



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

**„Emanuele Crialese:
Eine Fallstudie zu Mythos im Film“**

verfasst von / submitted by

Charlotte Kral

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

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

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

A 190 350 338

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

UF Italienisch, UF Latein

Betreut von / Supervisor

Univ.Prof. Dr. Birgit Wagner

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	7
2	Mythos	8
2.1	Mythostheorien	9
2.1.1	Verwendung des Begriffs	10
2.2	Definition	19
2.2.1	Abgrenzung zu anderen traditionellen Erzählungen	21
2.3	Strukturen des Mythischen	24
2.4	Mythos im Film	31
3	Das Opus von Emanuele Crialeses	36
3.1	Allgemeines	36
3.1.1	Crialeses Leben und Werk	36
3.1.2	Inhalt der Filme	38
3.2	Wiederkehrende Elemente in Crialeses Filmen	43
3.2.1	Raum / Orte in Crialeses Filmen	44
3.2.2	Zeit und Geschichte in Crialeses Filmen	46
3.2.3	<i>Esclusione ed estraneità</i>	48
3.2.4	Machtverhältnisse (<i>rapporti di forza</i>)	50
3.2.5	Wasser	52
3.2.6	<i>Filmare le folle come un corpo unico</i>	56
4	Crialeses Filme - mythoshaltige Kunstphänomene?	58
4.1	Hypothesenbildung: Theorie	59
4.1.1	Mythoshaltige Kunstphänomene	60
4.2	Anwendung der Basis-Interpretation auf Crialeses Filme	62
4.3	<i>Respiro</i>	65
4.3.1	Vorbereitende Arbeitsaufträge	65
4.3.2	Arbeitsprogramm für Typ b	66
4.3.3	Mythisches an <i>Respiro</i>	68
4.3.4	Hypothesenüberprüfung	81
4.3.5	Sirenen-Exkurs	87
4.4	<i>Nuovomondo</i>	96
4.4.1	Sequenzanalyse 00:01:45 - 00:11:57	99
4.4.2	Mythische Vorstellungen / Mythisches an <i>Nuovomondo</i> :	112
4.4.3	Das andere / mythische Denken	120

4.5	<i>Terraferma</i>	122
4.5.1	Mythisches an <i>Terraferma</i>	123
5	Schlussfolgerungen	133
6	Riassunto	136
7	Abstract	150
	Abbildungsverzeichnis	151
	Quellenverzeichnis	152
	Filmographie	152
	Primärliteratur	152
	Forschungsliteratur	153
	Internetquellen	156

1 Einleitung

Als ich im Wintersemester 2014/15 im medienwissenschaftlichen Seminar Italienisch „Cinema del Sud“ bei Univ.Prof. Dr. Birgit Wagner den Regisseur und Filmautor Emanuele Crialesi und seinen Film *Respiro* (2002) kennenlernte, der seinen ansonsten realistischen Stil, den man als „neo-neorealistisch“ bezeichnen könnte, in denjenigen Momenten hinter sich lässt, wenn die Protagonistin in Kontakt mit dem Meer tritt, wo sie an Sirenen erinnernde Züge annimmt, entstand in mir der Wunsch, mich näher mit seinen Filmen zu beschäftigen und der Frage auf den Grund zu gehen, ob auch die anderen stellenweise die Alltagsrealität transzendieren und ob man dabei von Mythos sprechen kann und, wenn ja, auf welche Weise genau sie Mythisches beinhalten.

Mein Forschungsinteresse richtet sich besonders auf die Fragen:

- Wo wird bei Crialesi die pure Alltagsrealität zugunsten von mythischen / magischen / visionsartigen Elementen verlassen?
- Was ist daran mythisch?
- Darf man die vorkommenden Elemente überhaupt als „Mythos“ bezeichnen?
- Was bewirkt der Einsatz von Mythos, bzw. konkret solcher Elemente, im Film?

Um diese Forschungsfragen beantworten zu können, versucht die vorliegende Arbeit zunächst über die Auseinandersetzung mit neueren und älteren Mythostheorien zu einer soliden und praktikablen Definition von Mythos und dem Mythischen zu gelangen und deren Merkmale aufzuzeigen, auf die hin dann die Filme untersucht werden sollen.

Anschließend werden das filmische Schaffen Emanuele Crialesis dargelegt und auffällige Gemeinsamkeiten seiner Spielfilme herausgearbeitet. Einige dieser wiederkehrenden Elemente muten bereits mythisch an.

Mithilfe von Peter Tepes Methode der Basis-Interpretation sowie gängigen Methoden der Filmanalyse werden schließlich Crialesis italienische Filme, *Respiro*, *Nuovomondo* und *Terraferma*, einzeln und im Detail darauf hin überprüft, ob sie Mythos gemäß der getroffenen Definition beinhalten und wie sie Mythisches filmisch umsetzen.

2 Mythos

Um den Einsatz von Mythos im Film behandeln zu können, muss zunächst dargelegt werden, welche Definition von „Mythos“, und somit, welcher Mythosbegriff, dieser Arbeit zugrunde liegt.

Auf der Suche nach einer klaren Definition des Begriffes „Mythos“ stößt man schnell auf eine schier unendliche Anzahl an Ansätzen und Zugängen. Jede Wissenschaft hat ihren eigenen Mythos Begriff¹ und im Alltag wird das Wort derartig inflationär gebraucht, dass zwischen den verschiedenen Auffassungen von Mythos Welten zu liegen scheinen. Wenn man die Literatur, die sich mit „Mythos“, „Mythologie“ oder „Mythentheorie“ befasst (um eine Einführung oder Gesamtdarstellung zu geben, oder in der Einleitung zu einem spezifischeren Thema, das den Mythos in einem bestimmten Zusammenhang untersucht), betrachtet, stößt man auf eine wiederkehrende Aussage, die schon fast zu einem feststehenden Topos zu werden scheint, nämlich dass es keine Einigung über die Definition von „Mythos“ gibt.

„Denn unter dem Titel Mythos wird alles mögliche gehandelt: standardisiertes Sozialverhalten, Kollektivsymbole, Ideologien, Weltansichten, Göttergeschichten, Volksmärchen, religiöse Zeugnisse, Heldensagen, Ursprungsgeschichten, Naturallegoresen, ‚Mythen des Alltags‘ usw. Wir hätten schon Schwierigkeiten, unsere Geschichte der Tantaliden oder des Dionysos auch nur einer dieser Unterkategorien zuzuordnen: Welche Wahl sollen wir treffen? Und ferner: man kann, was der Mythos sei, über eine Sammlung der häufigsten Motive beantworten wollen (thematisch also), was bereits eine ganz bestimmte methodische Vorentscheidung ins Spiel brächte und die Struktur des Gegenstandes unbestimmt ließe (denn die Motive, die in Mythen begegnen, begegnen auch in anderen Textsorten, definieren also nicht das generische Feld der Mythen Erzählung: Stith Thompsons gewaltiger Versuch, einen Motif-Index of Folktales zu erstellen, scheitert im Bereich der Märchen-Forschung an der gleichen Klippe).“²

Ich werde trotzdem versuchen, über die Beschäftigung mit philosophischen und wissenschaftlichen Werken, zu einem brauchbaren Mythenbegriff zu gelangen, der einigermaßen eindeutig und außerdem für meine Forschungsfragen anwendbar ist, ohne der

¹ siehe z.B. die 7 Hauptverwendungen des Mythenbegriffs nach Assmann und Assmann auf Seite 11, vgl. Assmann/Assmann, Mythos, in: Cancik, H. (Hg.) (1998), *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart, 179-200, zit. nach Barner, W. / Detken, A. / Wesche, J. (Hg) (2003), *Texte zur modernen Mythentheorie*, Philipp Reclam jun. GmbH. & Co., Stuttgart, 12-14

² Frank, M. (1982), *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. 1. Teil*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 76

Versuchung zu erliegen, die eigenen Vorstellungen vom Mythos und das gewünschte Ergebnis meiner Untersuchung dem Begriff aufzuzwingen.

2.1 Mythostheorien

Die geschichtliche Entwicklung der Philosophie des Mythos lässt sich gut in der zwei-bändigen „Einführung in die Philosophie des Mythos“ von Luc Brisson („Antike, Mittelalter und Renaissance“) und Christoph Jamme („Neuzeit und Gegenwart“)³ nachvollziehen.

