmal – sofern man sich derer bewusst ist – auch gezielt und kontrolliert eingesetzt werden können. Das hier beschriebene Selbstbild ist jedoch meist unbewusst, hingegen ist die Selbstdarstellung eine Art, sich bestmöglich zu präsentieren, um andere zu beeindrucken. Nicht nur im Film, sondern auch im täglichen Leben übernimmt der Mensch diverse Rollen, so wird man sich bei einem Interview anders verhalten als beim Arzt oder im Freundeskreis. Wie werden solche Rollen, privaten und öffentlichen Lebens nun aber im Film realisiert? Um dieser Frage nachzugehen, soll an dieser Stelle eine Unterscheidung zwischen Film und Theater getroffen werden.

### 5.3.1. Theater vs. Film

Im Film oder Theater kann sich der wahre Charakter des Protagonisten meist nur durch Monologe oder Einstellungen, in der die Person allein abgeleuchtet ist, offenbaren, da in diesen Momenten die gesamte Konzentration des Publikums auf den Charakter gelenkt ist und Informationen über dessen Persönlichkeit geliefert werden. Zu bedenken ist hierbei, dass der Zuschauer im Gegensatz zum Schauspieler, dem ja die weitere Entwicklung seiner Rolle bekannt ist, dessen Charaktereigenschaften nicht im Vorhinein kennt.<sup>113</sup> Ein bedeutender

---

110 Vgl. Alberts, David: The expressive body. S. 16-17.

111 Vgl. Alberts, David: The expressive body. S. 24.

112 Vgl. Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. S. 133.

113 Vgl. Alberts, David: The expressive body. S. 24-27.

Unterschied zwischen Theater und Film sei hier erwähnt, nämlich der Begriff der schauspielerischen Produktion, wie Hickethier es nennt.<sup>114</sup> Er weist hierbei auf die Tatsache hin, dass Schauspieler im Theater ihrer Rolle von Anfang bis Ende ohne Pause nachgehen und ständig unter der Beobachtung der Zuseher stehen, während sich der Schauspieler im Film in eine jeweils neue Szene einfühlen muss, die meist nicht chronologisch abgedreht wird und eine immer wiederkehrende erneute Auseinandersetzung mit der Rolle erfordert. Auch der Regisseur ist hier besonders gefragt, da er nur durch die Montage dem Publikum eine zusammenhängende Erzählung bieten kann. Die Montage ist somit für die Aufrechterhaltung des Continuity-Systems unerlässlich. Nicht die schauspielerische Darbietung allein, sondern ein Zusammenspiel der Bildausrichtung, des Lichts, der Kamerabewegung usw. sind essentielle Teile der Montage.<sup>115</sup> Die Kamera als Instrument des Regisseurs kommt hier zum Tragen, indem sie nur Teile des Geschehens oder der Schauspieler aufnimmt. Großaufnahmen, welche vor allem für die Repräsentation mimischer Gesten verwendet werden, verleihen dem Gezeigten erst den gewünschten Ausdruck, wie auch im weiteren Verlauf anhand von Beispielen gezeigt wird. An dieser Stelle sei auch der Begriff *Unterspielen* angemerkt, der besagt, dass mimische und gestische Ausdrücke reduziert werden müssen, um glaubhaft und nicht zu theatralisch zu sein.<sup>116</sup> Der Regisseur muss sich somit ebenso der Körpersprache der Darsteller bewusst sein, wie diese selbst, da zunächst durch die Kameraeinstellungen und Belichtung, später durch Schnitt und Montage dem Dargestellten Sinn verliehen wird, indem Details herangezogen oder weggelassen werden. Genau dies ist bezeichnend für das Gesamtwerk *Film* und bildet einen wesentlichen Unterschied zum Theater.<sup>117</sup> Laut Hickethier wird das Schauspiel im Film sozusagen durch ständiges Alternieren von Einstellungen und Positionen rhythmisiert, wodurch eine Narrativierung entsteht.<sup>118</sup> Einige allgemein gültige Grundprinzipien des filmischen Darstellens, wie Hickethier sie erwähnt, sind im Folgenden kurz zusammengefasst:<sup>119</sup>

Intensität anstatt Extensität der Gestaltung ist anzustreben und Ambivalenzen sind auszubalancieren; nonverbalen Reaktionen müssen auf die Kamera gerichtet sein, jedoch ganzheitlich wirken; das Schauspiel muss, auch wenn es in einzelnen Etappen aufgenommen wird, als Gesamtes zu erkennen sein.

Wie aber nehmen die Zuseher die Darstellung der Schauspieler wahr?

---

114 Vgl. Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. S. 162.

115 Vgl. Bienk, Alice: Filmsprache. S. 67f.

116 Vgl. Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. S. 164.

117 Vgl. Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. S. 162f.

118 Vgl. Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. S. 163f.

119 Vgl. Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. S. 167.

### 5.3.2. Wahrnehmung von Darstellern

Generell wird zwischen drei Ebenen von Bewegungsabläufen bei Schauspielern unterschieden. Da wären erstens die grundlegenden Bewegungen, *basics*, die dem Zuseher zeigen, wie der Charakter präsentiert wird, was ausschließlich auf das äußere Erscheinungsbild und die physische Kondition zurückgeführt wird. Zweiteres – genannt *primary actions* - beinhaltet zielgerichtete Bewegungen, wie z.B. das Aufstehen von einem Sessel, um hinauszugehen, während *secondary actions*, also die dritte Stufe, für den emotionalen Ausdruck dessen, was dargestellt wird, verantwortlich sind. Bleibt man beim oben genannten Beispiel, wo jemand aus dem Zimmer geht, könnte als *secondary action* das Zuschlagen der Tür seitens des Publikums so interpretiert werden, dass der Charakter als wütend eingestuft werden kann. Ein Schauspieler muss also in der Lage sein, alle drei Stufen anzuwenden, um dem Zuseher erfolgreich die Gefühlslage seines Charakters mitzuteilen. Alberts deutet im Zusammenhang damit auch darauf hin, dass man im echten Leben eine Reaktion von anderen erwarten kann, wodurch wieder eine Aktion hervorgerufen würde. Dies ist im Schauspiel nicht der Fall, da bekanntlich die Darsteller wissen, wie die Handlung weitergeht. Hierin liegt also eine weitere Herausforderung, da die spontane Reaktion, bzw. Gegenreaktion ebenso glaubwürdig dargestellt werden muss.<sup>120</sup>

Um jedoch überhaupt zu Darstellung zu gelangen, muss der Charakter erstmal entstehen bzw. aufgebaut werden. Hierzu sind vier Stufen notwendig. Zunächst achten die Zuseher auf die physische Erscheinung, danach werden soziokulturelle Faktoren wahrgenommen, welche das Erscheinungsbild beeinflussen könnten, daraufhin folgt die psychologische Ebene, also wie derjenige denkt, bevor sich der Zuschauer schließlich den Gefühlen des gespielten Charakters auf emotionaler Ebene nähert.<sup>121</sup> Ebenso zu beachten ist die Präsenz der Darsteller, der Hickethier ein eigenes Kapitel widmet.<sup>122</sup> Er spricht von der „*Macht des Zeigens*“ und beschreibt damit die Bedeutung, dem das Bild als nonverbales Medium zukommt. Bilder erwecken Vorstellungen, die meist nachhaltiger sind, als es verbale Botschaften sein könnten<sup>123</sup>, sodass das Medium Film erst durch die Darstellung des Menschen bestimmt würde.<sup>124</sup> Dem Gesicht kommt hierbei besondere Bedeutung zu. Barck und Beilenhoff gehen

---

120 Vgl. Alberts, David: *The expressive body*. S. 40-43.

121 Vgl. Alberts, David: *The expressive body*. S. 46-47.

122 Vgl. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. S. 161ff.

123 Vgl. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. S. 161.

124 Helmut H. Diederichs, Helmut H. Béla Balázs und sein Beitrag zur formästhetischen Filmtheorie

in ihrem Artikel auf die Geschichte der Darstellung des Gesichts im Kino ein und zitieren unter anderem Alfred Hitchcock, der meinte, dass die Position des Gesichts die Einstellung bestimmt.<sup>125</sup> Die so genannte Aura, die ein Darsteller ausstrahlt, entsteht durch ein Zusammenspiel der Präsenz des Schauspielers und der Faszination des Zusehers, welcher sich durch die audiovisuelle Präsenz des Darstellers angezogen fühlt und ihm mit Empathie begegnet.<sup>126</sup> Mikos meint hierzu, dass „ohne Empathie [...] kein soziales Verständnis möglich [ist],“<sup>127</sup> und stellt weiters fest:

In der Film- und Fernsehrezeption können die Gefühle der Figuren und Akteure von den Zuschauern verstanden werden, weil sich in den Film- und Fernsehtexten Hinweise finden lassen, die sich aus dem Ausdrucksverhalten der Akteure und aus den situationsspezifischen Anforderungen der Handlung ergeben. Dabei spielt die narrative und dramaturgische Gestaltung ebenso eine Rolle, wie die ästhetische Inszenierung [...]. Die Tränen auf der Wange, die in einer Groß- oder Detailaufnahme zu sehen sind, geben den Zuschauern einen Hinweis auf die emotionale Befindlichkeit des Protagonisten [...]. Es ist unerheblich, ob die Schauspieler die darzustellenden Emotionen selbst empfinden oder nicht, sondern das komplexe Zusammenspiel von Narration, Dramaturgie, Ästhetik und Gestaltung schafft für die Zuschauer die Möglichkeit, Empathie zu empfinden.<sup>128</sup>

Der Zuseher muss daher die Interessen und Gefühle der Darsteller nachempfinden können, um überhaupt Empathie zu fühlen. Dies bedeutet jedoch nicht zwingend, sich nur mit jenen empathisch zu zeigen, die auch unseren Moralvorstellungen entsprechen. Auch negative Figuren zählen hierzu, daher ist es von Bedeutung, Sympathie von Empathie zu unterscheiden.<sup>129</sup> Carl Plantinga hat einen Artikel dem Thema *Empathie und das menschliche Gesicht im Film* gewidmet, und meint zu diesem Thema folgendes:<sup>130</sup>

Empathie kann mehrere unterschiedliche Gefühle zeigen, die sich auseinander entwickeln und ineinander übergehen. Sie umfasst sowohl kognitive wie physiologische, willkürliche und unwillkürliche Prozesse, sowohl die Möglichkeit, sich die Befindlichkeit einer Figur von außen vorzustellen, wie – in vermutlich begrenzten Fällen – die Vorstellung, diese Figur zu sein. Am wichtigsten ist jedoch, dass sie auf dem zeitlichen Prozess der Narration beruht und sich im Verbund mit dem Strom von Bewertungen und Vermutungen entfaltet, die durch diese Narration angeregt werden.

Plantinga erklärt Strategien, welche die empathische Präsentation des Gesichts steigern. Er bezeichnet jene Szenen als *Szenen der Empathie*, welche den Gesichtsausdruck des Protagonisten als Hauptbestandteil der Handlung im Mittelpunkt haben. Oft sind hier

---

(20.11.1997)

URL: <http://www.sozpaed.fh-dortmund.de/diederichs/texte/balazsvo.htm> (30.10.2013)

125 Barck, Joanna / Beilenhoff, Wolfgang: Das Gesicht im Film und seine sekundären Inszenierungen. In: Montage 2004.. S. 6.

126 Vgl. Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. S. 161f.

127 Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. S. 177.

128 Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. S. 177f.

129 Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. S. 178f..

130 Plantinga, Carl: Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film. In: Montage (13, 2) 2004. S. 7 – 27. S. 17.



Großaufnahmen, geringe Tiefenschärfe oder ungewöhnlich lange Einstellungen zu bemerken. Außerdem wird das Gesicht oft angezoomt, um den Fokus auf das Gefühlsleben der Darsteller zu legen. Ein weiteres Merkmal so genannter Empathieszenen (wie sie häufig in *Le chiavi di casa* vorkommen) ist die Dauer, da die Einstellungen meist etwas länger sind. Häufig treten solche Szenen auch am Ende eines Films auf, um den Zuseher ein letztes Mal mit dem Charakter und den Emotionen der Filmfigur zu konfrontieren und ihm Zeit zu geben, „mitzuleben“ (siehe Abb. 53).<sup>131</sup>



Abb. 53: Eine typische Empathieszene – Pietro hängt seinen Gedanken nach; nur das Rattern des Zuges ist zu hören; die Einstellung dauert die letzten 90 Sekunden des Films (*Così ridevano*)

Aber auch während des Films wird dem Zuseher oft Zeit gegeben, sich mit den Emotionen der Figur auseinanderzusetzen und deren Gesichtsausdruck zu interpretieren. In den meisten Fällen werden solche Szenen mit Musik unterlegt bzw. mit diversen visuellen Aspekten wie besonderen Farbtönen, Landschaften, etc. untermalt.

Realisiert wird diese so genannte Point of View Montage folgendermaßen: Die Punkt/Blick Einstellung lässt uns die Emotionen der Figur am Gesicht ablesen (siehe Abb. 54), während die Punkt/Objekt Einstellung die Aufmerksamkeit auf das, was die Filmfigur sieht, lenkt (siehe Abb. 55).<sup>132</sup> Somit ist der Zuseher in das Geschehen involviert.

---

131 Vgl. Plantinga, Carl: Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film. S. 7, S.19, S. 20f.

132 Vgl. Plantinga, Carl: Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film. S. 9f.



*Abb. 54: Durch den Blick nach oben, dem Festhalten am Geländer und dem Schweiß auf der Stirn wird dem Zuseher die Erschöpfung Vincenzos bewusst, der noch 12 Stockwerke vor sich hat (La stella che non c'è)*



*Abb. 55: Bei der Ankunft in China wandern die Blicke des Zusehers aus Sicht Vincenzos hin und her, bis man das Schild „Taxi“ erkennt (La stella che non c'è)*

Als Folge kommt es zu, durch die Darsteller ausgelösten emotionalen Reaktionen, also Gefühlsansteckung, welche als mimisches Feedback oder affektive Nachahmung beschrieben werden. Beim Phänomen der affektiven Nachahmung ist es der Fall, dass Menschen ihr Gegenüber, sei es im realen Leben oder im Film, nachstellen, bzw. vorgeben, dasselbe empfinden zu können, wobei hier auch die Meinung vertreten wird, dass dies nur dann geschehen könne, wenn der Zuseher sich bereits im realen Leben in einer ähnlichen Lage befindet.<sup>133</sup> Diverse Studien haben zudem ergeben, dass vor allem Frauen in westlichen Kulturkreisen Gefühle stärker zeigen als Männer und somit oft mehr auf die dargestellten Emotionen reagieren.<sup>134</sup>

Weiters ist es wichtig hervorzuheben, dass es sich beim Film nie um authentische

<sup>133</sup> Vgl. Plantinga, Carl: Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film. S. 12f.

<sup>134</sup> Vgl. Plantinga, Carl: Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film. S. 18.

Persönlichkeiten handelt, sondern um „reduzierte und kommentierte Figuren“.<sup>135</sup> Diesen Personen kommt vor allem das äußere Erscheinungsbild besondere Bedeutung zu, da hierdurch eine Zuordnung des sozialen Status erfolgen kann. Nicht minder bedeutend ist die Repräsentation der Beziehung zwischen den Charakteren, wobei vor allem Haptik und Proxemik eine wichtige Rolle spielen. Bienk<sup>136</sup> weist darauf hin, dass die Figurenkonfiguration ausschlaggebend dafür ist, wie der Zuseher die Personen charakterisiert. Der Abstand zwischen ihnen, wie und ob sie sich einander zu- bzw. abwenden und ob sie gemeinsam oder getrennt gezeigt werden, lässt den Zuschauer Schlüsse über deren Verhalten und Gefühle ziehen. Weiters erkennt der Zuseher im Regelfall, ob es sich bei der Darstellung um Funktions- oder Handlungsrollen handelt.<sup>137</sup> Bereits beim ersten Erscheinen des Hauptdarstellers fängt der Zuseher an, diesen zu charakterisieren, selbst wenn dieser noch nicht direkt im Bild erscheint, sondern beispielsweise nur dessen Umrisse zu erkennen sind.<sup>138</sup> Faulstich unterscheidet drei Charakterisierungsarten: Die *Selbstcharakterisierung* (Ausdruck von Mimik und Gestik; für vorliegende Arbeit relevant), bei der sich die Figur durch sämtliche Aspekte kommunikativen Verhaltens repräsentiert, *Fremdcharakterisierung*, wobei die Figur durch eine andere Figur des Films eingeführt und bewertet wird, sowie die *Erzählcharakterisierung*, die filmische Elemente wie Kameraeinstellungen, Filmmusik und andere Stilmittel zur Basis haben.<sup>139</sup> Weiters ist Augenmerk auf die Rezeption der Charaktere durch den Zuseher zu legen, der sich oft mit der Darstellung identifiziert oder zu identifizieren versucht<sup>140</sup>. Plantinga führt jedoch an, dass der Begriff der Identifikation zu weit gegriffen sei, und man besser von *sich einlassen* sprechen sollte, wobei es zu keiner Verschmelzung mit der Figur kommt, sondern „nur“ zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Darsteller.<sup>141</sup> Bevor wir uns nun auf Gianni Amelios Filme *einlassen*, möchte ich im nächsten Kapitel noch einige Informationen über den Regisseur und seine Werke liefern.

---

135 Mikos, Lothar: Helden, Versage und andere Typen. Struktur-funktionale Film- und Fernsehanalyse Teil 7. In: Medien Praktische Zeitschrift für Medienpädagogik. Heft 4, 1998. S. 48-54. S. 49f.

136 Vgl. Bienk, Alice: Filmsprache. S. 31.

137 Vgl. Bienk, Alice: Filmsprache. S. 31.

138 Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink Verlag. 2002. S. 97.

139 Vgl. Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse: S. 97ff.

140 Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. S. 174.

141 Vgl. Plantinga, Carl: Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film. S. 14.

## Analytischer Teil

### 6. Die (Film)Welt Gianni Amelios

Gianni Amelio<sup>142</sup> wurde am 20. Jänner 1945 in Kalabrien geboren. Er studierte Philosophie und hat mit dem Doktorat abgeschlossen. Bereits in seiner Jugend zeigte er großes Interesse für den Film, deshalb begann er 1965 zunächst als Kameramann und später als Regieassistent von Vittorio De Seta zu arbeiten. Im selben Jahr war er bereits als Regisseur bei seinem ersten Film *La fine del gioco* tätig. Sein internationaler Durchbruch erfolgte jedoch erst 20 Jahre später im Jahr 1990 mit dem Film *Porte Aperte*, für den er sogar eine Oscarnominierung erhielt. Weitere international erfolgreiche Filme waren: *Il ladro di bambini* (1992), *Lamerica* (1994), *Così ridevano* (1998) und *Le chiavi di casa* (2004), welche unter anderem in Kapitel 7 behandelt werden. Obwohl seine Werke zu den bedeutendsten des Neo-Neorealismo zählen, möchte ich diese Tatsache nur am Rande erwähnen und stattdessen den Fokus auf andere Aspekte von Amelios Schaffen lenken, die seine Werke ausmachen. Hierzu möchte ich einige Interviews mit ihm, sowie einigen Darstellern heranziehen.

In seinem Buch *Le storie e lo sguardo*<sup>143</sup> zeichnet Alberto Cattini ein umfangreiches Bild der Filme Gianni Amelios. Während sich einige Kapitel den filmischen und narrativen Aspekten widmen, sind auch einige detaillierte Filmanalysen zu finden. Besonderes Augenmerk möchte ich bei der anschließenden Analyse auf die Repräsentation der Väter - bzw. Bruderfiguren, sowie auf das Blickverhalten – „[n]ei film di Amelio predomina lo sguardo vero; uno sguardo attento ai minimi particolari, un’analisi minuta dei comportamenti“<sup>144</sup> - in Amelios Filmen legen, da diese Punkte in seinen Filmen von großer Bedeutung sind. Weiters soll an dieser Stelle erwähnt sein, dass in all seinen Filmen *il viaggio* ein zentrales Element darstellt. Oft ist eine Reise unabdingbarer Teil der Handlung, manchmal aber auch bedeutet ein Ankommen das Ende eines Films. Die Rückkehr hingegen beschreibt Cattini folgendermaßen: „[...] il ritorno non è [...] verso un carcere, un riformatorio, un luogo <chiuso> [...]“<sup>145</sup> Während die ersten Filme ausschließlich in Süditalien spielen und meist die Rückkehr an den Heimatort

---

142 Sämtliche Informationen zu Gianni Amelio und seinen Filmen sind im Literaturverzeichnis (Onlinequellen) zu finden, bzw. beziehen sich auf: Cattini, Alberto. *Le storie e lo sguardo. Il cinema di Gianni Amelio*. Venezia: Marsilio. 2000.

143 Vgl. Cattini, Alberto: *Le storie e lo sguardo. Il cinema di Gianni Amelio*. Venezia: Marsilio. 2000.

144 Gesù, Sebastiano [Hrsg.]: *Raccontare i sentimenti. Il Cinema di Gianni Amelio*. Catania: Maimone. 2007. S.14.

145 Vgl. Cattini, Alberto: *Le storie e lo sguardo*. S.21.

zeigen, haben die späteren Filme bereits die Reise von Süden nach Norden zum Thema. Letzte Werke spielen vermehrt im Ausland.

„Non c’è film di Amelio che non nasca da un’occasione, oltre che da una ispirazione. Ma non c’è film di Amelio che non abbia per oggetto il suo mondo [...]“<sup>146</sup> All seine Filme haben zumindest teilweise einen autobiografischen Hintergrund und handeln von komplizierten zwischenmenschlichen Beziehungen, sowie den Stärken und Schwächen eines Jeden.