In der Philosophiegeschichte von der Antike bis zur Postmoderne stößt man immer wieder auf den Gegensatz zwischen mythischem Denken und Rationalität. In der Philosophie Platons besteht dieser Gegensatz zwischen „nicht überprüfbarem“ (*mythos*) und „überprüfbarem“ Diskurs⁴ (*logos*), sowie zwischen „narrativem“ und „argumentativem“ Diskurs. Die Mythenkritik Platons bezieht sich darauf, dass narrative Diskurse angeblich keinem logischen, argumentativen inneren Aufbau folgen, sondern ihre Elemente in angeblich kontingenter Weise aufeinanderfolgen lassen (was spätestens seit der modernen Forschung als falsch gilt, da auch narrative Texte einer Kausallogik folgen⁵), während argumentative Diskurse hingegen ihre Zwangsläufigkeit kennzeichne, da die Verknüpfung ihrer Teile nach Regeln erfolgt, die eine zwingende Schlussfolgerung zum Ziel haben. Außerdem ist die Erzählung nicht auf ihren Wahrheitsgehalt überprüfbar und zielt darauf ab, eine emotionale Verschmelzung zwischen der Erzählung, ihrem Helden und dem Adressaten herbeizuführen, worin natürlich, rhetorisch eingesetzt, die Gefahr eines nicht überprüfbaren Diskurses liegt.⁶

Bereits Aristoteles jedoch ist überzeugt, mit Hilfe von allegorischer Deutung die tieferliegende Wahrheit unter der verwirrenden Hülle mythischer Erzählungen aufdecken zu können.⁷

Das Interesse am Mythos und am mythischen Denken scheint bis in die Moderne das gleiche geblieben zu sein. Die Überlegungen kreisen, so könnte man stark vereinfacht und zugespitzt sagen, hauptsächlich um die Antithese „*mythos*“ versus „*logos*“, wobei

³ Brisson, L. (1996), *Einführung in die Philosophie des Mythos. Antike, Mittelalter und Renaissance*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. (Übers. von Achim Russer), und

Jamme, C. (1991), *Einführung in die Philosophie des Mythos. Neuzeit und Gegenwart*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

⁴ Das französische „discours“ des Originals ist im Sinne von „Rede“ zu verstehen.

⁵ Der Autor verweist dabei unter anderem auf Vladimir Propp (1982 [1928]), *Morphologie des Märchens*, Suhrkamp, Frankfurt/Main

⁶ vgl. Brisson 1996, 33-35

⁷ vgl. Brisson 1996, 39

sich die verschiedenen Epochen vor allem in der Bewertung des Mythos unterscheiden, indem sie, in Auseinandersetzung mit der jeweils vorhergehenden Epoche, abwechselnd ein positives oder negatives Mythosbild propagieren. So sprechen ihm die einen Wahrheitsgehalt / Vernunft ab (wie z.B. Platon; oder in der Aufklärung, z.B. Fontanelle; oder Klotz, etc.)⁸ und definieren seine Leistung höchstens als Prae-Rationalität, die Logik einer kindlichen Menschheitsstufe und typisch für „primitive“ Gemeinschaften (z.B. in der Ethnologie des 19. Jahrhunderts: z.B. Müller; Levy-Bruhl; u.A.)⁹, während die anderen entweder eine mysteriöse Wahrheit im Mythos erkennen, die über die rationale Erkenntnis hinausgeht (z.B. Hegel; die Romantiker; der junge Nietzsche; Benjamin; Blumenberg; Picht in Anlehnung an Liebruck)¹⁰, oder die Logik des mythischen Denkens als gleichrangig mit dem wissenschaftlichen Denken verstehen (z.B. Cassirer; Levy-Strauss; Hübner; Habermas)¹¹.

Interessant gerade bei dieser Auseinandersetzung ist, dass etymologisch gesehen *mythos* und *logos* sehr ähnliche Bedeutungen haben, nämlich „Wort“. Wie Jamme feststellt, hat sich die gängigste Verwendung des Begriffs *mythos* erst als Kunstbegriff im attischen Epos etabliert.¹²

2.1.1 Verwendung des Begriffs

Etymologisch lässt sich das Wort auf das altgriechische *mythos* zurückführen, was so viel bedeutet, wie „Wort, Gespräch, Erzählung, Legende“¹³. Für eine Definition dessen, was wir unter „Mythos“ verstehen, ist diese Information aber noch nicht sehr aufschlussreich. So stellt auch der Klassizist Geoffrey Stephen Kirk fest, dass Etymologie zwar ein traditioneller Ausgangspunkt, doch in diesem Fall nicht hilfreich ist, denn bei den Griechen bedeutete *mythos* einfach Geschichte oder eine Aussage (z. B. eine Äußerung, Geschichte oder den Plot eines Theaterstücks). Auch das Wort „Mythologie“ ist verwirrend, weil es sowohl die Wissenschaft der Mythen als auch ihren Inhalt bezeichnen kann, während *mythologia* nichts weiter als das Erzählen von Geschichten bedeutet hat.¹⁴

⁸ vgl. ebd., 19, 21; 29

⁹ vgl. ebd., 75-77; 95

¹⁰ vgl. ebd., 31; 44-45; 87; 112; 118; 142

¹¹ vgl. ebd., 100-102; 120; 132; 146

¹² vgl. Jamme 1991, 1

¹³ vgl. *mito* (o.J.), Vocabolario on line. 04.10.2015, 15:53. URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/mito/> oder vgl.: Kluge, A. (1995 [23. Aufl.]), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Walter de Gruyter, Berlin&NY

¹⁴ vgl. Kirk, G. S. (1971), *Myth. Its meaning and functions in ancient and other cultures*, Cambridge University Press & University of California Press, Cambridge & Berkeley & Los Angeles, 8

Bereits antike Philosophen beschäftigten sich mit der Grundbedeutung des Wortes Mythos und entwickelten davon ausgehend Thesen über dessen Bedeutung und Nützlichkeit, so zum Beispiel Platon und Aristoteles.

Für Platon ist der Mythos

„[...] jener Diskurs, durch den alles Wissen über die ferne Vergangenheit mitgeteilt wird, das in der Erinnerung einer gegebenen Gemeinschaft lebt und von einer Generation an die nächste weitergereicht wird, gleich ob dieser Diskurs von einem Spezialisten für Übermittlung des Erinnerungswertes wie dem Dichter ausgearbeitet wurde oder nicht.“¹⁵

Aber gerade weil es sich beim Mythos um einen nicht überprüfbaren und nicht argumentativen Diskurs handelt, und er von allen Mitgliedern der Gesellschaft geteilte, elementare Kenntnisse transportiert, ist sein Einfluss auf die Menschenmenge z.B. in einer Polis umso höher, da er den „sterblichen Teil der menschlichen Seele“ anspricht. So ist die Nützlichkeit des Mythos für den Transport von vernünftigen Ideen durch Gesetzgeber, aber auch durch Philosophen nicht zu unterschätzen, und selbst Platon bedient sich trotz seiner Mythenkritik anschaulicher mythischer Beispiele um seine Thesen ans Volk zu bringen.¹⁶

Heute unterscheidet man nach Aleida und Jan Assmann¹⁷ vor allem folgende 7 Hauptverwendungen des Mythenbegriffs:

1. Als „*polemischer Begriff*“ dient „Mythos“ vor allem der Mythenkritik, um damit ein überwundenes Stadium kultureller Entwicklung, in dem unwahre Geschichten erzählt wurden, zu versehen. Der auf Seite 9 erwähnte, von Mythenetheoretikern immer wieder ins Zentrum bemühte, Diskurs über die Spannung zwischen Mythos und Logos bedient sich genau dieser polemischen Verwendung des Mythenbegriffes.
2. Eine Variante zum vorherigen stellt der „*historisch-kritische Begriff*“ dar, der Mythen nicht pauschal verwirft, sondern in ihnen auch eine zeitlose Wahrheit sucht.
3. Der „*funktionalistische Begriff*“ sieht Mythos als kulturellen Leistungswert. Er wird besonders gerne in den Religionswissenschaften und der Ethnologie angewandt, welche die „,fundierende, legitimierende und weltmodellierende‘ Funktion von lebendigen Mythen in schriftlosen Kulturen“¹⁸ hervorheben.

¹⁵ Brisson 1996, 25

¹⁶ vgl. Brisson 1996, 35-36

¹⁷ vgl. Assmann/Assmann 1998, 179-200, zit. nach Barner/Detken/Wesche 2003, 12-14

¹⁸ Barner/Detken/Wesche 2003, 13

4. Von den bisherigen Begriffen hebt sich als vierte Verwendung der „*Alltagsmythos*“ ab. Er beschreibt mentalitätsspezifische Leitbilder, die kollektives Handeln und Erleben prägen, wie zum Beispiel der „American Dream“. Diese Verwendung des Mythenbegriffs, zusammen mit dem 7., hat seit dem 20. Jahrhundert Medientheoretiker und Literaturkritiker, wie Roland Barthes, besonders beschäftigt.
5. Der „*narrative Begriff*“ von Mythos geht bis auf Aristoteles zurück und definiert den Mythos als strukturierte Rede und fiktive Geschichte, was ihn in der Sprachverwendung (besonders im Französischen) der Fabel oder Legende angleicht.
6. „*Literarische Mythen*“ stehen im Gegensatz zu den lebendigen, funktionalistischen Mythen (vgl. Punkt 3) der schriftlosen Kulturen und sind dabei kennzeichnend für die abendländische europäische Mythen tradition, die die Mythen im Sinne von Rezeption immer wieder umgeschrieben hat. Diese Auffassung betont, dass Mythen nichts Festgefahrener, Unveränderliches sind, sondern durch Variation und Aneignung im literarischen Raum weiterleben: „Es gibt keine ‚wahre‘ Fassung, im Verhältnis zu der alle anderen Kopien oder deformierte Echos wären. Alle Fassungen gehören zum Mythos.“¹⁹
7. Als „*neue, nicht narrative Mythen*“ könnte man den letzten Mythenbegriff bezeichnen, der ähnlich wie die Alltagsmythen aus Punkt 4, neue Ideen zu kollektiven Mythen werden lässt. Im Unterschied zu den aus der allgemeinen Mentalität hervorgehenden Alltagsmythen, handelt es sich hierbei aber um neu geschaffene individuelle Weltentwürfe oder Ideologien.

In der Behandlung der dem Mythos nahestehenden Elementen in den Filmen *Crialeses*, werden vor allem die Begriffe 1, 2 und 5, sowie am Rande 4 und 6, wichtig sein.

Ich werde versuchen in der verwendeten Terminologie zwischen „alten“ (= der klassischen griechischen Mythologie zugehörige Erzählungen, z.B. die Sirenen in *Respiro*, vgl. Punkt 6) und „neueren“ Mythen (Ideologien oder Alltagsmythen, wie z.B. Amerika als verheißenes Land in *Nuovomondo*, vgl. Punkt 4), und solchen Elementen, die tendenziell der Sphäre des Mythos angehören, jedoch nicht Teil einer eigenständigen Erzählung, sondern lose Einzelercheinungen außerhalb des alltäglich Realistischen (vgl. Punkt 1) sind, zu unterscheiden. (Letztere, welche ich mit der Bezeichnung „das Mythische“²⁰ versehen möchte, werden in den vorliegenden Filmen weit häufiger als die „echten“ Mythen begegnen.)

¹⁹ Claude Lévi-Strauss, *Die Struktur der Mythen*, in: Barner/Detken/Wesche 2003, 74

²⁰ zur Differenzierung des Mythischen, des Mythos und der Mythologie siehe Jamme, C. (1999), *Gott an hat ein Gewand*, 175-224

Um zu einer klaren terminologischen Unterscheidung zu kommen, ziehe ich ein weiteres Werk zu Rate.

In das Chaos des Begriffspluralismus und die Frustration des Forschenden, der sich in einer unüberschaubaren Anzahl an Definitionen und Philosophien unterschiedlicher Bereiche der Mythosforschung befindet, die einander manchmal ähneln, manchmal sogar widersprechen oder gar nichts miteinander zu tun zu haben scheinen, greift schließlich ein Literaturwissenschaftler hilfreich ein, sortiert, sichtet und reduziert die Bereiche, die sich mit „Mythos“ beschäftigen: Peter Tepe²¹.

In seinem erhellenden Buch wird zunächst Material aus den Printmedien zusammengetragen, anhand dessen die alltägliche Verwendung des Begriffs „Mythos“ gesammelt und kategorisiert wird. Tepe kommt dabei auf 68 verschiedene Mythosbegriffe, die er jeweils in verständlichere, genauere Beschreibungen der zugrundeliegenden Bedeutungen übersetzt.²²

Obwohl diese Begriffsvarianten aus dem Sprachgebrauch des Alltags genommen sind, herrscht das gleiche Begriffs-Durcheinander auch in den Wissenschaften (er erweitert sie dann auch um 5 weitere Bedeutungsbeispiele aus dem erziehungswissenschaftlichen Sprachgebrauch²³), was laut Tepe negativ auf den Erkenntnisgewinn wirkt: „Eine ungeklärte Mehrdeutigkeit von Begriffen ist überall dort nachteilig, wo es um Informationsvermittlung und Erkenntnis geht“²⁴.

Daher gibt Tepe drei „Sprach-Empfehlungen“, an die man sich im Umgang mit dem Mythos-Begriff für einen höheren Erkenntnisgewinn halten sollte:

Sprach-Empfehlung 1 lautet: „Verwende den Ausdruck ‚Mythos‘ nie ungeklärt! Lege stets explizit fest, welche der vielen möglichen Bedeutungen gemeint ist!“ und „Verwende den Ausdruck ‚Mythos‘ niemals geradehin und ‚naiv‘!“²⁵

Sprach-Empfehlung 2 lautet: „Ersetze, wo dies möglich ist, den Ausdruck ‚Mythos‘ durch einen anderen, der genauer und weniger vieldeutig ist“²⁶ und schließlich

Sprach-Empfehlung 3 lautet: „Verwende die Mythos-Terminologie nur in ganz wenigen Fällen, und zwar ausschließlich dort, wo es sich um ‚traditionelle‘ Bedeutungen handelt.“²⁷

²¹ Tepe, P. (2001), *Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung*, Königshausen&Neumann GmbH, Würzburg. Unterstützt von Birgit zur Nieden und Jens O. Hoffmann, Alexandra Rassidakis, Birgit Waberski.

²² vgl. Tepe 2001, 16-68

²³ vgl. Tepe 2001, 74-75

²⁴ Tepe 2001,69

²⁵ ebd.

²⁶ ebd., 71

²⁷ ebd.

Unter „traditionellen“ Bedeutungen versteht Tepe folgende Bedeutungen seiner Auflistung: Bedeutung 1, „Mythos/Mythe = Erzählung von Göttern, Heroen und anderen Gestalten und Geschehnissen aus vorgeschichtlicher Zeit“, Bedeutung 2, „Mythologie = Gesamtheit der Götter- und Heroengeschichten eines Volks bzw. einer Kultur - also der Mythen gemäß BEDEUTUNG 1“, und Bedeutung 6, „Mythos = Mythisches Denken, mythische Weltauffassung“.²⁸

Die Bezeichnung „mythisch“ ist demnach nur dann zugelassen, wenn sie sich auf Mythen (wie oben festgelegt), Mythologie, mythisches Denken / mythische Weltauffassung oder Mythostheorie bezieht. In allen andern Fällen, somit auch in den übrigen 65 aufgelisteten Bedeutungen, kommt „Sprach-Empfehlung 2“ zum Einsatz, das heißt man sollte „Mythos“ mit dem Terminus oder der Beschreibung „übersetzen“, die aufdeckt, was genau damit wirklich gemeint wird²⁹ (z.B. Bild, Image, Symbol, Lügengeschichte,...)³⁰.

Neun Hauptkategorien des Mythosbegriffs

Zur besseren Überschaubarkeit und um damit bei meinen Filmanalysen arbeiten zu können, fasse ich die 68 von Tepe herausgearbeiteten und „übersetzten“ Mythos-Begriffe auf einige *Hauptkategorien*, deren Einzelbereiche thematisch miteinander verknüpft sind (manche scheinen sogar nur Spezifizierungen oder leichte Abwandlungen von vorher genannten Bedeutungsebenen zu sein), zusammen:

1. **Mythische Erzählungen:** Mythos/Mythe = Erzählungen von Göttern, Heroen und anderen Gestalten und Geschehnissen aus vorgeschichtlicher Zeit (Bedeutung 1), Mythologie = Gesamtheit der Götter- und Heroengeschichten eines Volks bzw. einer Kultur - also der Mythen gemäß Bedeutung 1 (Bedeutung 2), Mythos = (Moderne) Heldengeschichte ohne direkten ‚religiösen‘ Bezug (Bedeutung 4)³¹
2. **Mythostheorien:** Privater Mythos bzw. persönliche Mythologie = Eigene Mythostheorie, z.B. eines Schriftstellers (Bedeutung 3)³²

²⁸ ebd.

²⁹ vgl. ebd.