Eine Besonderheit Amelios ist sicherlich der Aufbau seiner Arbeit und die Wahl der Schauspieler bzw. seine Sichtweise Darstellern gegenüber. Amelio sucht das *Andere* und beschreibt den Prozess seiner Arbeit folgendermaßen:

Before I even start shooting the films, before I choose the actors, the film is highly elaborated, very carefully constructed. But once I’ve chosen those actors, whether they’re professionals or people I’ve chosen off the street [...] I try to steal something from them, something that is unpredictable, something that is unexpected. [...] I love the fragile side of actors. I love their lapses, their gaps, and this is something that the camera likes the most.“<sup>147</sup>

Die Darstellung von Personen an Originalschauplätzen in den Filmen ist charakteristisch für seine Arbeit. Diese sowie die Symbolik des *Reisens* (siehe Abb. 56) spiegeln die Realität in Gianni Amelios Filmen wider.



Abb. 56: Der Zug als häufig wiederkehrendes Motiv in den Filmen Amelios – Symbol für Abfahrt und Ankunft (Lamerica)

---

146 Vgl. Cattini, Alberto: Le storie e lo sguardo. S. 11.

147 D’Arcy, David: The Realist: A Talk with Gianni Amelio (29.11.2005), URL:

<http://www.greencine.com/article?action=view&articleID=258> (23.10.2013).

## 7. Nonverbale Kommunikation als Spiegel der zwischenmenschlichen Interaktion

Im vorliegenden Kapitel werden insgesamt fünf Filme Gianni Amelios analysiert<sup>148</sup>, präsentiert und verglichen, wovon die ersten beiden einer chronologischen Analyse unterworfen sind, die den Aufbau von Beziehungen und deren Repräsentation veranschaulichen soll und auch mehr Hintergrundinformationen zu den Ursprüngen der Filme, filmischen Aspekten und Darstellern liefern. Diesbezüglich möchte ich festhalten, dass ich *Le chiavi di casa* und *Il ladro di bambini* für die detaillierte Filmanalyse ausgewählt habe, da diese beiden Filme meiner Meinung am besten dazu geeignet sind, den Absichten des Regisseurs - eine Beziehung nicht nur zwischen den Protagonisten, sondern auch mit dem Publikum darzustellen - gerecht zu werden.

Im Anschluss daran ist ein Kapitel den Filmen *Così ridevano* und *Lamerica* gewidmet, wobei keine detailgetreue Analyse gegeben ist, jedoch besonderes Augenmerk auf den Einfluss der Gesellschaft gelegt wird. Im letzten Teil werden anhand des Films *La stella che non c'è* nonverbale Verhaltensmuster analysiert, welche für die Verständigung in fremden Kulturkreisen unumgänglich sind.

### 7.1. Le chiavi di casa (2004)

Mit *Le chiavi di casa*, basierend auf dem Buch *Nati due volte*<sup>149</sup> von Giuseppe Pontiggia, gelang Amelio laut Vitti<sup>150</sup> eine Rückkehr „alla costruzione del personaggio, delle psicologie individuali, dei conflitti generazionali e della gente ai margini della società, temi integrali al suo stile cinematografico.“

Der Film handelt von Gianni, der nach dem Tod seiner ersten Frau seinen behinderten Sohn Paolo zurückgelassen hat und diesen nun nach 15 Jahren das erste Mal wieder trifft. Die beiden reisen zunächst nach Berlin, wo sich der Junge einer Therapie unterziehen muss. In einer fremden Umgebung und aufeinander angewiesen, kommen sich die beiden immer näher. Auch die Bekanntschaft zu Nicole, Mutter eines ebenfalls behinderten Kindes, hilft Gianni zu lernen, mit seinem Sohn und seiner Vergangenheit umzugehen.

---

148 Gocsik, Karen / Barsam, Richard: Writing about movies. London: W.W. Norton & Company. 2007.

149 Pontiggia, Giuseppe: Nati due volte. Milano: Mondadori. 2000.

150 Vitti, Antonio C.: I film di Gianni Amelio. Pesaro: Metauro. 2009. S. 353.

Die Annäherung zwischen Vater und Sohn, das Motiv der Reise und die Stärken und Schwächen der Menschen sind zentrale Elemente dieses Films und charakteristisch für Amelio. Vitti beschreibt die Symbolik der Reise im Film folgendermaßen: „Il loro viaggio è una metafora della rinascita.“<sup>151</sup> Hiermit ist eben nicht nur die tatsächliche Reise gemeint, sondern viel mehr jene im übertragenen Sinne. Denn obwohl Paolo physisch behindert ist, geht es doch primär um die Schwächen Giannis, der sozusagen zu „gehen“ lernt, sich erst seiner Vaterschaft zu Paolo und seines zweiten Kindes aus zweiter Ehe bewusst werden muss. Der Film handelt u.a. von der Verantwortung behinderten Menschen gegenüber und legt nahe, dass der Umgang miteinander von jedem einzelnen abhängig ist. Zudem wird durch den Kontrast der Protagonisten – Gianni ist gesund und erfolgreich, jedoch psychisch instabil, während sein Sohn körperlich und geistig behindert, und dennoch unbeschwert und stark ist – dargestellt, wie die Zwei sich im Laufe der Zeit näher kommen und einander brauchen.<sup>152</sup> Ein weiterer Gegensatz, der im Film zum Tragen kommt, ist der Unterschied zwischen Gianni und Nicole. Während sie den Schwierigkeiten des Lebens mit hoch erhobenem Kopf begegnet ist, muss Gianni erst lernen, sich seiner Situation zu stellen.

Der Film spielt größtenteils in Berlin, aber auch in Norwegen, wobei einige Etappen und Stationen zu erkennen sind, die bezeichnend für Amelios *Reisen* in seinen Werken sind. So kommt dem Zug als Begegnungsort eine große Bedeutung zu, wie auch der Schlusssequenz, als die Protagonisten mit dem Auto in Norwegen unterwegs sind. Ein weiterer wichtiger Ort des Filmgeschehens ist das Spital, dem sozusagen durch die Enge und drückende Atmosphäre die gegenteiligen Emotionen, von dem was man mit einer *Reise* assoziiert, nämlich Gefangensein im Gegensatz zur Freiheit, zugeschrieben werden kann.

Amelio ist ein gefühlstarkes Werk gelungen, nicht zuletzt aufgrund seiner Wahl der Hauptdarsteller, die hier natürlich nicht unerwähnt bleiben sollen:

*Andrea Rossi*, in Rom geboren, verkörpert Paolo und stellt auf eindrucksvolle Weise dar, dass auch Menschen mit Behinderung zu besonderen (schauspielerischen) Fähigkeiten im Stande sind. Andrea ist begeisterter Wettkampfschwimmer und wurde auch während eines Wettbewerbs von einem Mitarbeiter Amelios entdeckt.

---

151 Vgl. Vitti, Antonio C.: I film di Gianni Amelio. S. 355.

152 Vgl. Vitti, Antonio C.: I film di Gianni Amelio. S. 356..

*Kim Rossi Stuart* wurde 1969 in Rom geboren und war bereits als Kind in Fernsehproduktionen zu sehen. In einem Interview sagte er aus, dass er unbedingt mit Amelio zusammenarbeiten wollte und daher sofort zugesagt hat, zumal er auch Amelios erste Wahl für die Rolle Giannis war.

*Charlotte Rampling*, 1945 in England geboren und in den 1970ern nach Frankreich gezogen, hat seit 1965 in diversen internationalen Produktionen mitgespielt. Ihr sprachliches Talent (diese Rolle war ihre erste in Italienisch) hat nicht zuletzt Andrea Rossi beeindruckt, wie in einigen Interviews zu lesen ist. Nachdem sie den Jungen kennen gelernt hat, sagte auch sie ohne weiteres Zögern der Rolle zu.

Gianni Amelio und Kim Rossi Stuart meinten beide in einem Interview, dass vor allem Andrea mit seiner einfühlsamen und spontanen Art „il motore emotivo“<sup>153</sup> war, der sich rasch in die Herzen der Kollegen geschlichen hat. Beide erklärten weiters, dass oft Spontaneität und Improvisation gefragt waren und dass die Anwesenheit Andreas Eltern ungemein wichtig war. Die Hintergründe des Films zeigen auch, dass oft während den Dreharbeiten genaue Anweisungen an Andrea gegeben wurden, um die Szene wie gewünscht zu drehen. Während Amelio vor allem Wert auf die Darstellung der Beziehung mittels Berührungen legte und somit der Haptik große Bedeutung schenkte, fügte Charlotte Rampling in einem Interview<sup>154</sup> hinzu, dass es bei dem Film vorwiegend um die Tatsache gehe, dass ein Unglück, welches Menschen widerfährt, nicht zwingend Unglücklichsein zur Folge hat, sondern auch insofern bereichernd wirken kann, als der Mensch wächst und eventuell zu einem besseren Individuum wird. Amelios Stil betreffend sagt sie aus, dass seine Vorliebe für lange Einstellungen dazu beiträgt, den Darstellern, aber auch dem Publikum Zeit zu geben, sich in die jeweilige Situation hineinzusetzen und diese somit als so real wie möglich zu empfinden. Weiters ist sie der Meinung, dass Andrea seit Beginn der Arbeiten, ca. sechs Monate vor Drehbeginn, enorme soziale Fortschritte gemacht und somit stark von dem Film profitiert hatte.

Beachtenswert ist auch der Titel des Films, der auf die Unabhängigkeit im Erwachsenwerden hindeuten soll, wenn erstmals Eltern ihren Kindern mehr Freiheit zum ausgehen lassen.<sup>155</sup> Im Laufe des Films wird dies in zwei Szenen thematisiert, worauf im Zuge der Analyse noch eingegangen wird.

---

153 Kim Rossi Stuart: Intervista a Gianni Amelio e Kim Rossi Stuart: Le chiavi di casa (15.6.2008), URL: [http://www.facebook.com/note.php?note\\_id=32930822256](http://www.facebook.com/note.php?note_id=32930822256) (23.10.2013).

154 Amelio, Gianni: *Le chiavi di casa*. 2004. Bonusmaterial: Commento di Gianni Amelio. DVD.

155 Vgl. Vitti, Antonio C.: *I film di Gianni Amelio*. S. 355.



## Analyse einzelner Szenen<sup>156</sup>

Im Folgenden werden die bedeutendsten Szenen chronologisch aufgelistet. Besonderes Augenmerk liegt auf Gestik, Mimik, Haptik, Proxemik und Körperhaltung. Weiters wird erläutert, wie diverse Kamera- und Lichteinstellungen die Repräsentation beeinflussen. Generell ist bereits vorweg anzumerken, dass in diesem Film sehr viele Nahaufnahmen vorkommen, die beim Zuseher Empathie auslösen und dass durch die Häufigkeit von langen Gängen, z.B. im Spital oder im Zug, wohl die symbolische Darstellung für einen langen Weg ins Ungewisse beabsichtigt ist. Zudem ist auffällig, dass das gemeinsame Essen von Vater und Sohn ein zentrales Element des Films widerspiegelt, das Vertrautheit zwischen beiden bezeugt. Weiters möchte ich anmerken, dass aus Gründen, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden, nicht speziell auf die Besonderheiten nonverbaler Kommunikation bei behinderten Menschen eingegangen wird.

### *Eröffnung:*

02:16-05:03

*Der Beginn des Films zeigt Alberto (Pierfrancesco Favino), früherer Schwager Giannis, der gemeinsam mit seiner Frau Paolo großgezogen hat, in einem Gespräch mit Gianni in einem Bahnhof.*

Alberto kann dem Blick seines Gegenübers nicht standhalten und weicht immer aus, wobei sich die Augen mal nach oben und unten, aber auch zur Seite hin bewegen, was für Verunsicherung spricht. Erst dann schwenkt die Kamera auf seinen Gesprächspartner und der Zuseher wird das erste Mal mit dem jungen Gianni konfrontiert, der adrett gekleidet ist und versucht, Informationen über seinen Sohn zu bekommen, wobei sich bei Fragestellungen die Augenbrauen hochziehen; ansonsten blickt er meist nach unten, was ebenfalls Ausdruck von Unsicherheit bezeugt. Noch ist dem Zuseher nicht klar, worum es geht; auch geben Giannis Mimik und Körperhaltung kaum Auskunft über seine Gedanken.

Die beiden werden isoliert gefilmt, nur die Hintergrundgeräusche und die verschwommenen Menschen im Hintergrund vermitteln dem Zuseher ein reales Bild des Ortes. Besondere Beachtung verdient die Punkt/Blick Montage, da die Emotionen der Darsteller im Vordergrund des Geschehens stehen.

---

<sup>156</sup> Für die Analyse von *Le chiave di casa* wurde für einzelne Szenenanalysen die PS-Seminararbeit „Zur Rolle der körpersprachlichen Kommunikation in Amelios Werk *Le chiavi di casa*“ aus dem WS 2009 herangezogen.

*Zugabfahrt:*

*5:23 – 6:11*

*In dieser Szene trifft Gianni das erste Mal auf seinen Sohn Paolo.*

Diese Sequenz ist mit der Handkamera gefilmt, dadurch wird das Wackeln des Zuges verdeutlicht. Auch Gianni „wackelt“ durch die Gänge, ist sich unsicher, wo er hin muss und was ihn erwartet. Durch das künstliche Licht im Zug weiß man sofort, dass es Nacht ist. Die Aufnahmen von hinten unterstreichen seine Unsicherheit, dann geht die Einstellung in Nahaufnahme über und die Kamera folgt ihm in Augenhöhe. Dadurch ist der Zuschauer auf gleicher Ebene mit Gianni und kann den nach wie vor unsicheren, wie auch schmerzvollen Ausdruck seines Gesichts beobachten, der durch starren Blick und leicht geöffneten Mund gekennzeichnet ist (siehe Abb. 1). Diese Szene verdeutlicht auch gut die Tatsache, dass Gefühle im Film durch lange Nah- und Großaufnahmen in einem geschlossenen Bild vermittelt werden und uns so der Charakter des Darstellers näher gebracht wird.



*Abb. 1*

Die Geräusche des Zuges ziehen an ihm, wie auch am Zuschauer unbemerkt vorbei. Zudem ist die Szene mit Musik unterlegt.

*Im Zug:*

*6:12 – 12:07*

*Erste Unterhaltung Giannis mit Paolo.*

Als Gianni sich mit Paolo unterhält, ist vor allem auffällig, dass er seinen Blick kaum von dem Jungen abwendet und immerzu Augenkontakt sucht. Die Unterhaltung ist mittel Schuss-Gegenschuss-Verfahren gefilmt, wobei zunächst eine Untersicht vom Standpunkt Paolos aus verwendet wird, der auf Gianni hinaufblickt, während dieser auf ihn herabblickt. Im Laufe des Gesprächs wandert die Kamera jedoch auf nahezu gleiche Ebene. Als die beiden aufstehen,

möchte Gianni Paolo helfen, was dieser jedoch verweigert. Erst auf der Toilette nimmt er Gianni Hilfe in Anspruch, was ein erstes Zeichen für Verbundenheit zwischen den beiden darstellt, wobei jedoch zu beobachten ist, dass Gianni in dieser neuen Situation unsicher und übermäßig fürsorglich ist (was durch sein ständiges auf Paolo einreden und ihn stützen wollen deutlich gemacht wird), während Paolo seine Eigenständigkeit beweisen möchte.

*Ankunft in Berlin und im Krankenhaus:*

*12:08 – 21:37*

*Zunächst werden Gianni und Paolo im Taxi auf dem Weg in ihr Hotel gezeigt. Kurz darauf folgt die unten beschriebene Szene, welche beide das erste Mal gemeinsam im Krankenhaus zeigt. Während Gianni sich um die Aufnahmeformalitäten kümmert, erkundet Paolo die Station. Später erfolgen die erste Untersuchung, sowie das erste Treffen zwischen Gianni und Nicole.*

Gianni und Paolo gehen gemeinsam zur Aufnahme. Die Kamera ist vor ihnen. Gianni geht in leicht gebückter Haltung um Paolo zu stützen. Dann geht er zur Aufnahme und Paolo steht vorerst alleine, etwas verloren in dieser sterilen Umgebung da. Durch den Gang und das helle Licht kommen Gefühle wie Beklemmung, Unsicherheit, aber auch Hoffnung zum Ausdruck. Während Gianni durch das Gespräch mit der Schwester bei der Erledigung der Aufnahmeformalitäten irritiert und bedrückt dreinblickt, macht sich Paolo mit anderen Patienten bekannt. Hierbei lernt der Zuseher das erste Mal Nicole und ihre Tochter kennen. Man sieht, dass draußen ein schöner Tag ist – auch dies ist ein oft wiederkehrendes Motiv im Film und ist einer der vielen Kontraste zwischen der düsteren Krankenhausatmosphäre und der scheinbaren heilen Welt außerhalb. Der Blick aus dem Fenster, auf die Stadt hinaus, wo die Welt in Ordnung zu sein scheint. Nicole sieht nicht gleich auf, aber dann lächelt sie Paolo an und begibt sich auf seine Augenhöhe (siehe Abb. 2);



Abb. 2

er sieht zu ihr hoch, sie hört auf zu lächeln, sieht ihm nach, indem ihre Augen seine Bewegungen verfolgen und denkt vermutlich, warum nicht auch ihre Tochter nur so „leicht“ behindert sein könnte. Dann blickt sie fast verärgert und zutiefst enttäuscht auf ihre Tochter, was durch die schmalen Augen und herunterhängenden Mundwickeln gezeigt wird. Die Helligkeit des Raumes vermittelt hier eher endlose Verzweiflung, da alles so steril ist, obwohl normalerweise eine helle Umgebung Freude hervorruft.

Kurz bevor Paolos Untersuchungen beginnen, unterhält er sich mit Gianni über das Rauchen und benutzt hierzu rhythmische Beat-, sowie ikonische Gesten, die das Rauchen nachstellen. Gianni ist es sichtlich unangenehm und peinlich, diese Gesten ebenso nachzuahmen und blickt hin und her, wobei er seine Augenbrauen aufmerksam hochzieht, anstatt Paolo anzusehen, um sich zu vergewissern, dass niemand im Raum ist (siehe Abb. 3).



Abb. 3

Zu Beginn der Untersuchung wird Gianni übel (siehe Abb. 12, Kapitel 3.2.) und er begibt sich hinaus. Er trifft auf Nicole und das Gespräch der beiden, in dem vor allem er immer wieder ihren Blicken ausweicht (was für Verunsicherung spricht), wird von Musik unterstrichen.

#### *Unterwegs in Berlin*

*21:38 – 29:57*

*Nach einem gemeinsamen Essen, wobei Paolo von Gianni wissen will, ob dieser wirklich sein Vater ist, begeben sich die beiden zu einer Musikvorführung und zum Spielplatz.*

Bei der Musikvorführung sieht man die beiden das erste Mal auf gleicher Höhe (siehe Abb. 4), was dem Zuseher den Eindruck eines bereits vertrauten Verhältnisses liefert.



Abb.4

Danach sieht man Gianni und Paolo auf ihrem Weg zum Spielplatz. Auffallend sind die Geräusche im Hintergrund und die Bildkomposition, da die beiden im unteren rechten Teil zu sehen sind, und auf der anderen Seite des Bildes spielende Kinder gezeigt werden. Kurz danach sieht man ein Kind in Großaufnahme am Spielplatz. Es ist rechts im Bild zu sehen, damit man trotz verschwommenen Hintergrunds auch das Größenverhältnis der Spielgeräte zu dem kleinen Jungen erahnen kann. Der Bub lächelt verständnisvoll und neugierig. Die Welt der Kinder ist anders als bei Erwachsenen, vorurteilsfrei und offen. Der Kontrast dazu wird sichtbar, als sogar Gianni eher erstaunt und misstrauisch dreinblickt, als er den Jungen sieht. Dann sieht man den Jungen, wie er zu dem Spielrad läuft, welches zuvor verschwommen im Hintergrund zu sehen war. Hierbei wird deutlich, dass es sich um ein „normales“, fröhliches Kind handelt, welches Paolo wohl nie sein wird. Nachdem Paolo unter „Beobachtung“ Giannis ein Eis gegessen hat, wird er von ihm zurück ins Hotel getragen, wo ihm Gianni die Schuhe auszieht, was laut Vitti so zu interpretieren sei: „Il loro primo giorno si conclude simbolicamente con Gianni che sfila le scarpe al figlio, proseguendo la metafora<sup>157</sup> del camminare iniziata con il padre che gli portava le scarpe.“

#### *Am nächsten Tag im Hotel*

29:58 – 38:59

*Paolo steht alleine auf und bekommt einen Anfall, weil Gianni vergessen hatte, ihm seine Medizin zu verabreichen. Nachdem er sich beruhigt hat, unterhalten sie sich.*

Die Kamera folgt Paolo beim Aufstehen, wir gehen sozusagen mit ihm mit. Erneut sieht man einen langen Gang (diesmal im Hotel). Gianni folgt ihm, hier werden sie von vorne gefilmt.

---

157 Vitti, Antonio C.: I film di Gianni Amelio. S. 360.

Später folgt ein Wechsel und sie werden von hinten mit Handkamera gefilmt. Dadurch gewinnt man einen sehr realistischen Eindruck solch einer Situation und fragt sich, wie man wohl selbst handeln würde. Gianni kann mit der Situation nicht umgehen, weiß nicht, ob und wie er Paolo nehmen soll. Als Gianni das Kind schnappt, schreit dieses, aber auch Gianni selbst scheint erschrocken, überfordert und nervös (siehe Abb. 5), was erneut durch seine schnell hin und her wandernden Blicke, beschleunigte Atmung und den Schweiß auf seiner Stirn erkennbar ist.