³⁰ Bei den sogenannten „Alltagsmythen“ aus Roland Barthes' berühmten Werk „Mythen des Alltags“ handelt es sich nach dieser Definition also nicht um Mythen im Sinn der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung, sondern um andersartige Phänomene, die nur Mythen genannt werden. Die Übersetzung (Sprach-Empfehlung 2) durch den Begriff „Überhöhende Verklärung eines Alltagsphänomens“ würde sich laut Tepe anbieten. Vgl. ebd., 94

³¹ vgl. Tepe 2001, 16-18

³² vgl. ebd., 17

3. **Mythisches Denken:** Mythos = Mythisches Denken, mythische Weltauffassung (Bedeutung 6), Mythos = Begrifflose Weltdeutung durch Bilder und Geschichten (Bedeutung 17), Mythos = Elementares, Archaisches (Bedeutung 7)³³

4. **Bilder und Ideale:**

a) *Bild/Image:* Mythos = Positives Bild bzw. Image (Bedeutung 59) und Mythos = Negatives Bild bzw. Image (Bedeutung 60), Mythos der X (z.B. der Russen, der Franzosen, der Deutschen usw.) = Bild der X (Bedeutung 5), Mythos = Bild, das gegen rationale Kritik resistent (und insofern irrational) ist (Bed. 16),

Mythos = Muster, Schema, Modell (Bed. 29), im Sinne von Mythos = Image, Bild in der Öffentlichkeit (Bed. 30), Mythos = Attraktivität, Anziehungskraft (Bed. 54), und Mythos = Prestige, Ansehen in der Öffentlichkeit (Bed. 42)³⁴

b) *Vorbild:* Mythos = Inbegriff idealen Verhaltens (Bedeutung 15), Mythos = Vorbild für eine ganze Generation (Bed. 24), Mythos = Wirkliches Ideal bzw. Person, die als ‚echtes‘ Ideal dienen kann (Bed. 44), Mythos = Berühmte Person, die als Identifikationsfigur, Vorbild dient (Bed. 51)³⁵

c) *Symbol:* Mythos = Symbolfigur (Bed. 25), dazu gehört auch das „Kratzen am Mythos“ (Bedeutung 26: Kratzen am Mythos = Erschüttern einer positiven Überzeugung, eines positiven Bildes); ein Spezialfall der Symbolfigur sind Bed. 31 (Mythische Präsenz = Erotische Präsenz) und 32 (Erotischer Mythos = Sexsymbol, Symbolfigur für erotische Ausstrahlung); Mythen = Identitätsstiftende Symbole (Bed. 48), können zur Ideologie, 7., werden³⁶

d) *Geschichtsbild:* Mythos/Gründermythos = Element der eigenen Geschichte, das für das jeweilige kollektive Bewusstsein eine symbolische Bedeutung hat (Bed. 27) - verwandt mit 7.; Mythos = Erinnerung (Bed. 45), wobei darunter die Erinnerung an ein symbolträchtiges Ereignis oder Person verstanden wird; Mythos = Idealisierte Vorstellung der Vergangenheit (Bed. 47) - verwandt mit 6. und 7.; und Historische Mythen = Historische Leitbilder (Bed. 49) - können natürlich auch zur Ideologie (7.) werden.³⁷

5. **Mythos als Irrglaube:** Mythos = Irrtum, Vorurteil, Illusion, Aberglaube (Bedeutung 9), Mythos = Unwahre Erzählung (Bedeutung 10), Mythos = Glaubenssatz, Dogma (Bedeutung 12), Mythos = Unerfüllbarer Wunschtraum bzw. Utopie (Bed.

³³ vgl. ebd. 19, 31 und 20

³⁴ vgl. ebd., 62 und 63, 19, 31, 42, 60 und 51

³⁵ vgl. ebd., 29, 37, 53 und 58

³⁶ vgl. ebd., 38, 43 und 56

³⁷ vgl. ebd. 40, 53, 55 und 57

13), Mythos = Glaube (der als verfehlt entkräftet werden kann) (Bed. 14), Mythos = Zeit- und positionsgebundenes Konstrukt (Bed. 20), Mythos = Wissenschaftliche Grundvorstellungen als Fiktionen (Bed. 21)³⁸

6. **Überhöhung und Verehrung:** Mythos = Verklärung, Überzeichnung (Bedeutung 11), Mythos = Unzutreffendes, verklärendes Bild (Bed. 18)³⁹; Deutscher Mythos = Deutsche Verkennung des Nationalsozialismus (Bed. 19), Mythos = Glorreiche, ruhmvolle Vergangenheit (Bed. 33),

Politischer Mythos = Politischer Glaube (Bed. 34) - mit 7. verwandt - und Bed. 35: Politischer Mythos = Politischer Glaube, der zur Rückbesinnung auf die frühere, ‚wahre‘ Ordnung aufruft⁴⁰; Mythos/Legende = Ruhm, Berühmtheit (Bed. 28), Mythos = Die berühmte Person bzw. Personengruppe als Objekt der Verehrung, Bewunderung und Liebe (Bed. 36) und die berühmte Sache bzw. das berühmte Ereignis als Objekt der Verehrung, Bewunderung und Liebe (Bed.37, ebenso Kultfigur = Verehrte und bewunderte Person (Bed. 38), sowie Mythos = Wertvolle Bedeutung berühmter Sachen bzw. Personen, Repräsentation eines Lebensstils (Bed. 40) und die Folgeerscheinungen der Berühmtheit (Bed. 39); Mythos = Mensch von monumentaler Größe (Bed. 46), Mythos = Berühmtheit lange über den Tod hinaus (Bed. 50), Kultfilm = Film, der ein Objekt besonderer Verehrung ist (Bed. 41)⁴¹

7. **Ideologie:** Verwandt mit 4. und 6., in negativer Verwendung auch mit 5.: Mythos = Leitidee oder -vorstellung (Bedeutung 22), Mythos bzw. Mythologie = Ideologie - im Sinn eines kritischen Ideologiebegriffs (Bed. 23) - demnach Verbindung zu 5.; Negativer Mythos = Negativfigur (Bed. 61), Mythischer Widersacher = Teuflisch-bösartiger Widersacher, der für alle Übel verantwortlich ist (Bed. 62) und Führermythos = Glaube, der Führer werde die Dinge zum Besseren wenden (Bed. 63)⁴²

8. **Trivialmythen:** Mythos = Erfolg, Hit (Bedeutung 52), Erfolgs-Mythos = Streben nach Erfolg (Bed. 53); Mythos-Klasse = Luxus-Klasse, Spitzen-Klasse (Bed. 55), Alltagsmythen nach Bed. 56: Alltags-Mythos = Bestandteil des Alltagslebens; Mythischer Gegenstand = Gegenstand mit ungewöhnlichen Eigenschaften (Bedeutung 58) - dieses „Wunderbare“ ist laut Tepe eine trivialisierte Form des Mythischen Denkens (Bed. 6); eher ein Einzelfall scheint Bedeutung 57 zu sein,

³⁸ vgl. ebd., 21, 22, 28, 28, 29, 33 und 33

³⁹ vgl. ebd., 26, 32

⁴⁰ vgl. ebd., 33; 46. Auch mit 7., Ideologie verwandt, aber wegen der Überhöhung der Vergangenheit teile ich diese Bedeutung der Kategorie „Überhöhung“ zu

⁴¹ vgl. ebd., 40, 47, 48, 51, 50, 54, 57 und 51

⁴² vgl. ebd., 34, 35, 64 und 65

in der die Bezeichnung „individuell-mythologisches Werk“ einfach für das Gesamtkunstwerk einer Künstlerin steht⁴³

9. **Mythisches Denken im psychologischen Sinn und Wunschbilder:** Mythos = Unbewusste Tiefenschichten der Psyche und Macht der Mythen = Macht der unbewussten Motive des Denkens, Fühlen und Handelns (Bedeutung 8), Mythos = Archetypen, Grundmächte des Lebens, z.B. Meer, Tod, Liebe (Bed. 43)⁴⁴; *Wunschbilder:* Mythos = Kollektive Phantasie, kollektives Wunschbild (Bed. 64); Mythos der unberührten Natur = Wunschbild einer unberührten Natur (Bed. 65), Mythos vom edlen Wilden = Wunschbild eines unverdorbenen Naturmenschen (Bed. 66) und Paradiesmythos = Wunschbild eines unschuldigen Urzustands (Bed. 67); und schließlich Bed. 68: Mythos des Authentischen = Kollektive Sehnsucht nach dem Echten⁴⁵

Nun komme ich noch einmal auf die 7 Hauptverwendungen von Assmann und Assmann auf Seite 11 zurück: Alle „Hauptverwendungen“ lassen sich auch unter den eben aufgelisteten und aus Tepe zusammengetragenen Bedeutungen wiederfinden, jedoch erfolgt die Einteilung auf einer anderen Ebene. Denn wie man bei Robert A. Segal nachlesen kann, einen die verschiedenen Disziplinen, die sich mit Mythos beschäftigen, trotz der unterschiedlichen Betrachtungsweisen, die drei grundlegenden Fragestellungen nach Ursprung, Funktion und Thematik der Mythen.⁴⁶

Während sich die nach Tepe ausgerichteten Begriffseinteilungen eher auf die *Thematik*, d.h. *worüber* der jeweilige sogenannte „Mythos“ berichtet bzw. *worauf* der verwendete Mythosbegriff verweist, konzentrieren, bietet die Assmannsche Einteilung eher einen Überblick über die *Funktionen* des Mythos bzw. des Mythosbegriffs. Auch Manfred Frank stellt heraus, dass am Mythos Verschiedenes interessieren kann (und demnach auch verschiedene Herangehensweisen auftreten): eine funktionalistische Analyse (hierbei scheint die Struktur gemeint zu sein), die kommunikative Funktion, oder die pragmatische Leistung eines Mythos.⁴⁷

Jede der 9 *Hauptkategorien* der Mythosbedeutungen lässt sich für sich auf Ursprung, Funktion und Thematik, sowie innerhalb der Funktion auf die strukturelle, kommunikative oder pragmatische Leistung hin untersuchen. Deshalb erweist sich diese Art der Einteilung als konsistenter und somit besser geeignet als die Einteilung nach Assmann,

⁴³ vgl. ebd., 60; 61; 62

⁴⁴ vgl. ebd., 20-21, 52

⁴⁵ vgl. ebd., 65; 66, 67; 68

⁴⁶ vgl. Segal, R. A. (2007 [Englische Erstausgabe 2004]), *Mythos. Eine kleine Einführung*, Philipp Reclam jun. GmbH. & Co., Stuttgart. (Übers. von Tanja Handels), 9

⁴⁷ vgl. Frank 1982, 76-77

die zwischen Funktionen (1, 2, 3 und 5) und Thematiken (4, 6 und 7) zu wechseln scheint, anstatt sich an eine Linie zu halten.