Abb. 5

Die Handlung ist auch als eine Art neues Kapitel für Gianni zu verstehen, nämlich wie er nun mit solchen Situationen umzugehen lernen muss. Dies wird durch das Zuknallen der Tür unterstrichen. Danach verfolgt die Kamera die Handbewegungen Giannis, der Paolo nach dem Waschen abtrocknet. Groß- und Detailaufnahme des Körpers vermitteln ein reales Bild des Geschehens. Besondere Bedeutung kommt hier der Berührung der Hände zu (siehe Abb. 52, Kapitel 5.2.). Es folgt eine Szene, die das typische Verhalten zwischen Erwachsenen und Halbwüchsigen veranschaulicht, bevor sich die beiden unterhalten. In ihrem Gespräch geht es zunächst um die *Schlüssel zum Haus* Albertos, die vor allem für Paolo Unabhängigkeit und Freiheit bedeuten. Danach sprechen sie über Kristine, die norwegische Brieffreundin des Jungen. Die Einstellungen dauern lange und geben dem Zuseher die Möglichkeit, an dem Gespräch passiv „teilzunehmen“.

### *Im Spital*

39:00 – 48:20

*Paolo muss die Nacht im Spital verbringen. Gianni und Nicole verbringen einen Teil des Abends gemeinsam auswärts und kehren danach zurück.*

Nachdem Gianni das Krankenhaus verlässt, trifft er auf Nicole, die gerade *Nati due volte* liest. Als die beiden beim Essen sind, konfrontiert sie ihn mit Fragen, die ihn ausweichend reagieren lassen (siehe Abb. 13, Kapitel 3.2.) Nach dem Essen kehren sie zurück ins Spital. Es

ist alles leer, nur sie scheinen da zu sein, in ihrer Welt auf dem Weg zu ihren kranken Kindern. Durch die Lichtverhältnisse und erneut der Aufnahme der langen Gänge spürt man die beklemmende Atmosphäre. Durch das dunkle Licht werden Nicoles Worte und Blicke noch mehr unterstrichen. Sie sagt ihm, was er selbst nicht hören will, woraufhin er nicht weiß, wie er reagieren soll. Die Kamera wechselt, aus ihrer Sicht blickt man zu Gianni auf, aus dessen Sicht auf Nicole hinunter. Als Gianni sich umdreht und geht, sieht man erneut beide verschiedene Gänge entlanggehen, jeder seinem Schicksal entgegen. Nur die Schritte hört man noch.

#### *Während der Therapie*

48:21 – 52:22

*Paolo muss sich einer Bewegungstherapie unterziehen. Gianni beobachtet ihn dabei.*

In dieser Szene, die in einem extra aufgebauten Set im Spital gedreht wurde<sup>158</sup>, geht es vor allem um die Rollen der Ärztin und des Vaters. Es dreht sich hierbei um das Lauftraining im Krankenhaus. In der ersten Phase des Trainings ist die Ärztin selbst an den Übungen beteiligt; sie hebt Paolo und bewegt sich mit ihm. Sowohl durch ihre Stimme als auch räumlich ist eine Nähe gegeben. Auf die gleiche Weise ist in der zweiten Phase des Trainings Distanz da: die Ärztin steht einige Meter von Paolo, ihre Stimme hört sich kälter und befehlender an, was durch das Klatschen zusätzlich verstärkt wird. Erst die räumliche Distanz macht diesen Wechsel in der Art der „Motivation“ möglich. Die Kamera ist teilweise so eingesetzt, dass der Zuseher die Geschehnisse aus der Sicht Giannis wahrnimmt. Diverse Schwenks vom Jungen hin zum Monitor, der für medizinische Zwecke notwendig ist und weiter zur Therapeutin bezeugen dies.

Die Mimik und die Körperhaltung Giannis drücken zuerst Skepsis (siehe Abb. 1, Kapitel 2.2.) und Besorgnis aus. In dem Blick, den er der Ärztin zuwirft, ist für den Zuschauer Missfallen zu lesen. Später steht er auf, hat den Körper nach vorne gerichtet, ist also im Begriff zu handeln. Schließlich stürzt er zu Paolo und umarmt ihn.

Einerseits handelt es sich um eine Geste dem Sohn gegenüber: Beistand wird geleistet. Andererseits ist es eine Geste den Ärzten gegenüber: Jetzt reicht es!

---

158 Amelio, Gianni: Le chiavi di casa. 2004. Bonusmaterial: Commento di Gianni Amelio. DVD.

*Nach der Therapie*

*2:23 – 1:02:15*

*Paolo und Gianni verbringen den Rest des Tages zusammen außerhalb des Krankenhauses.*

Der Zuseher bemerkt die wachsende Vertrautheit zwischen den beiden, wie vor allem in Abb. 6 zu sehen ist.



*Abb. 6*

Auch die Tatsache, dass Paolo Gianni füttert, macht einen Rollenwechsel sichtbar, den Gianni auch zulässt (siehe Abb.7).



*Abb. 7*

*Paolo läuft weg*

*1:02:16 – 1:09:04*

*Gianni und Paolo befinden sich auf einem Fest des Krankenhauses. In einem unbeaufsichtigten Moment läuft Paolo davon.*

Paolo befindet sich alleine auf der Straße. Der Zuschauer nimmt neben dem Geräusch seiner Gehhilfe bedrohliche Geräusche der Autos wahr und ist fast erleichtert, als Paolo es trotz aller Gefahren zum Zug schafft.

Der junge Mann, der ihm in den Zug hilft, hat keine Berührungsängste. Die Stadt zieht vorbei. Abwechselnd sieht der Zuseher Paolo „verloren“ in der Stadt, sowie Gianni in Großaufnahme,



dem die Verzweiflung nach dem Verschwinden Paolos ins Gesicht geschrieben steht. Die Kamera dreht sich mit Gianni mit, man bekommt den Eindruck, als suche er Paolo gar nicht mehr, er ist nur mehr fassungslos und sieht mit starrem Blick und leicht offenem Mund nach unten (siehe Abb. 8).



Abb. 8

Im Hintergrund hört man die Durchsage zur Suche des Vermissten. Durch den Einsatz der Handkamera bewegen wir uns mit Gianni während seiner Suche bzw. seines nervösen Auf- und Abgehens mit.

Die Szene wechselt wieder zu Paolo und einer älteren Dame im Zug, die ihre verbalen Äußerungen mittels nonverbalen Handlungen unterstreicht. Wenn sie *Nein* sagt, schüttelt sie ihren Kopf, bei *ich versteh dich nicht*, zuckt sie mit den Achseln nach oben (siehe Abb. 9).



Abb. 9

*Auf der Polizei*

*1.09:05 – 1:12:36*

*Gianni erzählt Nicole von seiner Vergangenheit und Paolos Geburt. Danach werden sie zu Paolo gebracht.*

Die Stimmung wird sehr stark durch den Lichteinfall auf Giannis Gesicht in diesem dunklen Raum unterstrichen (gedreht wurde in einer alten Bibliothek). Die Situation ist für ihn zwar beklemmend, aber auch befreiend, weil er darüber sprechen kann. Sein Gesichtsausdruck drückt volle Konzentration und Erinnerung aus. Mit hochgezogener Stirn und nach unten gerichteten Blick wirkt es, als würde er das, wovon er berichtet, noch einmal durchleben (siehe Abb. 10). Die Kamera zeigt ihn in Großaufnahme ohne Pause 2:15min lang; eine Dauer, die beim Zuseher enorme Empathie auslöst, so als würde man Gianni als Gesprächspartner gegenüber sitzen.



*Abb. 10*

Dann folgt ein heftiger Schnitt, man wird aus dem Mitleid herausgerissen und befindet sich erneut in einem langen Korridor, der Ungewissheit symbolisiert. Diesmal ist alles gehetzter, die Personen beeilen sich zu Paolo zu kommen, die Schritte sind schnell und gleichmäßig, alles wirkt durch Einsatz der Handkamera als würde man als Zuseher miteilen. Als sich Gianni und Paolo dann wieder sehen, wird auch das Licht im Raum heller, alle wirken erleichternd.

*Letzte Begegnung zwischen Gianni und Nicole*

*1:12:37 – 1:18:44*

*Die sonst starke, selbstbeherrschte und aufopfernde Nicole gibt zu, dass sie sich manchmal wünscht, ihre Tochter würde sterben.*

Verbal öffnet sich Nicole absolut. Sie sagt etwas, das sie sonst wohl niemandem anvertrauen würde oder könnte. Sie gibt etwas preis, worauf sie nicht stolz sein kann. Zugleich hat sie offensichtlich auch Angst verurteilt zu werden. Auf nonverbaler Ebene vermittelt sie nämlich Geschlossenheit. Gianni hat sich so zu ihr gesetzt, dass sie etwas versetzt, aber doch Rücken an Rücken sitzen. Nicole dreht sich auch nicht zu Gianni. Dieses Abgewendetsein drückt aus, dass sie das Gesagte nicht zur Diskussion stellt und darüber auch nicht weiter sprechen möchte. Sie möchte nicht, dass Gianni ihr zu nahe kommt. Das zeigt sich auch daran, dass sie nach ihrer Beichte ohne ein weiteres Wort geht. Das Abgewendetsein von Gianni Seite ermöglicht überhaupt erst, dass Nicole über diese Gefühle sprechen kann – er gibt ihr den notwendigen Freiraum. Der Lichteinfall und die Dauer der Einstellung sind ebenso wie in der zuvor genannten Szenen von Bedeutung und verleihen der Atmosphäre zusätzlich etwas Beklemmendes (siehe Abb. 11).



*Abb.11*

Ihr etwas gesenkter, verträumt wirkender Blick zeigt, dass sie sich für ihre Gedanken schämt. Ihre aufrechte Haltung beim Aufstehen aber lässt erkennen, dass sie gerade wegen der Last, die ihre Tochter ihr bedeutet, bis zu einem bestimmten Punkt innerlich sicher ist, das Recht zu solchen Gedanken zu haben.

#### *Zurück im Hotel*

*1:18:45 – 1:21:33*

*Diese Szene zeigt Gianni und Paolo gemeinsam nachts und nach dem Aufwachen.*

In dieser Szene wird deutlich, wie zärtlich Gianni mit seinem Sohn umgeht. Tiefe Verbundenheit und Vertrauen, wie es auf haptischer Ebene üblicherweise nur in Liebesszenen dargestellt wird, ist hier zu erkennen (siehe Abb. 12).



Abb. 12

*Auf dem Schiff nach Norwegen*

*1:21:34 – 1:25:54*

*Gianni und Paolo reisen nach Norwegen.*

Die Szene beginnt mit einer Panoramaaufnahme vom Meer. Beide befinden sich auf dem Schiff nach Norwegen. Endlich Freiheit! Man spürt förmlich die frische Luft, hört den Wind, und entspannt aufgrund der extradiegetischen Musik. Die lockere Haltung der beiden und das ruhige Meer deuten daraufhin, dass sich alles zum Guten wendet. Weiters spürt man deren Nähe zueinander. Gianni geniert sich in der Öffentlichkeit nicht mehr für seinen Sohn und wirkt sehr ausgeglichen, was an seiner offenen Haltung zu erkennen ist. Seine Arme sind nicht verschränkt, er beugt sich zu Paolo hinunter, spricht schneller und unterstreicht seine Worte mit Gesten. Als er die Gehhilfe Paolos ins Meer wirft, um ihm zu signalisieren, dass er frei davon sein könne, ist Paolo außer sich vor Freude (siehe Abb. 8 Kapitel 3.1.).

*In Norwegen*

*1:25:55 – 1:32:59*

*Gianni und Paolo befinden sich vor der Schule Kristines.*

Gianni und Paolo sitzen an einem Tisch vor Kristines Schule und haben einen Kuchen dabei, der eigentlich für Kristine bestimmt war, die Gianni nicht finden konnte oder wollte. Um die volle Bedeutung der im folgenden analysierten Szene erfassen zu können, muss man die vorangehenden Mahlzeiten Paolos, bei denen Gianni zugegen war, auch berücksichtigen: Beim Eisessen und beim Mittagessen hilft der Vater seinem Sohn. Er hält den Eisbecher oder schneidet Paolo das Fleisch klein. Zum einen macht er das aus Fürsorge, zum anderen geht er damit den Weg des kleinsten Übels. Der Vater erfüllt hier die Rolle des Erwachsenen, der den gesellschaftlichen Regeln entsprechend darauf achtet, dass sein Sohn ordentlich isst. In diesen Situationen hat Gianni niemals Hunger. Es scheint fast, als würde ihm der Appetit in Paolos Gegenwart vergehen.

Nun allerdings bei diesem Kuchenessen sieht alles ganz anders aus. Der Vater verhält sich dabei nicht vorsichtig, er schneidet den Kuchen sogar mit seinen Fingern. Er isst selber mit den Händen, und dabei kümmert es ihn nicht, wie er später aussieht. Er stopft sich den Kuchen regelrecht in den Mund – so wie es Kinder machen würden (siehe Abb. 13).



Abb. 13

Paolo hingegen macht seinen Vater darauf aufmerksam, dass er sich ungesund ernährt und will ihn halb ernsthaft zum Innehalten bringen. Erst durch die nonverbale Äußerung Giannis, sowie seiner Art zu essen, kann Paolo verbal dessen Platz einnehmen.

Im gleichen Zug, in dem sich Gianni auf die Stufe seines Sohnes durch diese Geste „herablässt“, übernimmt Paolo die Rolle des Vaters. Zum einen sieht man am lächelnden Gesichtsausdruck Paolos und zum anderen auch an der Ausgelassenheit Giannis, dass sie diesen Rollentausch genießen. Abgesehen davon vermittelt Gianni durch seine Geste, die gegen alles steht, was er im Vorhinein durch sein Verhalten ausgedrückt hat, eine große Nähe Paolo gegenüber.

Danach erfolgt ein harter Schnitt und die beiden werden im Hotel gezeigt, wo Gianni seinen Sohn fragt, ob dieser zu ihm ziehen möchte. Als Paolo die Frage bejaht, nachdem ihm die *Schlüssel zum Haus* versprochen wurden, streichelt Gianni ihm mehrmals zärtlich über Kopf und Gesicht (siehe Abb. 14). Ähnlich wie in der Szene, die beide bei der Musikvorführung in Berlin zeigt, sind beide auf gleicher Höhe im Bild.



Abb. 14

*Im Auto unterwegs in Norwegen*

*1:33:00 – 1:41:59*

*Gianni und Paolo sind im Auto durch eine einsame Landschaft Norwegens unterwegs, als Paolo seinem Vater immer wieder ins Lenkrad greift und sich gänzlich anders als am Vortag verhält. Schließlich halten die beiden an und Gianni lässt seinen Gefühlen freien Lauf.*

Zunächst zeigt die Kamera das Auto auf der Straße inmitten der einsamen Landschaft. Musik, welche, wie man dann gleich feststellt, aus dem Autoradio kommt, begleitet die Szene. Erst nach 20 Sekunden sieht man die beiden im Auto drinnen. Die Kamera wechselt ihre Position häufig, so dass man manchmal beide, andere Male nur einen von ihnen und teilweise beide von hinten mit Blick auf die Straße sieht. Die lange Dauer der Szene erweckt beim Zuseher Verständnis für Giannis Reaktion, als dieser immer wütender und gleichzeitig hilfloser wird. Als er das Auto zum Stehen bringt, wird ihm bewusst, dass Paolo erneut in seine eigene Welt versunken ist und dass er endlich akzeptieren muss, ein behindertes Kind zu haben, welches immer Unterstützung benötigen wird. Er steigt aus und lehnt sich ans Auto. Daraufhin sieht man Paolo, wie er alleine aussteigt und die Kraft aufbringt, zu ihm zu gehen und ihn zu stützen (siehe Abb. 15). Die Szene wird durch die Weite der Landschaft und das Geräusch des Windes unterstrichen.



Abb. 15

## Schluss

Der Schluss ist relativ lang und zeigt die beiden in dieser sehr einsamen Landschaft. Auffällig ist hier, dass keine Musik eingeblendet wird, sondern weiterhin der Wind und die wenigen Worte zwischen den Protagonisten die einzigen Laute sind. Als Zuschauer ist man konfrontiert mit der gezeigten Situation. Die tiefe Verbundenheit zwischen den beiden wird durch deren Körperhaltung, dem Halten der Hände, zum Ausdruck gebracht. Die absolute Stille, extreme Weite (das genaue Gegenteil der engen, beklemmenden Gänge im Spital) und ebendieser Einklang mit der Natur bringen Gianni dazu, seinen Gefühlen freien Lauf zu lassen und es ist daraus zu schließen, dass er nun lernen wird, mit der Situation umzugehen.<sup>^</sup>

## Fazit:

Ziel dieser Filmanalyse war es sowohl durch filmische Stilmittel verfeinerte als auch durch Körpersprache bereitgestellte Lesarten von *Le chiavi di casa* darzulegen. So kann beispielsweise Giannis offenere Haltung gegen Ende des Films hin und seine Art, mit Paolo Kuchen zu essen viel über seine Gefühle preisgeben, ohne dass dies jemals verbal zur Sprache kommt. Auch die Empfindungen Nicoles, wie Verzweiflung und Hilflosigkeit haben sich im Laufe des Films bestätigt, obwohl sie immer sehr gefasst wirkte und scheinbar niemand an sich heran lassen wollte. Es ist demnach festzuhalten, dass beide Arten von Gefühlsäußerungen, freie und unterdrückte, die Handlung und die Wahrnehmung der Charaktere beeinflussen.

Technisch gesehen sind es vor allem Nahaufnahmen, die den Gefühlszustand der Protagonisten übermitteln. Häufig führt die Wahl der Bildkomposition und Schärfengrade auch zu einem geschlossenen Bild, das den Hintergrund verschwinden lässt und die Protagonisten in den Vordergrund rückt. Andere Aspekte wie das Wackeln der Handkamera, die auch die innere Bewegung Giannis nachempfinden lassen, sind ebenso von Bedeutung und können als nonverbale Kommunikation seitens des Regisseurs gewertet werden. Zudem kommt dem Einstellungswinkel eine wichtige Bedeutung zu, da der Zuseher das Gezeigte, abhängig von der Ebene, in der die Darsteller gezeigt werden, interpretiert. Sind diese auf gleicher Höhe, sind die Akteure in ihren Aktionen gleichgestellt, während andernfalls eine gewisse Hierarchie zum Vorschein kommen kann. Hierbei wird auch die Punkt/Blick Montage in den Mittelpunkt gerückt, da vor allem das Blickverhalten und die gezeigten Berührungen Amelio in diesem Film besonders wichtig für die Vermittlung der Gefühle Giannis und Paolos

waren. Aichmayr hält betreffend des *Blicks* der Protagonisten folgendes fest: „Lo sguardo di un outsider stigmatizzato dalla società è anche lo sguardo di un attento osservatore che riempie il mondo con nuova vita attraverso il suo tipo di percezione.“<sup>159</sup> Weiters tragen die Kontraste der beklemmenden Krankenhausatmosphäre im ersten Teil des Films und der weiten Landschaft im weiteren Verlauf des Films, aber auch die Lichtverhältnisse – oft ist es auffallend dunkel, dann wieder auffällig hell - sowie der Einsatz von extra- und diegetischer Musik zur Emotionalität bei.

Abschließend ist in Bezug auf meine Forschungsfragen festzuhalten, dass alle oben genannten Komponenten die Bedeutung der nonverbalen Darstellung der Schauspieler beeinflussen und dass der Beziehungsaufbau, d.h. die Annäherung zwischen Vater und Sohn, sowie die Repräsentation von Emotionen sehr stark auf Mimik und Haptik beruhen, jedoch nicht so sehr auf Gestik. Hinsichtlich typisch italienischer Gesten muss meine Frage, ob diese in *Le chiavi di casa* von Bedeutung sind bzw. vorkommen, verneint werden. Auch in Bezug auf andere Kulturkreise kann keine eindeutige Aussage bezüglich kulturspezifischer Gesten gemacht werden, obwohl der Film in Deutschland und Norwegen spielt. Anzumerken sei an dieser Stelle, dass zwar im verbalen Bereich bei den deutschsprachigen Darstellern Unterschiede zum Italienischen (z.B. Intonation) festzustellen sind, hingegen bezüglich nonverbaler Kommunikation keine erwähnenswerten Aspekte vorkommen.

## **7.2. Il ladro di bambini (1992)**

„*Il ladro di bambini* è ad oggi considerato il film italiano più rappresentativo degli anni novanta.“<sup>160</sup> Der mehrfach ausgezeichnete Film handelt von einem jungen Carabinieri (Antonio), der ein elfjähriges Mädchen (Rosetta), das von seiner Mutter zur Prostitution gezwungen wurde, und dessen neunjährigen Bruder (Luciano), von Mailand nach Sizilien in ein Kinderheim bringen soll. Auf ihrer gemeinsamen Reise von Nord nach Süd nimmt der Zuseher nicht nur die Veränderung im Lande, sondern auch die der Charaktere wahr, welche sich im Laufe der Zeit immer näher kommen. Es ist ein Film, der eine verlorene, gestohlene Kindheit thematisiert und ein gespaltenes Land zeigt. In einem Interview verdeutlicht Amelio dies, indem er meint, dass das Publikum, nachdem es den Film gesehen habe, *Fragen* zu

---

159 Aichmayr, Michael. Il cosmo dell'infanzia in *Le chiavi di casa*, L'adattamento cinematografico di Nati due volte di Giuseppe Pontiggia. In: *Raccontare i sentimenti*. 2007. S. 208.

160 Vgl. Vitti, Antonio C.: *I film di Gianni Amelio*. S. 209.



diversen gesellschaftlichen Problemen anstelle von Lösungen haben solle.<sup>161</sup> Fragen zur Moral und zu den Werten der Gesellschaft werden hier von Amelio ins Zentrum des Betrachters gerückt. Was die Symbolik der *Reise* in *Il ladro di bambini* betrifft, so stellt Amelio betreffend des Konzepts *Road Movie* klar, dass es immer seine Absicht ist, das alles, was gezeigt wird, eine Bedeutung für die Handlung hat und nicht wie oft üblich nur der Ästhetik dient.<sup>162</sup> „Il viaggio rileva via via, con rispetto ma senza pietà, con sguardo autentico, mai retorico, non solo la personalità dei tre, ma anche un'Italia devastata nel paesaggio e nel quotidiano sopravvivere della gente.“<sup>163</sup> Der Zuseher geht sozusagen mit auf die Reise und entwickelt eine Beziehung zu den Protagonisten und dem Raum, in dem sie sich bewegen. Bevor die wichtigsten Szenen und Handlungen herausgegriffen werden, sollen ein paar Worte über die Entstehung des Films und die Darsteller fallen. Der Film wurde an mehreren Schauplätzen in zwei Etappen des Jahres 1992 gedreht, dazu gehören Rom, Mailand und Sizilien. Es ist festzuhalten, dass es ursprünglich um eine Beziehung zwischen einem Erwachsenen und einem Jungen gehen sollte, bevor schließlich die Figur von Rosetta dazugekommen ist<sup>164</sup>, die dem Film erst seine Einzigartigkeit verleiht.

Valentina Scali (Rosetta) wurde von Amelio in einem Feriencamp in Sizilien und der Junge Giuseppe Ieracitano (Luciano) in einem Fussballcamp in Kalabrien entdeckt. Beide hatten eine recht ungewöhnliche Kindheit. Valentina wuchs in einem Internat auf und Giuseppe ist eines von neun Kindern. Interessant ist auch, dass Valentina den Film ursprünglich nicht machen wollte und sich auch während der Dreharbeiten oft gesträubt hat und dass Giuseppe oft eifersüchtig auf sie war, weil ihrer Rolle oft mehr Bedeutung zugesprochen wurde. Bemerkenswert ist auch, dass Valentina erst am Ende der Dreharbeiten erfahren hat, was *Rosetta* eigentlich widerfahren war und sie darauf hin Amelio zur Rede gestellt hat, weil sie dieses Nicht-Wissen als Missachtung empfunden hatte<sup>165</sup>.

Enrico Lo Verso (1964 in Sizilien geboren) erlebte seinen Durchbruch als Carabinieri Antonio und ist inzwischen einer der bekanntesten italienischer Schauspieler. Vor allem seine

---

161 Vgl. D'Arcy, David: *The Realist: A Talk with Gianni Amelio*.

162 Vgl. D'Arcy, David: *The Realist: A Talk with Gianni Amelio*.

163 Montesanto, Giuliana / Calanca, Massimo: *Il ladro di bambini*. Seminario 2002: Analisi del film "Il ladro di bambini" (8.6.2005),

URL: <http://www.cinemavvenire.it/seminari/seminario-2002-analisi-del-film-il-ladro-di-bambini/il-ladro-di-bambini> (3.6.2012).

164 Vgl. Montesanto, Giuliana / Calanca, Massimo: *Il ladro di bambini*.

165 Amelio, Gianni: *Il ladro di bambini*. 1992. Bonusmaterial: Commento di Gianni Amelio. DVD.

nonverbale Ausdrucksweise, mittels der er Antonio mimt, soll neben den Darstellungen der Kinder Inhalt der unten angeführten Analyse sein.

### **Analyse einzelner Szenen**

Im Folgenden werden erneut die bedeutendsten Szenen chronologisch analysiert. Wie zuvor liegt besonderes Augenmerk auf Gestik, Mimik, Haptik, Proxemik und Körperhaltung, sowie auf diversen Kamera- und Lichteinstellungen.

*Prolog: Zu Hause*

*Anfang – 07:27*

*Der Anfang des Films zeigt die Kinder in ihrem Zuhause.*

Die erste Szene wurde in einem Vorort von Rom in einer Wohnung gedreht, wobei diese nicht verändert wurde<sup>166</sup> und somit die sozialen Gegebenheiten widerspiegelt. Auch die schauspielerische Leistung der kalabresischen Frau, die mit ihrer verschlossenen Art (leicht gebückte Haltung, Mundwinkel nach unten, Augenbrauen zusammengezogen) kaum Hinweise auf ihre Empfindungen gibt, vermittelt dem Zuseher einen Einblick in die Lebenssituation der Familie.

Die Kinder sind mit ihrer Mutter zu Hause. Die Kamera zeigt Luciano in Großaufnahme und dann wird seine Mutter aus seiner Sicht gezeigt, bevor die Einstellung wechselt und Luciano aus Sicht seiner Mutter dargestellt wird. Das Licht ist eher düster und durch die Unordnung der Wohnung und dem laufenden Fernseher, dem keine Beachtung geschenkt wird, werden die Verhältnisse verdeutlicht, die auf einen eher niedrigen sozialen Status schließen lassen. Auch die Außenfassade des Hauses stellt ein ärmliches Umfeld dar. Ein Mann tritt ein, der dem Jungen sichtlich zuwider ist (siehe Abb. 9, Kapitel 3.1.). Als die Mutter ein Bündel Geld zählt, welches der Mann ihr in einem Kuvert hinterlassen hat, wird deutlich, wofür er bezahlt (siehe Abb. 43 Kapitel 5.1.). Kurz darauf folgt eine Detailaufnahme der Hände von Rosetta und dem Mann, die von dem Flüstern eines Gebets Rosettas begleitet und in dem Moment, als der verheiratete Mann ihre Hand nimmt, unterbrochen wird (siehe Abb. 42, Kapitel 5.1.). Der Ehering, welcher zu sehen ist, verstärkt zusätzlich das Unrecht, das dieser Mann begeht, da er neben Kindesmissbrauch auch Ehebruch begeht. Außerdem wird durch sein äußeres Erscheinungsbild – er trägt eine teure Uhr und Anzug - dargelegt, dass er aus weitaus besseren sozialen Verhältnissen stammt.

---

166 Amelio, Gianni: Il ladro di bambini. 1992. Bonusmaterial: Commento di Gianni Amelio. DVD.

Amelio belässt es bei der Detailaufnahme der Hände, die dem Zuseher ausreicht, um den Kontext des Geschehens zu begreifen. Ein harter Schnitt folgt; man sieht, wie Rosetta, ihre Mutter und der Mann abgeführt werden. Luciano bekommt alles von einem Sportplatz aus mit. Erst jetzt wird der Titel des Films eingeblendet.

*Abfahrt im Zug*

07:27 – 14:22

*Antonio reist mit den Kindern aus Mailand ab.*

Antonios erster Auftritt zeigt ihn adrett in Uniform gekleidet, als er sich verspätet (siehe Abb. 2, Kapitel 2.2.). Sein Kollege steigt in Bologna aus. Die Verabschiedung der beiden ist von einem rituellen Gruß (siehe Abb. 3, Kapitel 2.2.), aber auch von rhythmischen, sprachbegleitenden Gesten begleitet. Im Zugabteil ist die Atmosphäre zwischen ihm und Rosetta noch sehr gespannt, aber Antonio wechselt seine Kleidung, wodurch zumindest dem äußeren Erscheinungsbild nach nicht mehr so viel Hierarchie vorherrscht.

Die Abfahrt und Ankunft werden mit dem Wegfahren und der Einfahrt der Zuges in die Station gezeigt und markieren Anfangs- und Endpunkt der ersten Etappe, was auch in anderen Filmen Amelios immer wieder zu sehen ist und das Publikum sozusagen mit auf die Reise nimmt. Im Gegensatz zu *Le chiavi di casa* muss man jedoch festhalten, dass die Aufnahmen im Zug nicht in einem fahrenden Waggon gemacht wurden und daher nicht so realistisch dargestellt sind, da das Wackeln des Zuges nicht zum Ausdruck kommt.

*In Civitavecchia*

14: 23 – 23:11

*Antonio bringt die Kinder in ein Waisenhaus, wo sie jedoch nicht bleiben dürfen.*

Nachdem sie aus dem Zug ausgestiegen sind, gehen sie frühstücken, wobei Luciano mit dem Geld seiner Mutter eine Packung Chips kauft, was Rosetta fürchterlich ärgert. Sie steht bedrohlich vor ihm (siehe Abb. 33a und 33b, Kapitel 3.6.), was auch durch die Untersicht der Kamera verstärkt wird. Es kommt zu einem handgreiflichen Streit der Geschwister, der durch Antonio beendet wird (siehe Abb. 23, Kapitel 3.3.).

Nach einem harten Schnitt sieht man die Protagonisten mit einem Angestellten des Waisenhauses. Luciano sieht sich im Gebäude um und trifft auf ein krankes Mädchen, das in Wirklichkeit seine kleine Schwester ist<sup>167</sup> (siehe Abb. 7, Kapitel 3.1.), bei dessen Anblick ihm das erste Mal ein Lächeln über die Lippen kommt. Antonio verabschiedet sich von Rosetta (siehe Abb. 1) und spielt unmittelbar im Anschluss an die Verabschiedung nervös mit den Händen.

---

167 Amelio, Gianni: *Il ladro di bambini*. 1992. Bonusmaterial: *Commento di Gianni Amelio*. DVD.



*Abb. 1 :In diesem Kontext bedeutet die gezeigte Geste: Io me ne vado.*

Auffällig ist auch der Abstand zwischen den beiden, der eindeutig die persönliche Zone widerspiegelt (siehe Abb. 32, Kapitel 3.6.), wobei Mimik und Proxemik in diesem Bildausschnitt deutlich zeigen, dass noch kein Übertritt in die intime Zone gewollt ist, aber dass, obwohl keine Freundschaft besteht, der Eintritt in die persönliche Zone gewährt wurde, wobei ihr Abgewendetsein noch von Skepsis zeugt.

Die nächste Einstellung zeigt Antonio in einer Telefonzelle, wobei sein Gespräch noch als voice off im Anschluss zu hören ist, während er bereits im Weggehen zu sehen ist, was seiner Verzweiflung und Einsamkeit Nachdruck verleiht.

*In Rom*

*23:12 – 33:19*

*Antonio muss wegen eines Asthmaanfalls Lucianos mit den Kindern in Rom bleiben.*

Antonio soll die Kinder nun nach Sizilien begleiten. Auf dem Weg zum Bahnhof in Rom erleidet Luciano einen Asthmaanfall. Zunächst reagiert Antonio geschockt. Dann ist er sichtlich besorgt und versucht Luciano beizustehen, indem er ihn mehrmals fragt was los sei und ihm übers Gesicht streichelt (siehe Abb. 2).



*Abb. 2*

Unmittelbar danach lastet die Verantwortung zu schwer auf ihm und er wird wütend, was sich auf nonverbale Art und Weise durch Tritte gegen das Gepäck äußert (siehe Abb. 3).



*Abb. 3*

Zu dritt übernachten sie bei einem Kollegen Antonios, der ihm rät, seine Vorgesetzten anzurufen, worauf Antonio meint, dass er dann hinter Gitter käme, was er mit einer typischen süditalienischen Geste, welche für Haft steht, unterstreicht (siehe Abb. 4).



*Abb.4*

Kurz darauf sieht man Rosetta, die sich mit Antonios Kollegen unterhält. Als dieser sie fragt, ob ihr Eros Ramazotti gefällt, verziehen sich ihre Lippen nach unten und sie schnalzt mit der Zunge; eine im Süden weit verbreitete Geste um *Nein* auszudrücken (siehe Abb. 5).



Abb. 5

Im Anschluss folgt die Aufforderung seinerseits, dass sie ins Bad kommen solle, um sich eine Kassette auszusuchen (siehe Abb. 6a-6c, Kapitel 2.3.), woraufhin sie sofort geht und die Tür hinter sich zuknallt.

#### *Im Bahnhof*

*33:20 – 42:51*

*Es kommt zu einer Auseinandersetzung zwischen Rosetta und Antonio.*

Im Bahnhof verschwindet Rosetta auf die öffentliche Toilette, wo Antonio sie aufspürt. Danach versucht sie wegzulaufen, es kommt zu Handgreiflichkeiten zwischen ihr und Antonio, die zuerst von Weitem gezeigt werden, wobei die sie umgebenden Leute zu erkennen sind und danach immer näher herangezoomt werden. Zurück im Wartesaal beginnt Rosetta vor lauter Aufregung und Ärger ihre Nägel zu beißen – eine weitere adaptorische Geste, wie sie häufig bei Rosetta zu beobachten ist. Außerdem wandern ihre Blicke nervös und unruhig umher (siehe Abb. 6).



*Abb. 6*

Als Antonio nach ihrem Befinden fragt, droht sie ihm, ihn wegen sexueller Belästigung zu verraten, woraufhin ein mittels Schuss-Gegenschussverfahren gefilmter Blickwechsel in Großaufnahmen die weiterführende Konversation zwischen den beiden zeigt.

Schließlich befinden sie sich im Zug, wo Antonio bereits äußerst müde und verzweifelt wirkt (siehe Abb. 7), was daran zu erkennen ist, dass er sich auf seine Hand stützt und die Augen sehr klein sind.



*Abb. 7*

Während Antonio so am Gang sitzt, kommt Rosetta aus dem Abteil heraus und zeigt sich erstmals von ihrer kindlichen Seite. Die Szene endet damit, dass sie ihrem Bruder zärtlich über den Kopf streicht. Das Rattern des Zuges verleiht dem Zuseher das Gefühl, mit dabei zu sein.

*In Kalabrien*

42:52 – 1:00:46

*Antonio nimmt die Kinder zu seiner Schwester mit, wo gerade ein Fest stattfindet und Antonio ua. seine Großmutter wieder sieht. Zunächst unterhalten sich alle gut, aber dann erkennt eine Verwandte Antonios Rosetta aus der Zeitung und die Situation eskaliert.*

Vorweg kann man festhalten, dass in diesem Teil des Films sehr viele - vor allem für den Süden Italiens - typische Gesten vorkommen. Zunächst jedoch fällt dem Publikum der Wechsel der Landschaft auf, sowie einhergehend damit die architektonische Veränderung. Unfertige Häuser, alte Autos und die verdörrte Landschaft kennzeichnen hier das Bild Süditaliens, das sich laut Angaben des Regisseurs auch bis heute nicht verändert hat<sup>168</sup>.

Antonios Schwester begrüßt ihn mit einer typischen Geste (siehe Abb. 8), bei der beide Arme offen sind, sozusagen bereit für eine Umarmung.



Abb.8

Antonios Schwester stellt die drei einigen der Anwesenden vor, bevor sich alle drei Personen in den ersten Stock begeben, als eine alte Frau zum Vorschein kommt, die der Kleidung nach zu urteilen verwitwet ist. Ihre dunkle Aufmachung, aber auch die harten Gesichtszüge sind charakteristisch für die ältere Generation in Süditalien (siehe Abb. 9). Beachtenswert an dieser Stelle sowie im weiteren Verlauf der Innenaufnahme ist der natürliche Lichteinfall, der hier zum Tragen kommt.

---

168 Amelio, Gianni: Il ladro di bambini. 1992. Bonusmaterial: Commento di Gianni Amelio. DVD.





*Abb. 9*

Während sie in den ersten Stock des Gebäudes gehen, erklärt Antonios Schwester, dass sie seit langem an dem Haus bauen und es irgendwann fertig sein würde, groß genug auch für ihn – eine weit verbreitete Tradition im Süden. Als sie dann im oberen Geschoss in der Unordnung nach Handtüchern sucht, begleitet sie ihre Worte „un minuto...“ mit unten abgebildeter sprachbegleitender Geste (siehe Abb. 10) was die verbale Botschaft zusätzlich unterstreicht. Generell ist bei ihr eine hektische Anwendung von Gesten zu bemerken, die das typische Verhalten der Südtaliener widerspiegelt.



*Abb. 10*

Nachdem sie die Handtücher gebracht hat, sagt sie zu Antonio, dass er sie über seine Ankunft hätte vorwarnen können, was durch ihr Heben der linken Hand – ähnlich einer Drohung unterstrichen wird (siehe Abb. 11).



*Abb. 11*

Nachdem Antonio Rosetta zum Waschen alleine lässt, geht er auf die Dachterrasse, von wo aus erneut die Landschaft zu sehen ist und auch durch das Einsetzen von Musik dem Zuseher Zeit gegeben wird, sich an diese neue Umgebung zu gewöhnen. Als Antonio seine Großmutter entdeckt, die im Gemüsebeet, welches direkt an der Straße liegt, arbeitet, geht er zu ihr, geht dabei in die Knie und begrüßt sie innig, was an ihrer festen Umarmung zu erkennen ist und die intime Zone, wie es bei engen familiären Verhältnissen üblich ist, widerspiegelt (siehe Abb. 12).



*Abb. 12*

Noch während ihrer Umarmung murmelt die alte Dame vor sich hin, wie es ihm denn gehe und dass sie immer so müde vom Arbeiten sei, wobei sie immer wieder die linke Hand mit einer „così, così“ Geste hin und her bewegt (siehe Abb. 13).



*Abb. 13*

Die beiden setzen sich dann hin und unterhalten sich weiter, wobei sie – typisch für Großmütter, vor allem des Süden Italiens – danach fragt, ob er auch ja genug essen würde (siehe Abb. 14).



*Abb. 14*

Der Abstand zwischen ihnen lässt auf eine sehr nahe Beziehung schließen, ebenso die ständigen Berührungen. Die Geräusche der vorbeifahrenden Autos lassen die Szene äußerst real erscheinen. Was ebenfalls zur realistischen Darstellung beiträgt, ist die Tatsache, dass es sich bei der alten Dame um keine Schauspielerin, sondern um eine Gemüseverkäuferin handelt, der einfach gesagt wurde, sie solle sich vorstellen, dieser junge Mann sei ihr Enkel

und würde ihr vom Dasein eines Carabinieri erzählen<sup>169</sup>. Eine typische Methode Amelio ist es, Laiendarstellern Rollen zu verleihen, die dem Zuseher natürlich und realistisch erscheinen.

Es folgt ein harter Schnitt, woraufhin alle gesammelt für ein Familienfoto standhalten müssen, darunter auch Rosetta, der Antonio die Hand auf die Schulter legt und sie mittels Hand und durchdringenden Blickkontakt auffordert, noch kurz für das nächste Foto inne zu halten (siehe Abb. 15).



Abb. 15

Beim anschließenden Essen werden unter anderem wichtige Themen, welche die Unterschiede zwischen Nord- und Süditalien thematisieren, besprochen, wobei Antonio seine verbalen Äußerungen durch diverse sprachbegleitende Gesten unterstreicht, so z.B. bei „tutto può essere...“ (siehe Abb. 16) – Schulterzucken nach oben und Handfläche nach oben deutend oder bei „non mi interessano...“ (siehe Abb. 17), wobei die Hand flach vor dem Körper ist, was auch Desinteresse bzw. ein Ende des Themas zu bedeuten hat.



Abb. 16 und Abb. 17

---

169 Amelio, Gianni: Il ladro di bambini. 1992. Bonusmaterial: Commento di Gianni Amelio. DVD.

Danach wechselt die Kamera zwischen ihm und Rosetta hin und her. Die Situation wirkt durch die realen Lichteinfälle und Hintergrundgeräusche wie das Klappern des Geschirrs, aber auch durch die Repräsentation der gedeckten Tische sehr natürlich. Als sich die Frau, die zuvor an der Seite Antonios gesessen hat, zu Rosetta begibt und sie mit einer Stopp-Geste davon abhält, einem anderen Mädchen zu folgen (siehe Abb. 18) und sie dann ausfragt, ist wachsende Nervosität bei Rosetta zu bemerken, was durch ihren hin und her wanderten Blick, der Antonio sucht, aber auch an ihren Handbewegungen (siehe Abb. 19) zu erkennen ist. Zudem zeigen das Abstandsverhältnis und der Winkel, in welchem die Frau bedrohlich über Rosetta steht und diese sich leicht abneigt, dass Rosetta keinen Einlass in diese intime Zone wünscht (siehe Abb. 20).



*Abb. 18*



*Abb. 19*



*Abb. 20*



Als die Frau ihr klar macht, sie erkannt zu haben, läuft Rosetta davon. Antonio folgt ihr so schnell wie möglich und deutet ihr mittels deiktischen Gesten, sie soll zurück ins Haus kommen (siehe Abb. 21). Rosetta jedoch bricht weinend zusammen, woraufhin Antonio sie in seine Arme nimmt. Das Vertrauen zwischen beiden wird durch diesen Eintritt in die intime Zone, den sie ihm in diesem Moment gewährt, bestätigt (siehe Abb. 22).



Abb. 21



Abb. 22

#### *Auf dem Weg nach Sizilien*

1:00:47 – 1:10:07

*Antonio und Rosetta unterhalten sich darüber, was dem Mädchen widerfahren ist.*

Die drei werden zunächst im Auto und dann auf der Fähre nach Sizilien in der Nacht gezeigt, wo Antonio und Luciano sich unterhalten, wobei noch eine gewisse Distanz zwischen beiden zu bemerken ist, die im weiteren Verlauf des Films schnell aufgehoben ist. Als sie ankommen, übernachten sie zu dritt in einem Hotel, jedoch kann kaum jemand schlafen und es kommt zu einem beeindruckenden Gespräch zwischen Rosetta und Antonio auf der Terrasse.

Gianni Amelio sagte über diese Szene aus<sup>170</sup>, dass Valentina (Rosetta) all seine Erwartungen übertroffen habe, vor allem in dem Moment, als sie sich, einen zuvor genannten Punkt mit weit geöffneten, nach unten gerichteten Augen fest anstarrend, nach vorne lehnt (siehe Abb. 23), nur wenig blinzelt und nach aussagekräftigen Worten immer wieder schluckt, bevor sie sich schließlich an Antonio wendet. Die Körperhaltung Antonios – er sitzt etwas mit dem

---

170 Amelio, Gianni: *Il ladro di bambini*. 1992. Bonusmaterial: *Commento di Gianni Amelio*. DVD.

Rücken zu ihr (siehe Abb. 24) – deutet darauf hin, dass ihm die Situation unangenehm ist. Obwohl es nicht deutlich zu sehen ist, kann man an seinen leichten Bewegungen erkennen, dass er nervös mit den Händen spielt. Auch die Tatsache, dass er am Ende des Gesprächs Rosetta förmlich zurück drängt, indem er sie sanft, aber bestimmend mit der Hand an ihrer Schulter wegdrückt (siehe Abb. 25), spricht dafür.