Mythoshaltige Kunstphänomene

Da Tepe aus den Literaturwissenschaften kommt, fordert er den Begriff „Mythos“ nur auf wirklich „mythoshaltige“⁴⁸ Literatur und Texte anzuwenden. Diese Forderung, seine Sprach-Empfehlungen, sowie die von ihm ausführlich beschriebene Methode der „Basis-Interpretation“ lassen sich jedoch ohne Weiteres auf andere „Kunstphänomene“⁴⁹, wie Bilder oder Filme, übertragen und sind somit auch für eine medienwissenschaftlich geprägte Filmanalyse einsetzbar.

Unterschieden werden drei Typen von „mythoshaltiger Literatur“, die sich aus den genannten akzeptierten Bedeutungen auf Seite 14 ergeben:

- „TYP a: Texte, die mythische Erzählungen oder Elemente aus solchen Erzählungen verarbeiten.
- TYP b: Texte, die Strukturen mythischen Denkens oder Elemente dieser Denkform verarbeiten.
- TYP c: Texte, die Mythostheorien oder Elemente aus ihnen verarbeiten.“⁵⁰

Die drei Typen können, aber müssen nicht miteinander verschränkt vorkommen.⁵¹ Als wirklich „mythoshaltig“ akzeptiert Tepe demnach aus den von mir zusammengestellten Kategorien nur Bedeutungen der ersten 3 Kategorien, davon aber nur Bedeutung 1, 2, 3 und 6.

Eine andere Unterscheidung zwischen den mythoshaltigen Bedeutungen liefert zum Beispiel Manfred Frank, indem er den semantischen Unterschied zwischen „dem“ Mythos und „einem“ Mythos hervorhebt, wobei der unbestimmte Artikel auf einzelne Erzählungen, also Tepes Bedeutung 1 aus Kategorie 1, referiere, während „der“ Mythos nicht nacherzählbar sei. Er definiert nicht näher, was demnach mit „dem“ Mythos gemeint ist, aber fügt noch Begriffe wie „mythische Vorstellungen“ und „mythische Phänomene“ hinzu, weshalb ich schlussfolgere, dass mit „der Mythos“ der Mythos „an sich“ in der Form von mythischem Denken - siehe Kategorie 3 - gemeint sein wird. Phänomene, die Kategorie 4, 7 und 8 zugeordnet werden könnten, wären auch laut Frank traditionell nicht mit der Bezeichnung „Mythos“ versehen, jedoch scheint er einer Über-

⁴⁸ vgl. ebd., 79

⁴⁹ eine Bezeichnung die Tepe allenthalben verwendet, z.B. auf S.121

⁵⁰ ebd.

⁵¹ vgl. ebd.

tragung gegenüber aufgeschlossen zu sein.⁵²

Diese Typen von Texten oder Kunstphänomenen im allgemeinen sollen also im Sinne einer (bei Texten literaturwissenschaftlichen) Mythosforschung am besten mit Hilfe von „Basis-Interpretation“, auf die ich später zurückkommen werde, analysiert werden⁵³.

Doch auch die anderen Bedeutungsebenen des Mythosbegriffs sind nach Tepe deswegen nicht wertlos oder nicht erforschenswert, sondern er stellt sich ein integrales Konzept eines „Mythos-Verbundes“ vor, in dem verschiedene Wissenschaften an verschiedenen Arbeitsfeldern, die zur Mythosforschung beitragen, zusammenarbeiten. Allein innerhalb der Literaturwissenschaften bedarf es laut Tepe mehrerer Disziplinen, um für den Gesamtkomplex nützliche Phänomene, die nach Sprach-Empfehlung 3 zurecht Mythen genannt werden oder nur fälschlicherweise häufig diese Bezeichnung tragen, zu erforschen: Literaturwissenschaftliche Mythosforschung, literaturwissenschaftliche Bildforschung, literaturwissenschaftliche Überzeugungsforschung, literaturwissenschaftliche Vorurteilsforschung, literaturwissenschaftliche Verehrungsforschung, literaturwissenschaftliche Berühmtheitsforschung, literaturwissenschaftliche Symbolforschung, literaturwissenschaftliche Identitätsforschung, und literaturwissenschaftliche Musterforschung, die jeweils wieder in verschiedene Arbeitsfelder aufgeteilt werden können.⁵⁴

Ich will versuchen, in der verwendeten Terminologie den Sprach-Empfehlungen Tepes zu folgen. Dazu wird es nötig sein, im Rahmen der sich unter anderem auf Tepes Empfehlungen zur Basis-Interpretation stützenden Analyse Crialeses filmischen Oeuvres die Elemente in seinen Filmen herauszusuchen, welche leichthin mit dem Etikett „mythisch“ versehen werden könnten, und dann zu bestimmen, welche Bedeutungsebene tatsächlich dahinter steckt, und schließlich der Definition nach mythische Elemente als solche zu bestimmen und andere Phänomene mit einer passenden, genaueren Bezeichnung zu versehen.

2.2 Definition

Nach der Beschäftigung mit verschiedenen Mythostheorien und unter der Heranziehung der erwähnten Autoren (vor allem Peter Tepe), werde ich nun darlegen, welcher Mythosbegriff dieser Arbeit zugrunde liegt.

Ich definiere als „Mythos“ Erzählungen von Göttern, Heroen und anderen Gestalten und Geschehnissen aus vorgeschichtlicher Zeit (Bed. 1), aber auch (und darin setze ich mich

⁵² vgl. Frank, M. (1982), *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. 1. Teil, Suhrkamp, Frankfurt/Main., 74-75

⁵³ vgl. Kapitel 4, Das Konzept der Basis-Interpretation, in: Tepe 2001, 116-149

⁵⁴ vgl. ebd., 82-89

über Tepe hinweg) moderne, neu geschaffene Erzählungen von heiligen oder profanen Gestalten, seien es „Helden“ oder „gewöhnliche“ Menschen (vgl. Bed.4), sofern sie mythischen Strukturen folgen, das heißt, mythisches Denken aufweisen und Elementares und Archaisches verarbeiten. Diese Geschichten können mündlich, schriftlich oder bildlich, sowie narrativ, szenisch oder auch statisch vorliegen, und sind somit nicht auf ein bestimmtes Medium beschränkt.

Innerhalb von Mythen oder Geschichten anderer Art kann Mythisches - das heißt Elementares, Archaisches (Bed. 7), von der realen alltäglichen Erlebniswelt Losgelöstes - auftreten. Das Mythische liegt auch dem „mythischen Denken“ zugrunde.

Mythisches Denken bedeutet mythische Weltauffassung, die eine begriffslose Weltdeutung durch Bilder und Geschichten (Bed. 17) vornimmt, aber auch Animismus und den Glauben an Wunderbares (Bed. 58) beinhalten kann. Auch das Denken in Archetypen (Grundmächte des Lebens, z.B. Meer, Tod, Liebe) kann Ausdruck mythischen Denkens sein (Bed. 43).

Unter Mythologie verstehe ich die Gesamtheit der Götter- und Heroengeschichten eines Volks bzw. einer Kultur (Bed.2).

Damit akzeptiere ich als mythoshaltige Kunstphänomene solche, die Bedeutungen der gesamten Kategorie 1 aufweisen (Bed. 1, 2, 4) und dadurch für mich „Mythen“ sind, sowie solche, die Elemente des mythischen Denkens gemäß der gesamten Kategorie 3 (Bed. 6, 7, 17) und auch manches aus Kategorie 9 (vor allem Bed. 8 und 43)⁵⁵ und Bed. 58 aus der sonst nicht als mythisch akzeptierten Kategorie 8 verarbeiten und für mich daher „Mythisches“ beinhalten.