*Abb. 23*



*Abb. 24*



*Abb. 25*

Beeindruckend in dieser Szene sind auch die Großaufnahmen Rosettas und der Lichteinfall auf den Gesichtern. Die lange Dauer der Einstellung auf die Gesichter, besonders bei Rosetta, erweckt beim Zuseher enorme Empathie, da sie sich sozusagen nicht nur Antonio, sondern durch die Großaufnahmen auch dem Publikum anvertraut. Auch die Hintergrundgeräusche der vorbeifahrenden Autos verleihen der Szene etwas Natürliches und man fühlt sich als Teil des Geschehens. Am Ende der Szene ist Antonio rechts im Bild in Großaufnahme zu sehen, während Rosetta verschwommen im Hintergrund gehend zu erkennen ist.

### *Am Strand*

*1: 10:08 – 1:25:53*

*Die drei verbringen spontan ein paar Stunden am Strand.*

Eine zufällig vorbeikommende Radfahrgruppe unter blauem Himmel, entlang des Meeres, verleiht der ersten Einstellung, welche nach oben genannter Szene folgt, bereits ein Gefühl von Freiheit. Antonio beschließt spontan statt einer kurzen Pause einige Zeit am Strand zu verbringen. Rosetta nutzt die Zeit für einen Spaziergang, während Antonio dem Jungen das Schwimmen beibringt, was sehr viel Vertrauen seitens Lucianos beweist (siehe Abb. 29, Kapitel 3.5.). Im Anschluss gehen sie gemeinsam essen. Es herrscht eine lockere Atmosphäre, was durch Gelächter und den reichlich gedeckten Tisch charakterisiert wird (siehe Abb. 26). Beachtenswert sind in dieser Szene auch die Handbewegungen Antonios, der mit viel Elan die Witze erzählt, sowie Lucianos herzhaftes Lachen, wobei sich die Mundwinkel ganz nach oben ziehen und die Augen sehr klein werden. Als Antonio jedoch bemerkt, dass der Junge den Witz nicht verstanden hat, schlägt er ihm freundschaftlich auf die Schulter (siehe Abb. 31, Kapitel 3.5).



*Abb. 26*

Als Rosetta zum Essen kommt, ist auch bei ihr das erste Mal ein breites Lächeln zu sehen, das jedoch rasch aus ihrem Gesicht verschwindet, als sie glaubt von zwei Frauen fotografiert zu werden und sich mit einem Hilfe suchenden, sich versteckenden Blick an Antonio wendet, der mit einem Kopfschütteln ausdrückt, dass die Damen das Fotografieren unterlassen sollen. Als er sich dann nochmals zu ihnen umdreht, drückt er auf nonverbale Art und Weise - durch Schulterhochziehen und offene Hände - aus „beh, è così...“ (siehe Abb. 27). Seine Augen wandern daraufhin nervös umher, was ein Zeichen dafür ist, dass er in Gegenwart der jungen Damen aufgeregt ist und sich beobachtet fühlt.





Abb. 27

Während seines Gesprächs mit Luciano sind weitere Gesten zu bemerken (z.B. Abb. 31, Kapitel 3.5.); die Detailaufnahme der Hände unterstreicht die verbale Äußerung ihrer Abmachung (siehe Abb. 30, Kapitel 3.5.). Später sieht man, wie sich die Frauen mit ihm und Rosetta unter Verwendung deiktischer Gesten, um die sprachlichen Barrieren zu überwinden, unterhalten (siehe Abb. 19, Kapitel 3.3).

#### *Unterwegs mit den Französisinnen*

*1:25:54 – 1:30:54*

*Die drei verbringen einige Zeit mit den französischen Touristinnen in der Stadt, als ein Dieb die Kamera stiehlt und Antonio ihn aufhält.*

Während Rosetta mit den Touristinnen unterwegs ist, unterhalten sich Antonio und Luciano, wobei Antonio den Jungen festhält, sich zu ihm beugt und ihm versichert, dass sie in Kontakt bleiben werden. Die Proxemik der beiden spiegelt ihr Vertrauen zueinander wider (siehe Abb. 28a und 28b).



Abb. 28a und 28b

Dann spielen beide ein Kartenspiel, das sie mittels mimischer Gesten einer der Französinen erklären. Währenddessen wechselt die Einstellung immer wieder zu Rosetta, welche die andere Französin fotografiert. Mittels deiktischer und mimischer Gesten erklären sie sich gegenseitig die beste Position, bis jemand ihr plötzlich die Kamera entreißt. Antonio verfolgt den Dieb und kriegt ihn zu fassen.

*Auf der Polizei*

*1:30:55 – 1:38:29*

*Antonio bekommt Ärger auf der Polizei.*

Im Anschluss an die oben genannte Einstellung sieht man Rosetta im Dunkeln auf der Polizeiwache sitzen, in Vogelperspektive gefilmt. Ihre verschränkten Arme deuten auf Unsicherheit hin (siehe Abb. 29). Später umklammert sie in dieser Position auch ihren Rucksack, was darauf schließen lässt, dass sie sich an etwas festhalten möchte, um sich geborgener zu fühlen.



*Abb. 29*

Ebenfalls noch aus dieser Perspektive sieht man Luciano auf einem Gabelstapler spielen, dann wechselt die Kamera und zeigt Rosetta, als sie ihren Bruder ermahnt, aufzuhören. Im weiteren Verlauf erzählt eine der Frauen ihrer Freundin, dass es sich bei Rosetta um einen Fall von Kinderprostitution handelt. Rosetta versteht *prostituée* ; ihr Blick wird traurig und ist dem Boden zugewandt. Sie wehrt außerdem ab, als eine der Französinen ihr ihre Sonnenbrille schenken möchte (siehe Abb. 24 Kapitel 3.3.) und sie zuckt mit der Schulter, als die Frau diese zur Verabschiedung berührt.

Die Einstellung wechselt zu Antonio, der zu den vergangenen Tagen befragt wird und seinen

Ausweis abgeben muss. Die Kamera wechselt zwischen den beiden hin und her, zeigt jedoch meist Antonio in Großaufnahme von langer Dauer, was erneut beim Zuseher Empathie auslöst. In seiner Mimik sind neben Aufmerksamkeit auch Schuldbewusstsein, Rechtfertigung und Angst zu erkennen (siehe Abb. 30a-c; man beobachte den anfangs gesenkten Blick, nach unten gerichtete Mundwinkel und weit aufgerissenen Augen).



Abb. 30a-c

Ihm wird vor Augen geführt, dass er seine Karriere ruiniert hat; zudem wird er erniedrigt. Seine Blicke wandern oft zu Boden und unsicher hin und her. Obwohl die Hände nicht im Bild zu sehen sind, ist an seinen Bewegungen erkennbar, dass er diese nervös bewegt. Extradiegetische Musik und der Lichteinfall tragen ebenfalls zur Emotionalität bei.

Kaum ist die Befragung vorbei, ist eine Detailaufnahme zu sehen, die an die gute Zeit am Meer erinnern soll (siehe Abb. 17, Kapitel 3.3). Als die drei das Gebäude verlassen, wird die Szene durch das Zuschlagen der Gittertür und begleitender Musik untermauert.

### *Schluss*

*1:38:30 – Ende*

*Antonio bringt die Kinder im Auto zum Institut. Sie halten an, um zu schlafen.*

Zunächst sind alle drei im Auto zu sehen. Beachtenswert ist hier das Licht, aber auch die vorbeiziehende Umgebung, welche die typische südeuropäische Architektur aber auch Nebenerscheinungen des Südens wie überfüllte Müllcontainer und unebene Straßen ins Bild rücken. Die Protagonisten wirken übermüdet und Antonio beschließt für wenige Minuten zu halten. Als die Kinder erst bei der Morgendämmerung munter werden, ist dem Zuseher bewusst, dass die Pause länger als geplant dauert. Die Luft scheint kühl zu sein, denn Rosetta

wickelt sich in ihre Weste ein und legt Luciano die Jacke um den Rücken (siehe Abb. 31a). Nicht nur durch diese nonverbale Geste der Zuwendung, auch auf verbale Weise öffnet sie sich nun ihrem Bruder. Amelio zeigt die beiden hier bewusst nur von hinten, um dem Zuseher dazu zu zwingen, den Kindern ihre Privatsphäre zu gönnen, zumal dies ihre letzten Minuten in diesem Lebensabschnitt sind (siehe Abb. 31b).



Abb. 31a



Abb. 31b

### **Fazit:**

Im Gegensatz zu *Le chiavi di casa* ist die Frage, ob typisch italienische Gesten im Film vorkommen, mit *Ja* zu beantworten. Dennoch muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass sich diese in Grenzen halten. Denn obwohl alle Protagonisten des Films aus dem Süden stammen, ist nicht bei jedem die Verwendung charakteristischer Gesten zu erkennen. Dies mag im Fall von Giuseppe (Luciano) daran liegen, dass er einen sehr introvertierten Jungen verkörpern muss bzw. an der Tatsache, dass er und Rosetta (im Film) im Norden aufgewachsen sind. Warum Lo Versos Gestik nicht besonders ausgeprägt ist, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Vermutungen lassen den Schluss zu, dass er bzw. Antonio sich an die jeweilige Umgebung gut anpassen, denn im Rahmen seiner Familie sind bei Antonio eindeutig mehr Gesten zu erkennen als im restlichen Teil des Films. Auch bei den anderen Schauspielern, seien diese professionell oder nicht, vor allem bei der Dame, die Antonios Großmutter verkörpert, ist in jenem Teil des Films, der in Kalabrien spielt, weitaus mehr Gestik zu sehen.

Generell kann man festhalten, dass sehr viele sprachbegleitende Gesten vorkommen, welche die verbalen Botschaften hervorheben. Die Gesten, die im Zuge der Unterhaltungen mit den französischen Touristinnen Verwendung finden, bezeugen keine kulturspezifischen Gesten, ersetzen jedoch häufig die verbalen Äußerungen.

Erwähnenswert ist die Tatsache, dass das Augenmerk Amelios offensichtlich auf der Mimik liegt, und somit oft die Gesten nur ansatzweise erkennbar sind, da die Kamera hauptsächlich das Gesicht zeigt. Dem Blickverhalten wird ebenso wie in anderen Filmen Amelios auch in *Il ladro di bambini* besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Lange Empathieszenen geben dem Zuseher das Gefühl, vor Ort und Teil der Handlung zu sein.

Besondere Beachtung in *Il ladro di bambini* verdient auch die Proxemik, da während der Annäherung der Protagonisten ein immer geringer werdendes Distanzerhalten festzustellen ist, das sich oft in Gefühlsausdrücken von Wut, Trauer und Freude manifestiert. Zudem sind einhergehend mit dem immer geringer werdenden Abstand zwischen den Protagonisten auch mehr Berührungen wahrnehmbar, die das zunehmende Vertrauen zwischen den Akteuren signalisieren.

Auch das äußere Erscheinungsbild soll an dieser Stelle nochmals aufgegriffen werden. Durch das Tragen derselben Kleidung über Tage hinweg werden dem Zuseher die Dauer und Strapazen der Reise bewusst. Außerdem symbolisiert das Kleid Rosettas, in dem sie unschuldig und kindlich wirkt, nicht nur ihre verlorene Kindheit, sondern bezeugt die in der Gesellschaft üblichen Konventionen, sich bei Anlässen angemessen zu kleiden. Weitere relevante Beispiele zur Symbolik, die in *Il ladro di bambini* Verwendung finden, sind in Kapitel 5.1. abgebildet.

Nicht zuletzt ebenso bemerkenswert sind der Einsatz von Musik, natürlichem Licht und großteils Nahaufnahmen, die das Publikum emotional mit auf die Reise der Protagonisten nehmen und mitsamt der Körpersprache der Schauspieler ein beeindruckendes Werk nonverbaler Kommunikation präsentieren.

### **7.3. Così ridevano (1998) & Lamerica (1994) – Spiegelbild komplexer Gesellschaftsstrukturen**

Im vorliegenden Kapitel sollen nun die bedeutendsten nonverbalen Handlungen aus den Filmen *Così ridevano* und *Lamerica* vorgestellt werden, welche für die Interaktion zwischen den Protagonisten und deren Beziehungen zueinander von Bedeutung sind. Beide Filme sind vor allem wegen ihrer komplexen Thematik vor dem Hintergrund politischer und historischer

Ereignisse bemerkenswert, welche Einfluss auf die Gesellschaftsstruktur und somit auf die einzelnen Individuen haben. Insbesondere soll deshalb hier im Gegensatz zu den vorangegangenen Kapitel der Fokus nicht auf dem Beziehungsaufbau zwischen den Protagonisten liegen, sondern viel mehr auf diversen kommunikativen Handlungen, die auf nonverbale Art und Weise unterschiedliche Gefühle ausdrücken und das komplexe Verhalten des Einzelnen in der Gesellschaft widerspiegeln. Weiters wird auf die in *Lamerica* gezeigte und für die Handlung relevante Symbolik Bezug genommen.

Bevor dies anhand von Screenshots dargelegt wird, folgen ein paar Erläuterungen zu den einzelnen Filmen, welche beide – ebenso wie *Il ladro di bambini* - einen starken Bezug zu Sizilien aufweisen und bei denen ebenfalls Enrico Lo Verso in der Hauptrolle zu sehen ist.

*Così ridevano* handelt von der komplexen Beziehung zweier sizilianischer Brüder im Turin der 50er und 60er Jahre. Giovanni, der ältere Bruder wird von Enrico Lo Verso verkörpert und Pietro, der jüngere Bruder, von Francesco Giuffrida, der mit diesem Film seine ersten Fußstapfen im Filmgeschäft machte. Hinsichtlich Regie, Montage, Kameraführung und Licht könnten man seitenweise über den Film berichten, der nicht nur die Geschichte zweier Brüder, welche stellvertretend für viele Schicksale steht, erzählt, sondern ein düsteres Kapitel der italienischen Geschichte schonungslos und realitätsnah behandelt, indem die Emigration in den Norden in all ihren Facetten beleuchtet wird. Aber nicht nur inhaltlich, auch aus filmanalytischer Sicht könnte man zu diesem Werk im Bezug zu anderen Filmen Amelios Parallelen ziehen, wie beispielsweise die erneute Thematik des Ankommens und Abfahrens, der Aufbau von Beziehungen und die Repräsentation des Fremdseins.

*Lamerica* ist ebenfalls für genau diese Aspekte, allen voran die Immigration nach Italien berühmt. Bemerkenswert ist erneut die schauspielerische Leistung Enrico Lo Versos und jene des Laiendarstellers Carmelo Di Mazzarellis (einem Fischer aus Sizilien, der das erste Mal vor der Kamera stand). Der preisgekrönte Film handelt von dem jungen, arroganten Gino, der zum Flüchtling wird und gemeinsam mit dem alten Spiro/Michele durch das krisengeschüttelte Albanien zieht. *Lamerica* würde sich - wahrscheinlich mehr noch als andere Filme Amelios – für eine detaillierte Auseinandersetzung mit oben genannten Themen eignen, soll aber ebenso wie *Così ridevano* nur für Beispiele nonverbaler Verhaltensweisen herangezogen werden.

Beide Filme zeichnen sich unter anderem durch die Darstellung starker Persönlichkeiten aus, die schwierige Situationen in einem von politischen Ereignissen gerüttelten Umfeld meistern müssen. Wut, Verzweiflung, aber auch Hoffnung sind die dominierenden Emotionen in beiden Werken.

Ich möchte mich in diesem Kapitel vor allem auf die hierarchische Gesellschaftsstruktur und die Gegensätze von Armut und Wohlstand konzentrieren, die meiner Meinung nach in beiden Filmen zentral sind. Inwiefern trägt Amelios Darstellung dazu bei, dem Publikum auf nonverbale Art und Weise wie auch durch filmische Techniken, die sozialen und politischen Verhältnisse aufzuzeigen?

Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit wurde neben Mimik und Gestik auch das äußere Erscheinungsbild mehrmals erwähnt. Diesem kommt in den beiden Filmen eine große Bedeutung zu, zumal dadurch die sozialen Gegebenheiten widerspiegelt werden, wie in Abb. 35 (siehe Kapitel 3.7) zu sehen ist. Die Kleidung, die von Pietro und Giovanni (*Così ridevano*) bzw. von Gino und Spiro (*Lamerica*) getragen wird, ist während der gesamten Dauer beider Filme essenzieller Bestandteil der Handlung, da sich in ihr in beiden Fällen die Normen der Gesellschaft ausdrücken. Während in *Così ridevano* zu Beginn der Unterschied zwischen Zugewanderten und Städtern besonders durch die Kleidung hervortritt, ist im Laufe des Films am Beispiel Giovannis eine Veränderung erkennbar, wobei sich seine Art zu kleiden gemäß seinem – in der Gesellschaft immer höher werdenden – Status verändert. Hingegen ist in *Lamerica* der umgekehrte Fall zu erkennen, da Gino, durch die Strapazen der Reise gezeichnet, im Zuge des Films sein adrettes Aussehen verliert.

Einhergehend mit dem höheren Status und dem damit verbundenen gepflegtem Äußeren offenbart sich in beiden Filmen ein oftmals überhebliches Verhalten, das von den Darstellern zur Unterstreichungen verbaler Äußerungen angewendet wird, wie unten angeführte Abbildungen zeigen. Diese Verhaltensweisen führen beim Zuseher dazu, die Darsteller in ihren Rollen als extrem selbstsicher und arrogant wahrzunehmen. Dazu zählen das abwertende Verhalten des Sich-an-den-Kopf-greifen (siehe Abb. 1 und Abb. 2), aber auch Gesten, die Redenwendungen begleiten bzw. unterstreichen, wie es in den Abb. 3a und Abb. 3b der Fall ist.





Abb. 1: Mio fratello ha **la testa dura** (Così ridevano)  
- wird durch das Zeigen auf die Stirn verdeutlicht.



Abb. 2: Mit dem Zeigefinger an die Stirn tippen drückt aus, dass man denkt, derjenige von dem man spricht, hat nicht alle Tassen in Schrank (Lamerica)



Abb. 3a und 3b: Erste Geste drückt aus, dass „Denken“ sehr wichtig ist; zweite bezeugt Selbstsicherheit (Lamerica)



Neben der Kleidung, Mimik und diverser Gesten ist auch der Winkel, den man gegenüber seinem Gesprächspartner in sitzender oder stehender Position einnimmt, von großer Bedeutung (siehe Abb. in Kapitel 3.4.) und kann von Überheblichkeit zeugen.

In Zusammenhang mit einer Hierarchie innerhalb einer Gesellschaft geht natürlich auch eine Unterwürfigkeit einher, die ebenfalls in beiden Werken thematisiert wird, wie z.B. in Abb. 4, in der ein offensichtlich armer Arbeitssuchender um Hilfe bittet und beteuert, die Wahrheit zu sagen.



*Abb. 4: Dieser Mann legt die Hand aufs Herz, um auszudrücken, dass er die Wahrheit sagt (Così ridevano)*

Selbstverständlich kommt es in jeder Gesellschaft – besonders in einem sozial schwachen Umfeld – häufig zu Meinungsverschiedenheiten und Wutausbrüchen, welche auch zentrale Elemente beider Filme sind. Auslöser sind meist Streitigkeiten innerhalb familiärer Strukturen, wie in Abb. 5a und Abb. 5b dargestellt.



*Abb. 5a: Pietro packt Giovanni nach einer Meinungsverschiedenheit am Arm, um ihn zum Stehenbleiben zu bewegen (Così ridevano)*



*Abb. 5b: Giovanni greift Pietro ans Kinn, was bedeutet, dass dieser ihm gut zuhören soll und keine Widerrede geduldet wird (Così ridevano)*

Aber nicht nur in familiären Kreisen, auch in der Öffentlichkeit kommt es in beiden Filmen zu Wut- und Panikattacken, wie unten angeführte Beispiele zeigen (siehe Abb. 6-8). Diese Unstimmigkeiten, die teils heftig ausfallen, beruhen immer auf einem sozialen Ungleichgewicht, das zur Benachteiligung einer Seite führt.



*Abb. 6: Während Giovannis Hände offen sind, was darauf deutet, dass er etwas erklären möchte, ist die Hand des Lehrers in abwehrender Haltung; hierdurch drückt der Lehrer Giovanni gegenüber aus, dass dieser ihm zu gehorchen und einen niedrigeren Status habe (Così ridevano)*



*Abb. 7: Giovanni reagiert panisch, als er abtransportiert wird – die Augen sind weit aufgerissen, der Mund offen und er muss festgehalten werden, um nicht hektisch mit den Armen um sich zu schlagen (Così ridevano)*



Abb. 8: Durch diese Geste, einhergehend mit aggressiven Gesichtsausdrücken und leichter Neigung nach vorne, wird Zorn ausgedrückt: „Es reicht jetzt!“ (*Lamerica*)

Wutausbrüche sind meist durch diverse körperliche Merkmale wie das Hervortreten der Augen, Adern am Hals und Stirn, sowie weit geöffneten Mund gekennzeichnet und gehen häufig mit wild gestikulierenden Bewegungen, begleitet von verbalen Äußerungen, einher (siehe Abb. 9a und 9b).



Abb. 9a und 9b: Die Stirn zieht sich zu Falten zusammen, der Mund öffnet sich weit, die Adern am Hals und auf der Stirn treten hervor (*Lamerica*)

Obwohl sich die Handlung beider Filme vor dem Hintergrund einer komplexen Gesellschaft abspielt, geht es – charakteristisch für Amelio – auch um die zwischenmenschlichen Beziehungen, in denen vor allem *Vertrauen* eine große Rolle spielt. Während in *Lamerica* erst eine Beziehung aufgebaut werden muss, ist in *Così ridevano* bereits eine Verbindung der Brüder vorhanden. Bemerkenswert in *Così ridevano* ist die Bedeutung, die dem Wiedersehen der Brüder zukommt, was immer wieder im Laufe des Films thematisiert wird. Bereits zu

Beginn des Films kann man anhand der Mimik und Gestik der Darsteller deren komplexe Beziehung zueinander erahnen, wenn man sich die Begrüßung der beiden vor Augen führt (siehe Abb. 10a und 10b). Das Vertrauen der Brüder zueinander und deren wachsende Beziehung wird im Laufe des Films auch durch deren haptische und proxemische Verhaltensweisen signalisiert (siehe Abb. 11).



*Abb. 10a und Abb. 10b: Die Art und Weise wie Giovanni seinen jüngeren Bruder begrüßt, drückt bereits Dominanz und Fürsorge aus. Am emotionslosen Gesichtsausdruck Pietros ist zu erkennen, dass dieser die Freude nicht teilt und dem Wiedersehen skeptisch gegenüber steht (Così ridevano)*



*Abb. 11: Die zwei Brüder haben Vertrauen zueinander, was durch die körperliche Nähe und Berührung der Hände ausgedrückt wird – ein immer wiederkehrendes Motiv in Filmen Amelios (Così ridevano)*

Aber nicht nur oben genannte Aspekte der Körpersprache, die eine Botschaft über den verbalen Mitteilungsinhalt hinaus senden, auch die dahinter stehende Symbolik, speziell in *Lamerica* trägt zu den Besonderheiten der filmischen Darstellung bei, wie in den unten angeführten Abbildungen verdeutlicht wird.



*Abb.12: Hände vors Gesicht: eine Geste, die besagt, dass man etwas nicht wahrhaben möchte (Lamerica)*

Ähnlich wie oben abgebildete Hände, die nicht nur bezeugen, von etwas nichts wissen zu wollen, gibt die Aufnahme der schmutzigen Hände eines alten Mannes Auskunft über ein langes, von Arbeit gekennzeichnetes Leben (siehe auch Abb. 13).



*Abb.13: Die Hände als Symbol für ein langes, hartes, von Arbeit gezeichnetes Leben (Lamerica)*

Nicht nur die Hände, auch diverse Objekte haben vor allem in *Lamerica* symbolischen Charakter, so z.B. Schuhe (siehe Abb. 14 und Abb. 15) oder Ginos Auto. Außerdem zählen die Darstellung des italienischen Fernsehens, aber auch, wie zuvor erwähnt, die Kleidung Ginos und seines Kollegen, sowie nicht zuletzt die italienische Sprache zur Symbolik, die das „Traumland Italien“ und dessen Wohlstand repräsentieren sollen.





*Abb. 14: Die Schuhe sind ein Symbol für Wohlstand (Lamerica)*



*Abb. 15: Ohne Worte gibt sie Gino zu verstehen, dass er die Schuhe haben kann (Lamerica) – Geste des Mitgefühls*

Während Gegenstände, wie oben erwähnt, symbolischen Wert für die Handlung haben, sind es auch die Aufnahmen der Menschen und der Landschaft, die in *Lamerica* die Komplexität und Vielfalt der Gesellschaft widerspiegeln (siehe Abb. 16 - Abb. 18b) und Einblicke in ein Land bieten, für dessen Bewohner Italien ein nahes, und dennoch unerreichbares Ziel ist. Hierbei ist anzumerken, dass sich die Wahrnehmung der albanischen Bevölkerung seitens des Publikums mit jener Ginos deckt, indem die Menschen anfangs nur in der Masse gezeigt werden, wobei einer dem anderen gleicht und erst im Laufe des Films eine Individualisierung einsetzt, die bis hin zu langen Einstellungen am Ende des Films reichen, wodurch die Einzelschicksale an Bedeutung gewinnen.



*Abb.16: Das verfallene Wartehäuschen, die Menschen in alter, schmutziger Kleidung davor und die verdorrte Landschaft geben dem Zuseher Informationen darüber, wo und in welchem sozialen Umfeld man sich befindet (Lamerica)*



*Abb. 17: Auch der Gegensatz von Pferdekarren und Autos in einem ländlichen Gebiet geben Aufschluss über die sozialen und wirtschaftlichen Gegebenheiten (Lamerica)*



*Abb. 18 a und 18b: Die Aufnahmen von Laiendarstellern, die das reale Umfeld repräsentieren, sind charakteristisch für Filme Amelios (Lamerica)*

### **Fazit:**

Die Frage, welche im Mittelpunkt der Analyse von *Così ridevano* und *Lamerica* stand, war neben meinen anfangs erwähnten Forschungsfragen, inwiefern Amelios Darstellung dazu beiträgt, dem Zuseher die sozialen und politischen Gegebenheiten näher zu bringen. Dies lässt sich insoweit zusammenfassen, als dass der Zuseher durch die Betrachtung der Laiendarsteller in einem realen Umfeld einen Eindruck der sozialen Verhältnisse vermittelt bekommt, wie es

speziell in *Lamerica* der Fall ist. Die Darstellung der Menschen und Landschaft reflektieren das Bild Albaniens in jener Zeit. Gedreht wurde in den frühen Neunzigern, zwei Jahre, nachdem Amelio das Land bereiste, und bereits damals waren ihm zufolge große Veränderungen im Land im Gange, die mitunter eine Nachstellung der Gegebenheiten erforderlich machte, um das Albanien des Jahres 1991 darzustellen.<sup>171</sup> Der Einsatz Lo Versos und Di Mazzeellis, die beide einen Bezug zu Sizilien in ihrer verbalen und nonverbalen Kommunikation beweisen, stehen symbolisch für eine Gesellschaft, die durch politische Ereignisse beeinflussbar ist. In ihrer (nonverbalen) Darstellung werden neben typisch italienischen Gesten vor allem Emotionen projiziert, die deren Beziehungsaufbau illustrieren und den Zuseher für den Umgang miteinander sensibilisieren, da man dazu angehalten wird, über seine Verhaltensweisen nachzudenken, die in der täglichen Konfrontation mit seinem Gegenüber auftreten, und welche auf sozialen Gegebenheiten und Unterschieden basieren.

In *Così ridevano* findet das Publikum eine ähnliche Botschaft vor, denn auch hier stehen die Protagonisten repräsentativ für ein geteiltes Land und für Gegensätze, die sich innerhalb eines Landes, aber auch innerhalb einer Familie aufspielen können. Da es sich auch hier um sizilianische Schauspieler handelt, kommen auch in diesem Film einige – für Süditalien – typische Gesten vor, dennoch liegt, wie in den meisten Filmen Amelios, das Augenmerk nicht auf der Gestik, sondern auf der Mimik, sodass oftmals lange Einstellungen das Blickverhalten der Darsteller offenbaren und so deren Emotionen dem Publikum zu Teil werden lassen.

Betrachtet man beide Filme hinsichtlich filmischer Techniken, so ist vor allem die düstere Atmosphäre, besonders in *Così ridevano*, auffallend. In beiden Filmen kommt ein Blaufilter zum Einsatz, der diverse Szenen noch düsterer erscheinen lässt. Der häufige Einsatz der Handkamera erzielt den Effekt des Miterlebens und die immer länger werdenden Empathieszenen, welche es ermöglichen, die Emotionen mitzufühlen, gewähren dem Zuseher sozusagen eine Teilnahme an den Erlebnissen der Akteure.

Die Thematik des Reisens, die in beiden Filmen vorkommt, wird im folgenden Kapitel erneut aufgegriffen und führt diesmal in Übersee, daher soll im Folgenden die Aufmerksamkeit auf nonverbale Kommunikation in einem fremden Kulturkreis gelegt werden.

---

171 Amelio, Gianni: *Lamerica*. 1994. Bonusmaterial: Commento di Gianni Amelio. DVD.



#### **7.4. La stella che non c'è (2006) – in einem fremden Land**

Das letzte Kapitel der Filmanalysen widmet sich einem späteren Werk Amelios, das im fernen China spielt. Hierbei wird zwar das nonverbale Verhalten in Hinblick auf die Verständigung in einer fremden Kultur unter die Lupe genommen, jedoch kann nicht auf die einzelnen kulturspezifischen Gesten – außer den italienischen – Bezug genommen werden. Wie bereits in den vorhergegangenen Kapiteln, sollen auch hier bestimmte Elemente, welche für Amelio charakteristisch sind, wie beispielsweise der Beziehungsaufbau zwischen den Darstellern, das Motiv der Reise und filmische Hilfsmittel, um jene Aspekte zu realisieren, nicht unerwähnt bleiben.

*La stella che non c'è* wurde 2005 in weiten Teilen Chinas gedreht und handelt von Vincenzo Buonavolontà (gespielt von Sergio Castellitto), einem ehrlichen Mitarbeiter einer italienischen Fabrik, die von China aufgekauft wurde. Da er weiß, dass nicht alles einwandfrei funktioniert, reist er nach China, um ein Ersatzteil zu liefern. Dabei begibt er sich gemeinsam mit seiner Übersetzerin Liu (Tai Ling, eine chinesische Studentin in Italien, die das erste Mal in einem Film mitwirkte) auf eine Reise quer durch das große Land.

Abgesehen von der Beziehung, die im Laufe des Films zwischen den beiden Hauptdarstellern entsteht, liegt das Augenmerk Amelios auf der Reise Vincenzos zu sich selbst. Der Zuseher weiß nicht, was Vincenzo widerfahren ist; er merkt jedoch an seinem introvertierten Verhalten, dass es sich um einen einsamen Menschen handelt, der durch die Begegnung mit einer fremden Kultur lernen muss, alleine zu Recht zu kommen bzw. sich seinen Problemen zu stellen. *La stella che non c'è* steht neben dem Kulturschock und der Einsamkeit, die Vincenzos Charakter inmitten der Millionen von Chinesen verkörpert, auch für die Globalisierung und die Gratwanderung Chinas (und der Welt) zwischen Tradition und Moderne.

Im Folgenden soll voranging die Figur Vincenzos analysiert werden, um zu zeigen, wie diese sich in einem ihr fremden Land zu Recht findet.

Bereits zu Beginn des Films wird schnell ersichtlich, dass die Verwendung von Gesten essentiell für die Verständigung ist. So ist zum Beispiel bereits bei der Einführung in die Handlung an unten abgebildeter Geste zu erkennen, dass Vincenzo buchstäblich mit Händen und Füßen spricht, um sich den Chinesen mitzuteilen (siehe Abb. 1).



*Abb. 1: Vincenzo unterstreicht seine verbale Aussage „No, non funziona“ mit beiden Händen, Handflächen nach unten*

Als Vincenzo nach China reist, sind es neben dem Einsatz der chinesischen Musik auch die fremden Schriftzeichen, die dem Zuseher sogleich ins Auge fallen und ihn gemeinsam mit Vincenzo in eine fremde Welt versetzen. Gemeinsam mit Vincenzo bewegt sich die Kamera mit und wir nehmen mittels Punkt/Objekt Montage endlich auch ein uns bekanntes Wort wahr (siehe Abb. 55, Kapitel 5.3.2.). Während des gesamten Films, jedoch speziell am Anfang, ist auffallend, wie verloren der Protagonist in dieser fremden Welt zu sein scheint. Oft ist er inmitten der chinesischen Menschenmassen zu sehen, wo er aufgrund seiner Körpergröße, aber auch wegen seines hin und her wandernden Blickes und den weit offenen Augen in der Menge auffällt (siehe Abb. 2a und 2b.) - ein immer wiederkehrendes Motiv im Film.



*Abb. 2a und 2b: Vincenzo sticht aus der Menge heraus*

Weiterer unabdingbarer Teil der Handlung ist die Verständigung mittels Gesten, um Sprachbarrieren zu umgehen, wie in den folgenden Beispielen zu sehen ist (siehe Abb. 3- 9).



*Abb. 3: Vincenzo bekommt die Auskunft „5. Stock“ mittels Handzeichen*



*Abb. 4: Vincenzo vergleicht seine Fahrkarte mit jener der alten Dame und versucht sie mittels deiktischer Gesten zu fragen, ob dasselbe oben stehe*



*Abb. 5a und 5b: Mittels Schwimmbewegungen gibt der Junge Vincenzo zu verstehen, dass er in dem Becken, in dem er steht, schwimmen geht; Vincenzo wiederholt diese mimische Geste und zeigt somit, dass er den Jungen verstanden hat*



*Abb. 6: Eine typische Geste, um auszudrücken, dass man Hunger hat bzw. um nachzufragen, ob es hier etwas zu essen gibt*



*Abb. 7a und 7b: Vincenzo wird die Weiterfahrt erklärt; durch Zeigen auf die Karte wird der Weg bekannt gegeben, durch deuten der Zahlen die Fahrzeit*



*Abb. 8a*



*Abb. 8b*





Abb. 8c

*Abb. 8a-c: Vincenzo fragt, ob er hier übernachten kann und möchte mittels der Fingerbewegung in 8b wissen, was die Übernachtung kostet; im weiteren Verlauf wiederholt er die Geste des Chinesen, die für „wenig“ steht*



*Abb. 9a und 9b: Vincenzo wehrt einerseits etwas ab, das er nicht kaufen möchte; bzw. teil dem alten Herrn mit, dass dieser nicht seinen Sessel zu Verfügung stellen müsste*

Während oben gezeigte Gesten der Überwindung von Sprachbarrieren dienen, ist auch auffällig, dass Vincenzos Gestik im Gegensatz zu jener der Chinesen stärker ausgeprägt ist, wie folgende Beispiele mit typisch italienischen Gesten beweisen (siehe Abb. 10a und 10b):



*Abb. 10a und 10b: eine häufig verwendete Geste unter Italienern, die verschiedenes besagen kann, so z.B. ein ironisch gemeintes „certo“, das von Skepsis zeugt*

Nicht zuletzt soll auch der Aufbau der Beziehung zwischen Vincenzo und Liu nicht unerwähnt bleiben. Ist zu Beginn ein sehr distanziertes Verhalten zu beobachten, so ändert sich auch das proxemische Verhalten im Laufe der Handlung, bis schließlich der Eintritt in die intime Zone gewährt wird, wobei es sich jedoch um eine rein freundschaftliche Beziehung der beiden handelt (siehe Abb. 11a und 11b).



*Abb. 11a und 11b: Obwohl Liu sich abwendet, nimmt sie den Trost Vincenzos an; der tiefe Blickkontakt, die geringe Distanz zueinander und das Halten der Hände weisen auf einen Eintritt in die intime Zone hin*

Neben der Beziehung zwischen den Protagonisten entdeckt der Zuseher im Zuge des Films China mit den Augen Vincenzos. Der häufige Einsatz von Handkameras, der die beschwerliche Reise durch das große Land in wackeligen Verkehrsmitteln unterstreicht, die Aufnahmen mitten im Geschehen Chinas und die Darstellung realer Personen sind charakteristisch für Amelio und nehmen das Publikum mit auf die Reise (siehe Abb. 12a und 12b).



Abb. 12a und 12b: Typische Szenen aus dem Alltag Chinas

### **Fazit:**

Amelio hat mit *La stella che non c'è* erneut bewiesen, dass er es versteht, den Zuseher in eine andere Welt zu versetzen. Aufgrund der realistischen Darstellung des urbanen aber auch des ruralen Chinas, war es Amelio möglich, dem Publikum einen Einblick in ein fremdes Land zu gewähren. Ähnlich wie in *Lamerica* tragen die Landschaftsaufnahmen (häufig in Ober- bzw. Untersicht oder aus der Vogelperspektive aufgenommen), aber vor allem die Repräsentation der Menschen hierzu bei. Unterstrichen wird diese durch den Einsatz chinesischer Musik und unter Berücksichtigung der Punkt/Objekt Montage, die den Zuseher das Land sozusagen mit eigenen Augen entdecken lässt.

Für die Handlung relevant ist die Beziehung Vincenzos zu sich selbst und zu Liu. Ebenso wie in den anderen Filmen Amelios ist auch hier eine Annäherung der Protagonisten im Laufe des Films wahrzunehmen, die sich in ihrem Territorialverhalten äußert. Allgemein ist festzuhalten, dass der Mimik und Proxemik in *La stella che non c'è* große Bedeutung zukommt, zumal dadurch auch kulturelle Unterschiede hervorgehoben werden. In Hinblick auf meine ursprünglichen Forschungsfragen ist bezüglich *La stella chen non c'è* festzuhalten, dass Gestik eine bedeutende Rolle spielt, allen voran, um die verbalen Sprachbarrieren zu brechen. Einige typische italienische Gesten kommen ebenfalls vor und bilden einen sichtbaren Gegensatz zur Verhaltensweise der Chinesen und bestätigen somit die Unterschiede nonverbaler Kommunikation im interkulturellen Miteinander.

## 8. Conclusio

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit war die Frage, inwiefern nonverbale Kommunikation als Spiegel der zwischenmenschlichen Interaktion am Beispiel diverser Beziehungsdynamiken in ausgewählten Filmen Gianni Amelios fungiert. Hierzu wurden fünf Filme herangezogen, um diese hinsichtlich unterschiedlicher Faktoren zu analysieren.

Voranging ging es bei den Analysen um die Frage, wie Gianni Amelio Gefühle und Beziehungen in seinen Werken repräsentiert. Dabei wurde auch die Frage gestellt, ob in seinen Filmen spezifisch italienische Gesten anzutreffen sind und wenn ja, ob diese schauspieler - oder filmabhängig sind. Zuletzt wurde auch noch der Frage nachgegangen, welchen Einfluss die dargestellte nonverbale Kommunikation in Amelios Filmen im interkulturellen Umfeld hat.

In Bezug auf die Repräsentation von Gefühlen und Beziehungen kann man festhalten, dass Gianni Amelio das Hauptaugenmerk auf das Blickverhalten legt und so genannte Empathieszenen charakteristisch für seine Werke sind. Lange Einstellungen der Gesichter, in denen der Zuseher die Emotionen der Darsteller ablesen und mitfühlen kann, dominieren in seiner Repräsentation von emotionalen Verhaltensweisen. Anhand dieser Einstellungen und der häufigen Punk/Blick Montage ist auch der Beziehungsaufbau zwischen den Charakteren mitzuverfolgen, da sich eine Beziehung in Amelios Filmen nicht nur zwischen den Protagonisten abspielt, sondern auch mit dem Publikum eingegangen wird. Besonders deutlich ist diese Vorgehensweise in *Le chiavi di casa* und in *Il ladro di bambini* zu erkennen, wo sich das Publikum im Laufe der Handlung nicht nur immer mehr mit Gianni bzw. Antonio identifiziert, sondern zudem feststellt, Gefühle für Paolo bzw. Rosetta und Luciano entwickelt zu haben.

Generell reflektieren die Beziehungen in Amelios Filmen immer die unterschiedlichen Status in einer Gesellschaft. Da wären zum einem der Umgang mit behinderten Menschen, der in *Le chiavi di casa* thematisiert wird, oder Kindesprostitution in *Il ladro di bambini*. In beiden Fällen geht es zusätzlich zu der grundlegenden, vorherrschenden Problematik um einen erwachsenen Mann, der quasi gezwungen wird, die Vaterrolle zu übernehmen. In *Così ridevano* äußert sich die Vaterrolle in jener des älteren Bruders Giovanni. Zudem thematisiert dieser Film die Differenzen zweier Brüder, die stellvertretend für jene zwischen Nord- und



Südtalien stehen und deren Beziehung die komplexe Gesellschaft zu Zeiten der Binnenmigration in Italien widerspiegelt.

*Lamerica* hat eine ähnliche Problematik als Grundlage und stellt die Beziehung zweier gänzlich unterschiedlicher Charaktere dar. Auch in jenen Filmen spielt Mimik eine vordergründige Rolle, aber ebenso das immer näher werdende Abstandsverhältnis, sowie diverse haptische Interaktionen, welche die Annäherung der Charaktere repräsentieren. Nicht minder bedeutend ist die Darstellung des äußeren Erscheinungsbildes, was vor allem in *Lamerica* und *Così ridevano* wesentlich ist.

Es sind aber nicht nur nonverbale Verhaltensweisen, welche die Arbeit Amelios hinsichtlich der dargestellten Beziehungen ausmachen. Auch wenn folgende Aspekte nicht primärer Inhalt dieser Arbeit waren, sollen sie der Vollständigkeit wegen kurz erwähnt sein, da sie essentiell zum Schaffen Amelios beitragen. Hierzu zählt voranging das Konzept der *Reise*, das sich ausnahmslos in allen hier genannten Filmen findet. Realisiert wird dieses zum einem durch lange Einstellungen ab- oder einfahrender Züge, Auto- oder Busfahrten, aber auch aufgrund der Präsenz von Einheimischen in ihrem realen Umfeld. Oftmals tragen natürliche Lichtverhältnisse dazu bei, dem Zuseher Land und Leute so real als möglich näher zu bringen.

Auch kulinarische Einblicke, werden gegeben und vermitteln einerseits wie in *La stella che non c'è* Eindrücke einer fremden Kultur, können andererseits aber wie in *Le chiavi di casa* symbolischen Charakter haben. Generell ist die Verwendung von Symbolen immer ein wesentlicher Bestandteil in den Filmen Amelios, wie vor allem anhand von *Lamerica* erörtert wurde. Neben diverser Symbole (z.B. die Schuhe als Symbol für Wohlstand in *Lamerica* oder ein gedeckter Tisch für eine positive Stimmung in *Il ladro di bambini*) kommt auch dem Einsatz von Musik in Amelios Filmen eine große Bedeutung zu, zumal diese, auch wenn sie meist extradiegetisch eingesetzt wird, für das Gesamtwerk relevant ist, so z.B. in *Lamerica*, wo italienische Musik den Wunsch nach Italien repräsentiert oder in *La stella che non c'è*, wo sich der Zuseher unter anderem auch aufgrund der chinesischen Musik nach China versetzt fühlt.