Mythentheorien (Kategorie 2, Bedeutung 3) fallen meiner Meinung nach nicht mehr in den Bereich einer Definition des Mythos, sondern können sich auf eine solche stützen und die als Mythos definierten Phänomene behandeln. Eine Gleichung wie Mythos = Mythentheorie würde ich als falsch ansehen. Was das Versehen mit dem Titel „mythoshaltig“ von Kunstphänomenen betrifft, bin ich aber der Meinung, dass die Verarbeitung und Thematisierung von Mythentheorien die Bezeichnung rechtfertigt. Nicht zuletzt auch deswegen, weil Kategorie 2 und 3 verschränkt auftreten können, sodass in Kunstphänomenen (beispielsweise in einem Film) wahrscheinlich die Auseinandersetzung mit der Theorie häufig in der Form von Darstellung des Mythischen auftreten wird.

⁵⁵ Aber nicht im Sinne einer Gleichsetzung „Mythos = Archetypus / Unbewusste Motive des Denken, Fühlen, Handelns“ - wie ich hoffe, dargelegt zu haben, sind Mythen etwas anderes - sondern im Sinne von „Archetypen können Mythisches beinhalten und umgekehrt“, „Die mythische Weltauffassung kann auf Archetypen beruhen“ und „Unbewusste Motive des Denken, Fühlen, Handelns können kennzeichnend für mythische Denkweise und Weltauffassung sein.“

2.2.1 Abgrenzung zu anderen traditionellen Erzählungen

Es würde sich an dieser Stelle noch eine Unterscheidung zwischen den gängigen 3 Typen von traditionellen Erzählungen, nämlich Mythen, Legenden/Sagen und Märchen, anbieten.

Es hat sich jedoch gezeigt, wie die Kulturwissenschaftlerin Elke Mader anführt, dass sich diese strenge Unterscheidung nur auf europäische Volkserzählungen anwenden lässt, bei außereuropäischen Kulturen aber scheitert, weshalb eine zwingende Zuordnung von Erzählungen zu einer der drei Typen in diesen Fällen von fragwürdigem Erkenntniswert bleibt.⁵⁶ Auch Kirk hält fest, dass viele Kulturen eine eigene Einteilung der „tales“ vornehmen, wobei er aber - im Gegensatz zu Mader, die dafür plädiert die Einteilungen des jeweiligen Volkes zu übernehmen - einräumt, dass, erstens, Kategorisierungen von „unsophisticated peoples“ verwirrend sein können und selbst dort die Grenzen verschwimmen und, zweitens, wichtige Begriffe für die Einteilung wie der Wahrheitsbegriff mitunter unzutreffend übersetzt worden sein könnten und daher die Anwendbarkeit auf einzelne Geschichten erschwert ist. Auf der anderen Seite haben die Griechen zu wenige Begriffe für die verschiedenen Arten von Geschichten.⁵⁷

Am Beispiel der Ilias sieht man auch deutlich das Problem einer Kategorisierung: Wenn Kritiker gefragt werden, ob Helena, Paris, Priamus, Hektor, Achilles, Agamemnon, Diomedes und Odysseus Teil der Griechischen Mythologie sind, antworten wohl alle mit „ja“.⁵⁸ Und doch geht sie auf historische Ereignisse zurück, oder spielt zumindest in einer als historisch angesehenen Umgebung, mit Personen, die angeblich wirklich gelebt haben, und selbst die Götter werden in der Ilias so unphantastisch wie möglich, eher als Super(wo)men, dargestellt. Demnach sollte die Ilias eher als Legende als als Mythos klassifiziert werden⁵⁹: Legenden sind historisch oder historisierend, gehen von historischen Ereignissen oder Persönlichkeiten aus oder behaupten dies explizit⁶⁰ und könnten so wirklich passiert sein.

Auch die Odyssee, die zwar viele nicht-historische Elemente (sondern an „folktale and fairy-tale“ erinnernde) zu der Beteiligung von Göttern hinzufügt, spielt doch weitgehend in einer historischen Welt des Peleponnes und der westlichen Inseln.

Dennoch machen gerade die Götter viel der Großartigkeit der zwei homerischen Gedichte aus. Ebenso haben sogar ganz menschliche Handlungen, die so auch passieren

⁵⁶ vgl. Mader, E. (2008), *Anthropologie der Mythen*, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien, 17-27

⁵⁷ vgl. Kirk 1971, 32

⁵⁸ vgl. Kirk 1971, 33

⁵⁹ vgl. ebd., 33

⁶⁰ vgl. ebd., 31

können, wie Clytämnestras Mord an Agamemnon (ein „primarily human and realistically possible event“⁶¹), im Laufe der Zeit einen symbolischen und poetischen Wert und „overtones of fantasy“ bekommen. Daher wäre auch wieder falsch, sie nur als Legenden zu bezeichnen.⁶²

“The Homeric example shows very clearly that legend and myth cannot always be separated in practice, even if entirely non-fantastic and historicizing legends are theoretically possible. Yet it is still useful to be able to distinguish primarily legendary components from other, more imaginative ones;”⁶³

Bei Märchen stellt sich eine Abgrenzung zum Mythos als noch schwieriger heraus. Eine vorläufige und, dessen ist er sich bewusst, unvollständige Definition von „folktales“ bietet Kirk wie folgt:

“they are traditional tales, of no firmly established form, in which supernatural elements are subsidiary; they are not primarily concerned with ‚serious‘ subjects or the reflexion of deep problems and preoccupations; and their first appeal lies in their narrative interest.”⁶⁴

Die Eigenschaften von Märchen in ihrer Reinform, die Kirk auf S. 37 - 41 nennt, habe ich nun in Form einer Tabelle (siehe Tabelle 1 auf der nächsten Seite) den von ihm erwähnten Charakteristika von typischen Mythen gegenübergestellt.

Aber „folktales motifs – minimal episodic elements like the solving of a riddle, or the wearing of something that ensures invisibility, or even narrative devices like performance of a similar action several times over in ascending climax – tend to be used in the progressive elaboration of myths.”⁶⁵

Es wird demnach oft schwierig sein, den einen oder anderen Terminus exklusiv anzuwenden (z. B. bei der stark märchenhaften Geschichte von Perseus), da sie häufig überlappen. Dennoch kann man nicht behaupten, es gäbe keine Unterschiede, es gibt nämlich Konzepte, die vorwiegend mit einem der beiden Begriffe verbunden sind.

Es ist daher nützlich, Märchen-Motive in fantasievollen Mythen *erkennen* zu können, aber, so Kirk, als Überbegriff über beide Ausformungen (Mythos im besonderen Sinn, und Märchen) „Mythos“ und „Mythologie“ zu verwenden.⁶⁶

⁶¹ ebd., 34

⁶² vgl. ebd., 33-34

⁶³ Kirk 1971, 34

⁶⁴ Kirk 1971, 37. (Wobei „narrative interest“ auch den primären Reiz vieler Mythen ausmache. Vgl. ebd.)

⁶⁵ ebd., 40

⁶⁶ vgl. ebd., 41

	Märchen	Mythen
Abstammung der/s Protagonisten	aus niederer Herkunft	aristokratisch oder sogar von Göttern abstammend oder ein Halbgott, oder ein Tier, das zu „culture-hero in the era of human and cultural creation" wird; übermenschliche Fähigkeiten
Namen	meistens keine besonderen Namen, Allerweltsnamen	besondere, individuelle Namen, spezifischer Held, genaue Genealogie
Weitere Figuren	Typen	meist spezifische Charaktere
Motive	Wettbewerbe, Proben, Rätsel: kreative Lösungen, Tricks	siehe Themen der griechischen Mythologie auf Seite 28
Ort	unpräzise, nicht angegeben	Held an eine bestimmte Region gebunden
Zeit	historische Zeit, meist Vergangenheit, aber nicht die ferne, vorzeitige Vergangenheit; unpräzise was den genauen Zeitpunkt angeht (Es war einmal)	zeitlose Vergangenheit, Vorzeit (Epoche der Schöpfung / der ersten Menschen / Goldenes Zeitalter)
Handlung	simpel, iterativ; folgt narrativen Gesetzen, ein Ereignis folgt natürlich dem anderen; abhängig von Täuschungen und Tricks	komplex, oft in losen Episoden; abhängig von unvorhersehbaren Reaktionen von Individuen
Übernatürliches	Hexen, Ogres, Riesen und magische Gegenstände ziemlich häufig, repräsentieren „the supernatural“, helfen oder behindern den Helden. Magisches wird eher hinzugefügt um die Bandbreite der Abenteuer und Lösungen zu erweitern	„imaginative or introspective urge“ (ebd., 41); Auftreten von Übernatürlichem führt oft zu drastischen Wendungen
Anliegen / Inhalte	gewöhnliche Ängste und Wünsche der Menschen; Wunscherfüllung; Wertschätzung von kreativen Lösungen und Tricks	„seriousness in establishing and confirming rights and institutions or exploring and reflecting problems or preoccupations“ (ebd., 40)
Realismus bei Lösungen	irrelevant	irrelevant

Tabelle 1: Gegenüberstellung von Märchen und Mythen

2.3 Strukturen des Mythischen

Während man einzelne Mythen anhand ihrer Erzählstränge wiedererkennen und somit auch in Rezeptionen des Stoffes nachweisen kann, bedarf das Mythische noch einer eingehenderen Betrachtung, um Strukturen⁶⁷ und Eigenschaften zu finden, durch welche das Mythische im Medium Film entlarvt werden kann.