Um auf das Konzept der Reise zurück zu kommen, so zeigt Amelio immer „zwei“ Reisen, zum einen jene im physischen Raum, in dem sich die Charaktere bewegen, aber auch jene symbolische Reise, in welcher die Figuren versuchen, zu sich selbst zu finden. Besonders in

*La stella che non c'è* ist diese Selbstfindung vorherrschend. Zudem ist *La stella che non c'è* jener dieser fünf analysierten Filme, der aufgrund seiner Handlung in China die meisten Einflüsse einer fremden Kultur aufweist. Neben den Menschen und der Landschaft steht in diesem Film daher die Verwendung diverser Gesten als Mittel zur Verständigung im Vordergrund. Diese dienen dazu, Sprachbarrieren zu überwinden, wie es auch stellenweise in den anderen Filmen der Fall ist, sobald die Charaktere mit verbalen Äußerungen an ihre Grenzen stoßen. Was nun die Frage der typisch italienischen Gestik betrifft, ist jedoch festzuhalten, dass diese in keinem der Filme dominant ist. Zwar kommen in allen Filmen, vor allem in *Il ladro di bambini*, charakteristische, (süd)italienische Gesten vor, dennoch muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass der Fokus von Amelios Darstellung nonverbalen Verhaltens nicht auf der Verwendung von Gesten beruht, sondern wie bereits erwähnt auf dem Blickverhalten. Häufig ist es auch so, dass die Bewegungen der Arme und Hände, d.h. der Einsatz von Gesten nur ansatzweise im unteren Bildrand zu erkennen ist, da die Bildkomposition meist nur das Gesicht bzw. den Oberkörper offenbart. Jene, die häufig zu sehen sind, dienen wie oben erwähnt entweder der Überwindung von Sprachbarrieren oder fungieren lediglich als sprachbegleitende oder rituelle Gesten. Bezüglich der Frage, ob diese schauspielerabhängig auftreten, soll an dieser Stelle ein kurzer Vergleich von Enrico Lo Verso vollzogen werden, der in dreien dieser Filme die Hauptrolle gespielt hat.

*Il ladro di bambini* (1992), *Lamerica* (1994) und *Così ridevano* (1998) decken fast die gesamten 1990er Jahre ab und eignen sich daher gut für einen Vergleich der schauspielerischen Darbietung Lo Versos. Beachtenswert ist neben der Art, wie er es versteht, seine Stimme einzusetzen, seine Leistung, die ihm anvertrauten Rollen auf nonverbale Art und Weise zu verkörpern. Während die Unterschiede der ersten beiden Filme noch nicht so markant hervorstechen (mit Ausnahme des arroganteren Verhaltens in *Lamerica*), sind in *Così ridevano* beachtliche Verhaltensmuster zu erkennen, die auf den ersten Blick mit jenen der anderen Filme nicht vergleichbar sind. Hierzu zählen neben dem veränderten Äußeren auch die Haptik und der reduzierte Einsatz von Gesten, die auch zur Darstellung seines introvertierten Charakters beitragen. In *Il ladro di bambini* hingegen ist der vermehrte Einsatz italienischer Gesten vorwiegend im familiären Umfeld Antonios zu bemerken; in *Lamerica* allerdings kommen nur wenig typisch italienische Gesten vor. Es ist daher festzuhalten, dass die nonverbale Verhaltensweise Lo Versos nicht auf ihn als Person, sondern ausschließlich auf seine Rollen zurückzuführen ist und demnach vermutlich auf Anweisungen Amelios beruht.

Schließlich sei noch kurz die Art und Weise behandelt, wie Amelio seine Charaktere entstehen lässt. Hierbei ist auffällig, dass zu Beginn jedes Films nur wenige verbale Äußerungen festzustellen sind. Amelio lässt das Publikum vorwiegend durch nonverbale Signale Kontakt zu den Akteuren aufbauen, welche hauptsächlich durch ihr Blickverhalten und wegen ihres äußeren Erscheinungsbildes gewisse Assoziationen beim Zuseher hervorrufen, bevor sich ihm langsam die Handlung erschließt.

Abschließend ist festzuhalten, dass es in der Kunst des Films ein Zusammenspiel von Mimik, Gestik, Haptik und Proxemik der Darsteller, kombiniert mit dem Blick des Regisseurs, bedarf, welches dem Publikum ein Teilhaben am Geschehen ermöglicht und in diesem Fall einen Einblick in die (Film)Welt Gianni Amelios gewährt.

## Italianische Zusammenfassung/Riassunto

La presente tesi di laurea tratta della comunicazione non verbale nei film del regista Gianni Amelio. La tesi è divisa in due parti, la prima si occupa del linguaggio del corpo e della percezione degli attori riguardo al loro comportamento non verbale, mentre la seconda parte si dedica a cinque film di Gianni Amelio (*Le chiavi di casa* 2004; *Il ladro di bambini* 1992, *Così ridevano* 1998, *L'america* 1994 e *La stella che non c'è* 2006), di cui i primi due sono analizzati in dettaglio.

Le opere di Gianni Amelio, che appartengono alle più famose del Neo-neorealismo, sono notevoli per via di vari aspetti, tra cui troviamo la rappresentazione del viaggio verso un altro luogo ma anche verso se stessi. Inoltre i film trattano spesso relazioni complesse fra la gente. La mia tesi vuole scoprire il modo in cui i personaggi nei film di Amelio vengono rappresentati in base al loro atteggiamento non verbale. Vorrei riscontrare la connessione fra il linguaggio del corpo degli attori e la percezione del pubblico e in più vorrei presentare come i sentimenti e le relazioni dei personaggi vengono rappresentati. Un altro punto che prendo in considerazione è la gestualità italiana. Analizzando i film è necessario scoprire se qualche gesto tipico italiano viene usato solamente da certi attori e attirare l'attenzione sul comportamento non verbale in altre culture.

### Il linguaggio del corpo

La comunicazione non verbale esiste in tanti luoghi, suddivisa in mimica, gestuale, aptica e prossemica. In generale, il 55% delle comunicazioni avviene senza parole. Il corpo trasmette dei messaggi in ogni momento, indipendentemente dal contenuto verbale, dunque si può dire che il corpo non mente mai. Ci sono alcune distinzioni rispetto alle funzioni del linguaggio del corpo. Queste sono divise in cinque parti:

- *esprimere emozione* – soprattutto con la faccia e il corpo
- *comunicare atteggiamenti interpersonali* – il modo di guardare, l'aptica, la prossemica
- *accompagnare e sostenere il discorso* – per mezzo dei vari gesti
- *la presentazione di sé* – il modo di apparire
- *rituali* – per esempio il saluto

Anche se il linguaggio del corpo può sostituire diverse espressioni verbali, di solito le modifica e pone l'accento su quello che viene detto. Come nel caso della comunicazione verbale anche quella non verbale contiene sempre un messaggio e due partecipanti.

In generale, i sentimenti vengono comunicati attraverso il corpo, soprattutto per mezzo del viso. La mimica viene divisa in tre parti, quella della fronte, dello sguardo e della bocca. La fronte ci dà informazioni sull'attenzione, dipendente dal corrugamento in modo verticale o orizzontale. A proposito dello sguardo bisogna stare attenti alla durata, ma anche alla dilatazione della pupilla che ci consegna anche informazioni sull'interesse. La bocca viene definita come *la porta al mondo esterno*, come un mezzo per comunicare.

Il linguaggio dei gesti è un aspetto veramente importante della comunicazione non verbale, in particolar modo in Italia. I gesti sono sempre stati una parte essenziale della comunicazione umana e significano equilibrio tra la cultura e la natura. Esistono gesti diversi, come per esempio quelli mimici, schematici, tecnici e simbolici.

Un aspetto che viene discusso da molto tempo è quello dei gesti universali. Anche se esistono vari gesti ed espressioni, come piangere o sorridere, indipendenti dalle diverse culture, non si può parlare di gesti universali. Le varie culture influenzano i gesti in tutto il mondo, in modo che non si tratta più di una comunicazione universale dei gesti. Per quanto riguarda i gesti caratteristici in Italia, bisogna fare riferimento anche alla storia siciliana.

La maggior parte di questi gesti viene infatti dalla Sicilia dove si sviluppò la gestualità a causa di un sistema rigido in cui le persone dovevano comunicare senza parole affinché potessero incontrarsi.

Inoltre, il portamento di una persona contiene informazioni sul suo atteggiamento. Osservando il modo in cui cammina una persona, possono esserci rivelate alcune impressioni del suo carattere. Anche la postura di una persona seduta ci potrebbe dare informazioni sulla sua qualità morale.

A proposito dell'aptica e della prossemica è importante annotare che la fiducia è decisiva per la distanza fra due persone. Esistono quattro zone che illustrano le differenze della prossemica. Quella intima con una distanza al massimo di 50 cm fra due persone, quella personale in cui

lasciamo entrare i nostri amici (al massimo di 120cm), quella sociale per i nostri conoscenti e colleghi e la zona pubblica.

Per quanto riguarda l'apparenza, anche il modo di vestirsi fa parte del linguaggio del corpo. Può segnalare certi aspetti come lo status sociale, l'età o l'occupazione. L'apparenza viene anche descritta come linguaggio dell'oggetto, con cui la gente comunica per mezzo dei suoi possedimenti.

### La comunicazione non verbale nei film

Rispetto ai film, si deve tener presente la collaborazione fra gli attori, il regista e altri elementi come il montaggio o la luce che rendono il film un pezzo d'arte. Per parlare della semiotica e sintassi di quell'arte, è importante confrontarsi con la percezione.

La denotazione e la connotazione sono parole chiavi nel soggetto del film. Esistono varie forme della connotazione, per esempio quella della metonimia o sineddoche. Ma anche i termini *icona*, *simbolo* e *indice* che riguardano la denotazione contribuiscono alla comprensione del film ed è importante differenziare fra questi.

Riguardando la sintassi, gli elementi più notevoli sono lo spazio e il tempo. Il regista e il produttore non solo devono decidere dove e quando le riprese hanno luogo, ma anche *come*. La cinepresa funge da occhio del regista e comunica con il pubblico. L'inquadratura aiuta a raccontare la storia del film, sostenuto dalla luce, dall'audio e della musica. Per essere in grado di seguire un film, ci deve essere un filo conduttore, dunque è il montaggio che rende il film coerente.

Un tema centrale della tesi è il linguaggio del corpo degli attori. Secondo vari scienziati gli attori potrebbero essere descritti come "bugiardi professionali". Devono essere sempre consapevoli del loro comportamento finché non rivelano qualche informazione in modo non verbale. È un aspetto difficile e complesso del loro lavoro, perché significa che devono provare a sentire quelle emozioni che devono esprimere. Un'altra sfida è il fatto di conoscere il ruolo e lo sviluppo della trama. In realtà la gente reagisce in modo spontaneo, invece gli

attori - anche se devono rappresentare delle reazioni spontanee - sono consapevoli delle risposte degli altri attori e sanno come si evolve la situazione.

La rappresentazione degli attori influenza anche il pubblico. In particolare le scene di empatia, che durano tanto per lasciar tempo al pubblico di identificarsi con il personaggio, sono impressionanti. Si parla anche di imitazione se il pubblico si sente come il personaggio del film.

### I film di Gianni Amelio

Gianni Amelio è nato il 20 gennaio 1945 in Calabria. Il suo primo film si chiama *La fine del gioco* ma Amelio diventò famoso solo nel 1990 con il film *Porte Aperte*. Come d'abitudine nei film del neorealismo, anche Amelio fa le riprese in posti originali, spesso con attori non professionali. Molti suoi film contengono elementi autobiografici e trattano della vita nel sud Italia e di un rapporto complicato fra padre e figlio. Il viaggio e la rappresentazione delle complesse relazioni fra i personaggi sono temi centrali nei suoi film.

### Le chiavi di casa (2004)

Il primo film che viene analizzato è basato sul libro di Giuseppe Pontiggia *Nati due volte*, e tratta di Gianni (Kim Rossi Stuart), che ha lasciato Paolo (Andrea Rossi), suo figlio impedito, quando era nato. Lo vede per la prima volta 15 anni dopo. Tutti i due vanno a Berlino, dove Paolo deve fare una terapia. Il film traccia un quadro del rapporto fra padre e figlio ma tratta anche della relazione con la gente disabile. Il titolo si riferisce all'indipendenza quando si diventa adulto e quando ai bambini viene data la propria chiave di casa.

Viene raccontata la storia di Gianni che si rende conto della propria paternità. Anche se Gianni appare come un uomo elegante, sano e pieno di successi, è proprio lui ad essere presentato in modo debole. Invece, Paolo, disabile e ritardato mentale, ha una forza impressionante. C'è anche Nicole (Charlotte Rampling), madre di una ragazza molto impedita, che rende Gianni consapevole delle sue responsabilità.

Il film è stato girato a Berlino e in Norvegia. Qualche scena mostra i protagonisti sul treno o in macchina per rafforzare il motivo del viaggio che ha due significati: quello di andare in altri posti e la crescita di Gianni e il suo rapporto con Paolo.

Qualcosa di cui ci si accorge subito è l'uso delle scene di empatia. Tante scene in primo piano rappresentano gli attori e i loro sentimenti. Non solo la loro mimica, anche l'aptica e la prossemica sono molto importanti in *Le chiavi di casa*, perché raccontano quasi tutto lo sviluppo della relazione fra padre e figlio. Rispetto alla domanda se ci sono tipici gesti italiani, dobbiamo annotare che non ce ne sono. Non possiamo neanche trovare gesti tipici di altre culture. Tuttavia, questo film riflette bene il lavoro di Amelio, pieno di sentimenti umani e di immagini impressionanti.

### Il ladro di bambini (1992)

*Il ladro di bambini* viene spesso descritto come il film più rappresentativo degli anni novanta. Tratta di un giovane carabiniere, Antonio (Enrico Lo Verso), che deve accompagnare una ragazza di 11 anni, Rosetta (Valentina Scali) che veniva costretto alla prostituzione, e suo fratello Luciano (Giuseppe Ieracitano) di 9 anni da Milano in Sicilia. Durante il viaggio il pubblico nota non solo il cambiamento del paesaggio ma anche dei protagonisti che si avvicinano piano piano. Il tema centrale di questo film è l'assenza dell'infanzia che veniva rubato ai bambini ma il film fa vedere anche le differenze fra il nord e il sud Italia. Insomma, *Il ladro di bambini* vuole attirare attenzione sui problemi della società.

Le riprese sono state fatte nel 1992 a Milano, Roma, in Calabria e in Sicilia. C'era la prima volta un ruolo da protagonisti per i bambini e l'inizio della carriera di Enrico Lo Verso. L'analisi del film si concentra sulle funzioni non verbali e presenta vari gesti tipici italiani, soprattutto nella parte girata in Calabria, così il pubblico può notare che l'uso dei gesti dipende dall'ambiente. Le parti che si svolgono al sud, per esempio a casa della famiglia di Antonio, mostrano più gesti in confronto ai momenti che presentano i protagonisti da soli o al nord. I gesti più usati sono quelli che accompagnano il discorso verbale ma c'è anche qualche gesto che sostituisce il verbale, soprattutto quando i tre non riescono a parlare in francese con due turiste che incontrano durante il loro viaggio.



Comunque è necessario menzionare che, come già in *Le chiavi di casa*, la mimica e la prossemica sono gli elementi centrali nella comunicazione non verbale. Innanzitutto lo sguardo è importante per capire le emozioni dei protagonisti. Altri aspetti interessanti sono l'uso della musica e della luce, ma anche l'apparenza delle figure. Riassumendo, questo film cattura gli spettatori e rivela immagini notevoli dell'Italia degli anni 90.

#### Così ridevano (1998) & Lamerica (1994)

I due film *Così ridevano* e *Lamerica* in cui Enrico Lo Verso ha il ruolo principale, trattano dei problemi sociali in una società complessa. L'analisi di questi film si basa sugli aspetti non verbali che riflettono gli individui e i loro sentimenti.

*Così ridevano* rivela la storia di due fratelli, Giovanni (Enrico Lo Verso) e Pietro (Francesco Giuffrida) che sono emigrati dalla Sicilia a Torino. La vicenda si svolge negli anni 50 e 60, un periodo pieno di cambiamenti in Italia. Temi centrali nel film sono ancora una volta *il viaggio*, la relazione fra i fratelli e la rappresentazione di un ambiente sconosciuto. Il film fa vedere le differenze fra due fratelli diversi che non riescono a vivere una vita normale in una società distrutta dai problemi sociali.

Anche *Lamerica* tratta questi temi e presenta tra l'altro il problema dell'immigrazione dall'Albania verso l'Italia all'inizio degli anni 90. I personaggi principali sono ancora una volta Enrico Lo Verso nel ruolo del giovane Gino e Carmelo Di Mazzarelli (un pescatore, per la prima volta in scena) che interpreta Spiro/Michele, un vecchio uomo che pensa di emigrare in America dopo la seconda guerra mondiale. I due fuggono dall'Albania verso l'Italia in mezzo agli altri profughi.

Tutti e due i film presentano caratteri molto forti che sono messi di fronte a situazioni difficili. A causa di problemi politici e sociali gli stati d'animo più rappresentati sono l'ira, la disperazione ma anche la speranza. Oltre a ciò il film fa vedere le gerarchie fra poveri e ricchi. Tanti simboli, come per esempio il possesso delle scarpe, rappresentano la ricchezza e vengono usati per mostrarla. In più, gli spettatori possono osservare un gran cambiamento nell'apparenza dei personaggi che riflette bene i loro status sociali.

In particolare nel film *Lamerica* è anche necessario menzionare la rappresentazione dell'Albania e delle comparse che rendono il film quasi un documentario sulla vita albanese degli anni 90. *Così ridevano* si presenta anche come una ricerca della vita sociale in Italia ed è notevole per le scene di empatia che avvengono frequentemente. Rispetto al linguaggio del corpo, gli spettatori possono notare qualche gesto tipico italiano nei due film, ma è ancora una volta la mimica che aiuta a stabilire una relazione fra i personaggi e il pubblico.

### Enrico Lo Verso

Quando si parla dei film *Il ladro di bambini*, *Lamerica* e *Così ridevano* si pensa all'attore principale, Enrico Lo Verso che è diventato un attore ben conosciuto in tutto il mondo. Vedendo e comparando i tre film si può scoprire qualche differenza nella loro interpretazione rispetto all'uso dei gesti. Nei film *Il ladro di bambini* e *Lamerica* usa tanti gesti, anche quelli tipici italiani, mentre in *Così ridevano* si può notare un comportamento totalmente diverso, sia nella comunicazione verbale sia non verbale. È indubbio che il suo atteggiamento e la sua interpretazione dipendono dal carattere del film e dalle istruzioni del regista.

### La stella che non c'è (2006)

L'ultimo film analizzato si svolge in Cina. Il messaggio più importante contenuto in questo film è la comunicazione senza parole in un ambiente in cui non si parla il linguaggio del posto. Le riprese hanno avuto luogo nel 2005 in varie parti della Cina. La trama è centrata su Vincenzo (Sergio Castellitto), impiegato di una fabbrica italiana che va in Cina per consegnare un pezzo di ricambio. Incontra la giovane traduttrice Liu (interpretata dalla studentessa Tai Ling) con cui attraversa il paese.

Il pubblico viene messo di fronte al protagonista che sembra perso in mezzo a questo grande paese sconosciuto. La Cina viene rappresentata dal punto di vista di Vincenzo che deve imparare ad adeguarsi al viaggio e alle nuove circostanze. Il film mostra bene sia la sua solitudine sia la Cina tipica che appare bloccata fra la tradizione e la modernità.

A proposito dell'uso dei gesti è evidente che svolgono le funzioni di comunicare. Ci sono anche tipici gesti italiani che vengono usati da Vincenzo. Senza l'uso dei gesti la

comunicazione sarebbe veramente difficile, così questo film mostra bene il fatto che il linguaggio non verbale è molto importante, in particolare in un ambiente multiculturale.

### Conclusione nella presente tesi

Riassumendo gli elementi centrali della presente tesi vorrei riportare gli aspetti più notevoli, soprattutto quelli dei film di Gianni Amelio. All'inizio abbiamo parlato del significato del linguaggio del corpo e abbiamo visto che la gente parla sempre, anche senza parole. In più, abbiamo detto che certamente anche gli attori usano il linguaggio del corpo e che devono accettare la sfida di interpretare i ruoli anche in modo non verbale.

Riguardo al linguaggio senza parole, vengono analizzati cinque film che rivelano i fattori più importanti rispetto alla mimica, prossemica, gestualità, aptica degli attori e vari mezzi tipici per il medium film.

In primo luogo abbiamo l'importanza dello sguardo e l'uso delle scene di empatia che occorrono frequentemente nei film di Gianni Amelio. Così, si sviluppa una relazione non solo fra i protagonisti ma anche fra loro e il pubblico. Spesso gli spettatori si riconoscono nei ruoli degli attori e sembra che possano prendere parte a loro sentimenti. Così, possiamo dire che la mimica è molto importante nei film. Inoltre dobbiamo tenere a mente l'effetto della prossemica e dell'aptica che viene rappresentato nei film per mostrare le diverse relazioni fra i personaggi.

In quanto alla gestualità degli attori abbiamo scoperto che non ci sono tanti gesti tipici italiani, e se ce ne sono, avvengono di solito in regioni come la Sicilia o la Calabria, come viene analizzato in *Il ladro di bambini*. Abbiamo anche visto che l'uso dei gesti dipende dalle istruzioni del regista, come nel caso di Enrico Lo Verso.

In generale possiamo dire che i gesti hanno la funzione di porre l'accento sui messaggi verbali. Solo in *La stella che non c'è* e in qualche parte negli altri film di Amelio, troviamo gesti che sostituiscono la comunicazione verbale in base alle barriere linguistiche. Un altro elemento si riferisce agli influssi di varie culture nei film. Abbiamo visto che ce ne sono soprattutto in *La stella che non c'è*.

Un aspetto importante è anche la rappresentazione degli status sociali nei film. Vari temi vengono trattati come i rapporti fra padre e un figlio impedito, la prostituzione minorile o le differenze all'interno di una famiglia. In confronto agli aspetti sociali contenuti nei film, le opere parlano anche dei problemi politici di vari paesi, come l'emigrazione o la gerarchia fra la gente.