Bei der Festlegung der Strukturen des Mythischen folge ich unter anderem den von Rössner dargelegten Aspekten des mythisch-magischen Denkens⁶⁸. Rössner, der seinerseits Thesen von Lévy-Bruhl, Cassirer und Eliade verwendet, hat sich dabei auf einige Aspekte des mythischen Denkens beschränkt, die auch Einzug in die Literatur des 20. Jahrhunderts gefunden haben. Es handelt sich hierbei um die Größen Raum, Zeit, Kausalität, Subjektbewusstsein, Metamorphose und Sprache.

Roland Barthes behauptet zwar, alles könne Mythos sein, es gehe nicht um Inhalte, sondern um die Form der Aussage:

„Es wäre höchst irrig, eine substantielle Unterscheidung zwischen mythischen Objekten treffen zu wollen; da der Mythos eine Aussage ist, kann alles, wovon ein Diskurs Rechenschaft ablegen kann, Mythos werden. Der Mythos wird nicht durch das Objekt seiner Botschaft definiert, sondern durch die Art und Weise, wie er diese ausspricht.“⁶⁹

Es gäbe formale Grenzen, aber keine inhaltlichen, weshalb alles zu Mythos werden könne.⁷⁰ Jedoch beschäftigt sich Barthes mit „Alltagsmythen“ (vgl. Kategorie 8, Bed. 56), für die ich die Verwendung des Begriffs „Mythos“ ausgeschlossen habe, und stellt diese These speziell für diese Zusammenhänge auf. Eine Übertragung auf „echte“ Mythen im Sinne meiner Definition ist demnach mit Vorisicht zu genießen. Daher möchte ich der Auflistung von Rössner noch stoffliche Aspekte hinzufügen und unter dem Titel „Handlungsstrukturen“ häufig auftretende Motive darlegen, da in der von mir getroffenen Definition von Mythos Inhalte sehr wohl eine Rolle spielen, und ich der Meinung bin, dass auch Motive und Stoffe Träger des mythischen Denkens sein können.

⁶⁷ Nicht im Sinne des Strukturalismus von Claude Lévi-Strauss gemeint

⁶⁸ Rössner, M. (1988), *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Athenäum Verlag, Frankfurt/Main. Thematisiert in Tepe 2001, 213-232

⁶⁹ Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, in: Barner/Detken/Wesche 2003, 91

⁷⁰ vgl. Barthes, in: Barner 2003, 91-92

Die Zeit des Mythischen

Das Mythische, ob es sich um einzelne Details oder einen ganzen narratologischen Mythos handelt, spielt sich in einem mythischen Zeitraum ab, der von konkreten Zeitpunkten sowie historischen Anhaltspunkten unabhängig ist. Mythen spielen meist in einer alten Vorzeit, die jedoch nicht in einer bestimmten Epoche festzumachen, sondern eben „mythisch“ ist. Das Mythische ist zeitlos, unendlich, immer gültig. Oder wie Lévi-Strauss es ausdrückt:

„Ein Mythos bezieht sich immer auf vergangene Ereignisse: ‚Vor Erschaffung der Welt‘ oder ‚in ganz frühen Zeiten‘ oder jedenfalls ‚vor langer Zeit‘. Aber der dem Mythos beigelegte innere Wert stammt daher, daß diese Ereignisse, die sich ja zu einem bestimmten Zeitpunkt abgespielt haben, gleichzeitig eine Dauerstruktur bilden. Diese bezieht sich gleichzeitig auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.“⁷¹

Außerdem hat sie eine zirkulare Tendenz (z.B. wiederholen sich gewisse mythische Ereignisse wie im Kreislauf der Natur) und „unterscheidet sich oft vom linearen Zeitkonzept westlich/naturwissenschaftlicher Prägung“⁷².

(Auf ähnliche Weise hat auch Rössner festgestellt, dass die Scheidung der Zeit in scharf gesonderte Stufen, nämlich in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, im Mythos nivelliert wird; die lineare Abfolge der Zeit hat keinen bindenden Charakter und kann rückläufig oder vorgreifend durchmessen werden. Z.B. befindet sich ein Schamane während des Trancezustands in „illo tempore“, im Vollzug der rituellen Handlung aus der Vorzeit wird sie zu einem „Mitvollzug“ und somit wird die Vorzeit vergegenwärtigt. Die Zeit ist einem gewissen zyklischen Rhythmus unterworfen.)⁷³

Der Raum des Mythischen

Der mythische Raum ist, wie die mythische Zeit, nicht an einem bestimmten Ort festmachbar. Wo Mythenerzählungen noch zum täglichen Alltag gehören, ist das Alltagsleben aufs Engste mit dem Raum der Mythen verbunden. In „mythscape“ verschmelzen die mythische Welt und die Praxis der Alltagswelt: „landscapes of myth as situated practices in the world.“⁷⁴

⁷¹ Claude Lévi-Strauss, *Die Struktur der Mythen*, in: Barner/Detken/Wesche 2003, 62

⁷² Mader 2008, 18

⁷³ vgl. Rössner 1988, 46 (siehe auch Tepe 2001, 214)

⁷⁴ Overing, J. (2004), *The Grotesque Landscape of Mythic 'Before Time': the Folly of Sociality in 'Today Time': an Egalitarian Aesthetics of Human Existence*, in E. Mader and E. Halbmayer (Hg), *Kultur, Raum, Landschaft*, Brandes & Apsel / Südwind, Frankfurt/Main, 71, zit. nach Mader 2008, 91

Bei Feldforschungen in Venezuela hat Joanna Overing bei Ursprungsmythen auch Verflechtungen der Sozialität der „Jetzt-Zeit“ mit einer grotesken Mythen-Landschaft der mythischen „Vor-Zeit“ entdeckt.⁷⁵

Ich gebe jedoch zu bedenken, dass, wie aus Tabelle 1 auf Seite 23 ersichtlich, der unspezifizierte Ort streng genommen ein Merkmal des Märchens ist, während Heldenmythen den Ort des Geschehens (oder der Herkunft des Helden) genau benennen.

Zudem bewahre der Raum des Mythos, so Rössner, in jedem seiner Teile stets die ursprüngliche Einheit, und es gelte das „pars pro toto-Gesetz“, nachdem auch eine „bi- oder multi-présence“ von Dingen und Lebewesen für möglich gehalten wird. Im mythischen Denken ist der Übergang von Traum und Wirklichkeit fließend.⁷⁶

Die Kausalität des Mythischen

Bei der mythischen Kausalität sind, laut Rössner, Ursache und Wirkung gegeneinander austauschbar bzw. verschmelzen. Dennoch herrscht gerade im mythischen Denken ein sehr hohes Bedürfnis nach kausaler Erklärung. Nach Lévy-Bruhl habe der „primitive“ Mensch neben einer weniger wichtigen „causa secunda“, die das Wie des Geschehens bestimmt, auch eine individuelle „causa prima“, die das eigentliche Warum des Geschehens bestimmt. Jede Berührung in Raum und Zeit kann als Verhältnis zwischen Ursache und Wirkung genommen werden, jeder Zufall wird dadurch ausgeschlossen.⁷⁷

Subjektbewusstsein

Eine zentrale Rolle im mythischen Bewusstsein spielt „participation“ (Lévy-Bruhl), die universelle Teilhabe aller Einzelwesen und -dinge an einem einheitlich gedachten Kosmos. Das Ich ist nicht im Körper lokalisiert und nicht auf diesen beschränkt, dehnt sich z.B. auf abgeschnittene Haare, Nägel, Fußspuren, Bilder oder Schatten aus. Dadurch ist in der mythischen Vorstellungswelt die Möglichkeit der gleichzeitigen Anwesenheit an mehreren Orten durch ein zweites Ich gegeben.⁷⁸

⁷⁵ vgl. Mader 2008, 91

⁷⁶ vgl. Rössner 1988, 45-46

⁷⁷ vgl. ebd., 47-48

⁷⁸ vgl. ebd., 48-49

Metamorphose

Im Mythischen besteht die ständige Möglichkeit der Metamorphose. Das Subjekt ist so sehr Teil der Welt, dass es gar nicht klar abgegrenzt werden kann. Auch der Körper ist keine unüberwindbare Grenze und so kann er getauscht, verwandelt oder Ähnliches werden. Das Aufgehen des Individuums in der Gruppe ist auch typisch für das mythische Denken.⁷⁹

Sprache

Die Sprache im mythischen Bewusstsein ist gekennzeichnet durch Flexibilität und Wandelbarkeit der Begriffe, die sich dadurch der empfundenen Wandelbarkeit der Realität besser anpassen können. Häufig wird der konkrete, bildhafte Charakter der verwendeten Begriffe herausgestellt.⁸⁰