*Il viaggio* può essere l'elemento centrale nei film di Amelio. Il pubblico si trova spesso le immagini dei treni che partono o arrivano, ma anche altri mezzi di trasporto come il pullman, la macchina o la nave. Soprattutto l'inquadratura che mostra il paesaggio e la gente nella luce del giorno contribuisce a presentare i film in modo autentico. Così, Amelio realizza i viaggi verso paesi comparabili ai tipici road movie. Oltre a ciò esiste anche il viaggio verso se stessi come elemento importante nei film. In quasi tutti i film si possono trovare anche influssi delle culture diverse che mostrano il mondo multiculturale in cui viviamo. Amelio riesce anche a notare dettagli come le abitudini di mangiare che esprimono i sentimenti dei personaggi, per esempio in *Le chiavi di casa* o *La stella che non c'è*.

Per quanto riguarda la nascita dei personaggi si deve tener presente che all'inizio di un film non ci sono tante espressioni verbali. Di solito Amelio introduce i caratteri per mezzo di piani lunghi. Lo sguardo e l'apparenza dei protagonisti suscitano certe associazioni prima che si svolga la trama. Anche la musica o la luce provocano certe emozioni dal pubblico. Bisogna aggiungere che anche gli elementi tecnici del medium film e il processo di montaggio sono essenziali per rendere un film comprensibile.

Concludendo si può dire che le istruzioni del regista sono elementi centrali per girare un film. È la combinazione dei mezzi tecnici e l'interpretazione degli attori in modo verbale ma soprattutto in modo non verbale che poi diventa un'opera d'arte.

## Literaturverzeichnis

- Alberts, David: The expressive body. Physical characterization for the actor. Portsmouth, NH: Heinemann. 1997.
- Argyle, Michael / Trower, Peter / Ohl, Manfred [Übers]: Signale von Mensch zu Mensch. Die Wege der Verständigung. Weinheim [u.a.]: Beltz. 1981.
- Argyle, Michael: Il corpo e il suo linguaggio. Studio sulla comunicazione non verbale. Bologna: Zanichelli. <sup>2</sup>1992.
- Argyle, Michael: Körpersprache und Kommunikation. Paderborn: Junfermann Verlag. <sup>6</sup>1992.
- Bienk, Alice. Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren Verlag. 2006.
- Brackmann, Hardy / Liborio, Pepi: Senza Parole: Die Körpersprache der Italiener. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 1993.
- Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. Körpersprache verstehen. Heidelberg: Mvg Verlag. <sup>18</sup>2005.
- Birdwhistell, R.L. Kinesics and Context. London: University of Pennsylvania Press. 1973.
- Cangelosi, Don / DelliCarini, Joseph: Italienisch ohne Worte. Ein Intensivkurs in Körpersprache – ganz ohne Büffeln. Bergisch-Gladbach: Lübbe. 1991.
- Cattini, Alberto. Le storie e lo sguardo. Il cinema di Gianni Amelio. Venezia: Marsilio. 2000.
- Diadori, Pierangela: Senza Parole. 100 Gesti degli italiani. Roma: Bonacci editore. <sup>2</sup>1990.
- Ekman, Paul / Salisch, Maria [Hrsg]: Gesichtsausdruck und Gefühl. 20 Jahre Forschung von Paul Ekman. Paderborn: Junfermann. 1988.
- Ekman, Paul: Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. <sup>2</sup>2010.
- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink Verlag. 2002.
- Fetzer, Susanne: Das kommunikative Potential der gesticolazione. Ein Versuch zur Entschlüsselung nonverbaler und paraverbaler Botschaften in der interkulturellen Kommunikation. Norderstedt: Books on Demand. 2007.
- Forgas, Joseph P.: Soziale Interaktion und Kommunikation. Eine Einführung in die Sozialpsychologie. Weinheim: Psychologie Verlags Union. <sup>3</sup>1995.

- Giricz, Anna / Marchi, Manuela: Zur Rolle der körpersprachlichen Kommunikation in Amelios Werk *Le chiavi di casa*“. Wien: PS-Arbeit Univ. Wien. 2009.
- Gesù, Sebastiano [Hrsg.]: Raccontare i sentimenti. Il Cinema di Gianni Amelio. Catania: Maimone. 2007.
- Gocsik, Karen / Barsam, Richard: Writing about movies. London: W.W. Norton & Company. 2007.
- Hickethier, Knut: Film und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler. <sup>4</sup>2007.
- Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. <sup>2</sup>2008.
- Monaco, James: Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der [Neuen] Medien; mit einer Einführung in Multimedia. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. <sup>4</sup>2002.
- Morris, Desmond: Der Mensch mit dem wir leben. Ein Handbuch unseres Verhaltens. München: Droemer Knauer. 1981.
- Munari, Bruno: Il dizionario dei gesti italiani. Rom: AdnKronos Libri . 1994.
- Munari, Bruno: Speak Italian. The fine art of the gesture. San Francisco: Chronicle books. 2005.
- Oliveri, Fabio / Carnabuci, Jasmin / Gailor, Denis [Hrsg.]: La gestualità dei siciliani. Palermo: KREA. <sup>2</sup>2000.
- Pontiggia, Giuseppe: Nati due volte. Milano: Mondadori. 2000.
- Rebel, Günther / Hörnschemeyer, Michael: Was wir ohne Worte sagen. Übungsbuch der Körpersprache. München, Wien [u.a]: BLV. 1986.
- Ricci Bitti, Pio E. [Hrsg.]: Comunicazione e gestualità. Mailand: Angeli. 1988.
- Scalzo, Domenico [Hrsg.]: Gianni Amelio. Un posto al cinema. Torino: Lindau. 2001.
- Thiel, Erhard: Die Körpersprache verrät mehr als tausend Worte. Genf: Ariston Verlag. 1986.
- Vitti, Antonio C.: I film di Gianni Amelio. Pesaro: Metauro. 2009.
- Watson, Oscar Michael: Proxemic behavior. A cross-cultural study. The Hague: Mouton. 1970.
- Zielke, Wolfgang: Sprechen ohne Worte. Mimik, Gestik, Körperhaltung verstehen und einsetzen. München: Mvg-Verl. <sup>3</sup>1987.
- Zingarelli, Nicola [Hrsg.]: Dizionario della lingua italiana. Bologna:<sup>12</sup>1993.

### Artikel:

- Kendon, Adam: Gestures. In: Annual Review of Anthropology. Heft 26, 1997. S. 109-128.
- Lascarides, Alex / Stone, Matthew: A Formal Semantic Analysis of Gesture. In: Journal of Semantics. Heft 26, 2009. S. 393-449.
- Mikos, Lothar: Helden, Versager und andere Typen. Struktur-funktionale Film- und Fernsehanalyse Teil 7. In: Medien Praktische Zeitschrift für Medienpädagogik. Heft 4, 1998. S. 48-54.
- Plantinga, Carl: Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film. In: Montage. Heft 13, 2004. S. 7 – 27.
- 

### Online Quellen:

- [http://arlian.media.unisi.it/DOCUMENTI/I\\_GESTI DELLE MANI.pdf](http://arlian.media.unisi.it/DOCUMENTI/I_GESTI DELLE MANI.pdf)  
Chippendale, Ivy / Esther van Pomeroy: I Gesti delle Mani: al confine di universi linguistici e limiti della comunicazione. In: Current Anthropology 1994.
- [http://www.montage-av.de/pdf/131\\_2004/13\\_1\\_Barck\\_Beilenhoff\\_Das\\_Gesicht\\_im\\_Film.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/131_2004/13_1_Barck_Beilenhoff_Das_Gesicht_im_Film.pdf)  
Barck, Joanna / Beilenhoff, Wolfgang: Das Gesicht im Film und seine sekundären Inszenierungen. In: Montage 2004.
- Who's who: Gianni Amelio (o.J.).  
URL: [http://www.whoswho.de/templ/te\\_bio.php?PID=2220&RID=1](http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=2220&RID=1) (23.10.2012)
- Montesanto, Giuliana / Calanca, Massimo: Il ladro di bambini. Seminario 2002: Analisi del film "Il ladro di bambini" (8.6.2005)  
URL: <http://www.cinemavvenire.it/seminari/seminario-2002-analisi-del-film-il-ladro-di-bambini/il-ladro-di-bambini> (3.6.2012)
- D'Arcy, David: The Realist: A Talk with Gianni Amelio (29.11.2005), URL: <http://www.greencine.com/article?action=view&articleID=258> (23.10.2013)
- Kim Stuart Rossi: Intervista a Gianni Amelio e Kim Rossi Stuart: Le chiavi di casa (15.6.2008),  
URL: [http://www.facebook.com/note.php?note\\_id=32930822256](http://www.facebook.com/note.php?note_id=32930822256) (23.10.2013)
- Filmglossar: URL:  
[www.komparatistik.unimuenchen.de/personen/.../eshelman/.../filmglossar](http://www.komparatistik.unimuenchen.de/personen/.../eshelman/.../filmglossar) (3.7.2013)
- Helmut H. Diederichs, Helmut H. Béla Balázs und sein Beitrag zur formästhetischen Filmtheorie (20.11.1997)  
URL: <http://www.sozpaed.fh-dortmund.de/diederichs/texte/balazsvo.htm> (30.10.2013)

### Filmografie:

- Amelio, Gianni: Così ridevano. 1998.
- Amelio, Gianni: Il ladro di bambini. 1992.
- Amelio, Gianni: Lamerica. 1994.
- Amelio, Gianni: Le chiavi di casa. 2004.
- Amelio, Gianni: La stella che non c'è. 2006.



# Abbildungsverzeichnis

## Theoretischer Teil:

Abb. 1 Min: 49:15 *Le chiavi di casa*  
Abb. 2 Min: 07:59 *Il ladro di bambini*  
Abb. 3 Min: 10:11 *Il ladro di bambini*  
Abb. 4 Min: 16:11 *Lamerica*  
Abb. 5 Min: 34:16 *Le chiavi di casa*  
Abb. 6a Min: 33:09; 6b Min: 33:12 und 6c Min: 33:17 *Il ladro di bambini*  
Abb. 7 Min: 20:30 *Il ladro di bambini*  
Abb. 8 Min: 1:25:36 *Le chiavi di casa*  
Abb. 9 Min: 04:04 *Il ladro di bambini*  
Abb. 10 Min: 38:15 *La steller che non c'è*  
Abb. 11 Min: 1:44:17 *Così ridevano*  
Abb. 12 Min: 19:17 *Le chiavi di casa*  
Abb. 13 Min: 45:20 *Le chiavi di casa*  
Abb. 14 Min: 1:33:30 *Così ridevano*  
Abb. 15 Min: 10:09 *Lamerica*  
Abb. 16a Min: 1:14:47 *Il ladro di bambini* und 16b Min: 1:29:11 *Il ladro di bambini*  
Abb. 17 Min: 1:37:29 *Il ladro di bambini*  
Abb. 18 Min: 27:32 *Così ridevano*  
Abb. 19 Min: 1:25:05 *Il ladro di bambini*  
Abb. 20 Min: 1:22:21 *Le chiavi di casa*  
Abb. 21 Min: 17:49 *Le chiavi di casa*  
Abb. 22 Min: 11:46 *Il ladro di bambini*  
Abb. 23 Min: 15:58 *Il ladro di bambini*  
Abb. 24 Min: 1:32:52 *Il ladro di bambini*  
Abb. 25 Min: 5:13 *La stella che non c'è*  
Abb. 26 Min: 26:12 *Così ridevano*  
Abb. 27 Min: 14:39 *Lamerica*  
Abb. 28 Min: 1:13:24 *Così ridevano*  
Abb. 29 Min: 1:15:36 *Il ladro di bambini*  
Abb. 30 Min: 1:23:15 *Il ladro di bambini*  
Abb. 31 Min: 1:19:04 *Il ladro di bambini*  
Abb. 32 Min: 20:48 *Il ladro di bambini*  
Abb. 33a Min: 15:23 und 33b 15:24 *Il ladro di bambini*  
Abb. 34 Min: 45:31 *Lamerica*  
Abb. 35 Min: 45:52 *Così ridevano*  
Abb. 36 Min: 1:06:07 *Così ridevano*  
Abb. 37 Min: 1:00:59 *Lamerica*  
Abb. 38 Min: 26:13 *Lamerica*  
Abb. 39 Min: 31:16 *Lamerica*  
Abb. 40a und 40b Min: 1:46:00 *Così ridevano*  
Abb. 41 Min: 17:41 *Lamerica*  
Abb. 42 Min: 05:47 *Il ladro di bambini*  
Abb. 43 Min: 05:03 *Il ladro di bambini*  
Abb. 44 Min: 24:23 *Così ridevano*  
Abb. 45 Min: 1:21:35 *Le chiavi di casa*  
Abb. 46 Min: 1:40:09 *Lamerica*

Abb. 47 Min: 22:20 *La stella che non c'è*  
Abb. 48 Min: 3:34 *La stella che non c'è*  
Abb. 49 Min: 32:14 *La stella che non c'è*  
Abb. 50 Min: 1:11:59 *La stella che non c'è*  
Abb. 51 Min: 1:37:01 *La stella che non c'è*  
Abb. 52 Min: 32:29 *Le chiavi di casa*  
Abb. 53 Min: 1:56:34 *Così ridevano*  
Abb. 54 Min: 45:16 *La stella che non c'è*  
Abb. 55 Min: 13:05 *La stella che non c'è*

### **Praktischer Teil:**

Abb. 56 Min: 28:12 *Lamerica*

#### **7.1. Le chiavi di casa:**

Abb. 1 Min: 6:06  
Abb. 2 Min: 16:57  
Abb. 3 Min: 18:24  
Abb. 4 Min: 24:31  
Abb. 5 Min :31:56  
Abb. 6 Min: 56:46  
Abb. 7 Min:57:09  
Abb. 8 Min: 1:06:24  
Abb. 9 Min: 1:07:16  
Abb. 10 Min: 1:09:11  
Abb. 11 Min: 1:18:03  
Abb. 12 Min: 1:21:00  
Abb. 13 Min: 1:29:27  
Abb. 14 Min: 1:32:19  
Abb. 15 Min: 1:39:35

#### **7.2. Il ladro di bambini:**

Abb. 1 Min: 20:57  
Abb. 2 Min: 29:23  
Abb. 3 Min: 29:48  
Abb. 4 Min:32:02  
Abb. 5 Min: 32:40  
Abb. 6 Min: 38:17  
Abb. 7 Min: 39:59  
Abb. 8 Min: 44:17  
Abb. 9 Min: 46:31

*Abb. 10 Min: 46:50*  
*Abb. 11 Min: 48:04*  
*Abb. 12 Min: 51:59*  
*Abb. 13 Min: 52:03*  
*Abb. 14 Min: 52:37*  
*Abb. 15 Min: 53:36*  
*Abb. 16 Min: 54:36*  
*Abb. 17 Min: 56:31*  
*Abb. 18 Min: 57:50*  
*Abb. 19 Min: 58:26*  
*Abb. 20 Min: 58:34*  
*Abb. 21 Min: 59:50*  
*Abb. 22 Min: 1:00:11*  
*Abb. 23 Min: 1:08:05*  
*Abb. 24 Min: 1:08:53*  
*Abb. 25 Min: 1:09:51*  
*Abb. 26 Min: 1:18:54*  
*Abb. 27 Min: 1:20:51*  
*Abb. 28a Min: 1:28:2, 28b Min: 1:29:02*  
*Abb. 29 Min: 1:31:00*  
*Abb. 30a Min: 1:34:18; 30b Min: 1:34:4; 30c Min: 1:37:08*  
*Abb. 31a Min: 1:45:2; 31b Min: 1:46:01*

### **7.3. Così ridevano und Lamerica:**

*Abb. 1. Min: 13:57 Così ridevano*  
*Abb. 2 Min: 5:50 Lamerica*  
*Abb. 3a Min: 20:34 und 3b Min: 20:37 Lamerica*  
*Abb. 4 Min: 1:20:38 Così ridevano*  
*Abb. 5 Abb. Min: 49:02 und 5b Min: 54:46 Così ridevano*  
*Abb. 6 Min: 1:00:00 Così ridevano*  
*Abb. 7 Min: 1:01:41 Così ridevano*  
*Abb. 8 Min: 43:51 Lamerica*  
*Abb. 9a Min: 42:25 und 9b Min: 43:21 Lamerica*  
*Abb. 10a Min: 16:19 und 10b Min: 16:22 Così ridevano*  
*Abb. 11 Min: 31:04 Così ridevano*  
*Abb. 12 Min: 54:12 Lamerica*  
*Abb. 13 Min: 14:30 Lamerica*  
*Abb. 14 Min: 33:44 Lamerica*  
*Abb. 15 Min: 37:39 Lamerica*  
*Abb. 16 Min: 42:27 Lamerica*  
*Abb. 17: Min: 29:27 Lamerica*  
*Abb. 18a Min: 29:06 und 18b Min: 1:44:51 Lamerica*

#### **7.4. La stella che non c'è:**

*Abb. 1 Min: 8:48*

*Abb. 2a Min: 26:53 und 2b Min: 18:19*

*Abb. 3 Min: 13:42*

*Abb. 4 Min: 24:24*

*Abb. 5a Min: 1:03:37 und 5b Min: 1:03:25*

*Abb. 6 Min: 1:20:57*

*Abb. 7a Min: 1:21:52 und 7b Min: 1:22:04*

*Abb. 8a Min: 1:24:02; 8b Min: 1:24:05 und 8c Min: 1:24:07*

*Abb. 9a Min: 27:31 und 9b Min: 1:00:31*

*Abb. 10a und 10b Min: 36:22*

*Abb. 11a Min: 56:08 und 11b Min: 57:14*

*Abb. 12a Min: 45:48 und 12b Min: 4*

## Zusammenfassung

Ziel diese Arbeit ist es herauszufinden, wie sich nonverbale Kommunikation als Spiegel der zwischenmenschlichen Interaktion am Beispiel diverser Beziehungsdynamiken in ausgewählten Filmen Gianni Amelios manifestiert. Hierzu werden fünf Filme des Regisseurs herangezogen, um diese hinsichtlich unterschiedlicher Faktoren zu analysieren.

Zunächst geht es hierbei um die Bedeutung nonverbalen Verhaltens von Schauspielern und Schauspielerinnen und deren Auswirkung auf das Gesamtwerk *Film*. Hierzu werden im theoretischen Teil dieser Arbeit die Funktionen der nonverbalen Kommunikation erörtert, wobei die Gegensätze zur verbalen Kommunikation, sowie relevante Aspekte nonverbaler Verhaltensweisen erläutert werden. Des Weiteren werden Unterschiede zwischen universeller und kulturbedingter Gestik aufgezeigt, bevor sich Kapitel 5 ganz der (nonverbalen) Sprache im Film verschreibt. Neben den Grundlagen der Filmanalyse wird hier vor allem die Wahrnehmung der Darsteller beim Publikum diskutiert.

Schließlich widmet sich der analytische Teil ganz den Werken Gianni Amelios. Nach einer kurzen Einführung in die Arbeitsweise des Regisseurs dominieren in Kapitel 7 detaillierte Analysen der Filme *Le chiavi di casa* und *Il ladro di bambini*, bevor die Filme *Così ridevano*, *Lamerica* und *La stella che non c'è* hinsichtlich diverser Beobachtungen nonverbalen Verhaltens herangezogen und ebenfalls mittels Screenshots illustriert werden.

Zusammenfassend ist hinsichtlich der Ausgangsfrage festzuhalten, dass es prinzipiell unmöglich ist, nicht zu kommunizieren. Jegliche menschliche verbale und nonverbale Kommunikation enthält eine Botschaft, welche im Medium *Film* vor allem durch die Anweisungen und technischen Hilfsmittel des Regisseurs dem Rezipienten übermittelt wird und somit in vorliegender Arbeit einen Einblick in das Schaffen Gianni Amelios gewährt.



# Lebenslauf

## Persönliche Daten:

Name: Manuela Marchi  
Geboren am: 21.02.1983 in Wien  
Staatsbürgerschaft: Österreich

## Schulbildung:

Volkschule:	Odoakerg. 48; 1160 Wien	1989-1993
Bundesrealgymnasium:	Schuhmeierplatz 7; 1160 Wien	1993-1997
Handelsakademie	Hetzendorferstrasse; 1120 Wien	1997-1999
High School USA	La Mesa, Ca 91944; USA	1999-2000

Lehrabschlussprüfung	
Reisebüroassistent	Okt. 2005
Berufsreifeprüfung	Aug. 2008

## Studium:

Lehramt		
Englisch/Italienisch	Universität Wien	WS 08/09-WS2013/14
Deutsch als Fremdsprache	Universität Wien	seit SS 2011

## Sprachkenntnisse:

Deutsch: Muttersprache  
Englisch: C1+  
Italienisch: C1-  
Spanisch: A1+

## Berufliche Tätigkeiten und Auslandsaufenthalte:

Praktika in Deutsch als Fremdsprache in Krakau (Polen) 2011, Abakan (Chakassien/Russland) 2012 und Budapest (Ungarn) 2013  
Beschäftigung als Nachhilfelehrerin für Englisch in Wien und NÖ seit 2010  
Tätigkeit als Urlaubsbetreuung TUI Österreich in Griechenland und Zypern 2006-2008 und 2010  
Office Assistent Blue 2 Telecommunication in Wien 2009  
Reiseleitertätigkeit Columbusreisen in Österreich, Deutschland und Italien 2004-2006  
Markt- und Meinungsforschung Gallup Institut 2001-2004  
Austauschjahr in den USA 1999/2000  
Regelmäßige mehrwöchige Aufenthalte in Italien  
Laufend mehrwöchige bzw. mehrmonatige Reisen in weite Teile Asiens, sowie nach Ghana, Nord- und Mittelamerika