Dass bei Rössner unerheblich ist, dass die Wirklichkeit im mythischen Denken voll von Göttern und numinosen Wesen ist, deutet auf eine aktualisierende Interpretation des Mythos hin.⁸¹

Treten jedenfalls mehrere der von Rössner aufgelisteten Elemente mythisch-magischen Bewusstseins auf, ist ernsthaft zu erwägen, ob es sich um ein mythoshaltiges Kunstphänomen des Typs b handelt.⁸²

Handlungsstrukturen

Es gibt verschiedene Forschungsarbeiten, die gleiche Handlungsabläufe in einer Gruppe mythologischer Erzählungen aufgezeigt haben. Für einige Erzählungen oder Untergruppen von Mythen hat dies sehr zum Verständnis beigetragen, die Grenzen solcher Vorgehensweisen liegen jedoch auf der Hand: Mythen sind einfach zu vielschichtig und vielgestalt um ein einziges Handlungsschema auf alle Erzählungen anzuwenden. Dennoch haben sich für gewisse Bereiche Schemata wie von Vladimir Propp, der Gemeinsamkeiten aller osteuropäischen Märchen herauszufiltern versucht hat, als sehr nützlich erwiesen. Propps Schema kann sogar teilweise transkulturell angewendet werden, so Elke Mader.⁸³

Manche Mythen und noch mehr Märchen weisen auch die Abläufe von *rites de passage* auf. So arbeitet Joseph Campbell, indem er Heldenmythen psychologisch deutet,

⁷⁹ vgl. ebd., 49. Wichtig für Schlusszene in *Respiro* (und *Nuovomondo*, wo hingegen Individuen entstehen – dadurch also das mythische Denken überwunden wird)

⁸⁰ vgl. ebd., 44

⁸¹ vgl. Tepe 2001, 214

⁸² vgl. ebd., 215

⁸³ vgl. Mader 2008, 162

ein interessantes Schema heraus: Der Weg, den die mythische Abenteuerfahrt des Helden beschreibt, folgt der Formel und dem Ablauf der *rites de passage* von Trennung, Initiation und Rückkehr.⁸⁴

„Andere Mythengruppen, beispielsweise Schöpfungsmythen, Sintflutmythen, Mythen vom Paradies, oder von der Zukunft, haben sich als zu unterschiedlich erwiesen, um mehr als nur grobe Gemeinsamkeiten aufzuweisen.“⁸⁵

Motive und Themen Stimmt es, dass der Inhalt von Mythen irrelevant ist und es nur auf die tieferliegende Struktur ankommt, wie Lévi-Strauss behauptet? Oder kann man wiederkehrende Themen und Motive in den Mythen an sich oder wenigstens in den Mythen einer Kultur finden?

Die häufigsten Themen der *griechischen*, hauptsächlich heroischen, Mythologie hat Kirk provisorisch zusammengefasst. Danach gibt er auch einen Überblick über einige besondere, ungewöhnliche oder bizarre Themen, von denen manche so häufig auftreten, dass sie auch in der ersten Liste der „common themes“ zu finden sind. Details und Beispiele lassen sich bei Kirk auf den Seiten 187-205 nachlesen, ich begnüge mich mit einer knappen Aufzählung der Themen, um sie bei den Filminterpretationen für die Beantwortung der Frage, ob es sich bei gewissen im Film auftretenden Motiven um typisch mythische Themen (mit Fokus auf die griechische Mythologie) handelt, zu Hilfe zu ziehen.

„Common themes in Greek (mainly heroic) myths“:⁸⁶

1. Tricks, Rätsel, kreative Lösungen von Dilemmas
2. Verwandlungen
3. Unbeabsichtigtes / zufälliges Töten eines Verwandten, Geliebten oder Freundes
4. Riesen, Monster und Schlangen
5. Versuche, einen Rivalen loszuwerden
6. Eine Aufgabe oder Herausforderung erfüllen
7. Wettbewerbe
8. Bestrafung für Frevel
9. Verdrängung von Eltern oder Älteren

⁸⁴ vgl. Campbell, J. (1999 [Original 1949 New York]), *Der Heros in tausend Gestalten*, Insel Verlag, Frankfurt/Main & Leipzig. (Übers. von Karl Koehne, Copyright der deutschen Übersetzung S.Fischer Verlag 1953), 36 und Segal 2007, 142

⁸⁵ Segal 2007, 118

⁸⁶ vgl. Kirk 1971, 187-189

10. Ein eigenes Kind töten oder es versuchen
11. Rache
12. Söhne rächen oder beschützen ihre Mutter
13. Streit in der Familie
14. Betrügerische Ehefrau (auch im Sinne von Verrat, Lügen, ...)
15. Betrügerische Tochter (meist eine Frage der Loyalität)
16. Inzestuöse Beziehungen
17. Gründung einer Stadt
18. Besondere Waffen
19. Propheten und Seher
20. Sterbliche Geliebte von Göttern und Göttinnen
21. Gefahren der Unsterblichkeit
22. Externe Seele oder „life-token“ (Das Leben eines Helden hängt von einem äußerlichen Objekt wie einem Haar oder einer Fackel ab)
23. Ungewöhnliche Geburten
24. Einschluss oder Gefangenschaft (in einer Kiste, Krug oder Grab)

Laut Kirk sind 1-4 die häufigsten (aber auch aus *Märchen* aller Kulturen bekannt); 5-7 betreffen heroische Aufgaben und Abenteuer; 8, 20, und 21 beinhalten Beziehungen zwischen Menschen und Göttern; 9-16 Spannungen in der Familie. Hinzufügen könnte man Orakel oder sie als Teil von anderen Themen ansehen.⁸⁷

Eher in den besonderen, ungewöhnlichen Themen besteht die Möglichkeit „speculative or seriously explanatory implications“⁸⁸ zu finden, an denen, so Kirk, die griechische Mythologie im Vergleich zu Mythen anderer Kulturen weniger reich ist.⁸⁹

Besondere, ungewöhnliche oder bizarre Themen⁹⁰

1. Feuer
 - a) dessen Schenkung oder Zurückerlangung
 - b) notwendig für Opfer
 - c) in der Funktion, jemanden dadurch unsterblich zu machen
 - d) für das Kochen von Kindern

⁸⁷ vgl. ebd., 189

⁸⁸ ebd., 194

⁸⁹ vgl. ebd.

⁹⁰ vgl. ebd., 194-196

- e) als göttlich oder kathartisch
 - f) jährlich erneuert
2. Goldenes Zeitalter
 - a) Hesiods „Goldene Rasse“
 - b) die Regentschaft von Kronos
 - c) Menschen speisen zusammen mit den Göttern
 3. Verschwinden von Fruchtbarkeitsgottheiten und ihre Rückholung aus der Unterwelt
 - a) Kore / Persephone
 - b) Adonis
 - c) andere Personen, die etwas / jemanden aus der Unterwelt holen (z.B. Orpheus, Herakles, ...)
 4. Der Ursprung von Alter und Krankheit, Gefahren der Beinahe-Unsterblichkeit
 - a) Pandora
 - b) das Ende des „Goldenen Zeitalters“
 - c) Bestrafung für den Versuch, dem Tod zu entkommen
 - d) die Gefahren von Unsterblichkeit
 5. Verdrängung Älterer
 - a) Ouranos, Kronos, Zeus
 - b) Bekämpfung von Kindern um die Verdrängung zu vermeiden
 - c) als Familienfluch (z.B. die Atriden und Labdakiden)
 6. Ungewöhnliche Geburten
 - a) Befruchtung von Erde oder Meer durch göttlichen Samen oder Phallus
 - b) Menschen, die aus der Erde geschaffen werden
 - c) Geburt durch einen männlichen Gott
 - d) Zwillingsgeburten (z.B. einer sterblich, einer göttlich)
 7. Einschluss
 - a) Korb oder Kiste, die auf dem Wasser ausgesetzt wird
 - b) ein Fruchtbarkeitsobjekt in einer Kiste (z.B. Adonis)
 - c) als Gefangenschaft in einem Krug, Grab oder Bronzezimmer

8. Geschlechtstausch

- a) von Teiresias oder Caenis-Caeneus
- b) als Transvestismus (z.B. bei Achill, Dionysos, Heraklespriester auf Kos, etc.)

Die Themenfelder erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Obwohl festgestellt worden ist, dass das bloße Vorhandensein gewisser Motive noch nichts über die Gattung (Mythos oder irgendeine andere Form von Erzählung) aussagt, so ist die Auflistung dennoch hilfreich. Wenn ein oder mehrere der eben genannten Motive vorliegen, *könnte* es sich bei dem vorliegenden Kunstphänomen immerhin um Mythos handeln. Es bedarf dann einer näheren Untersuchung, ob abgesehen von diesen inhaltlichen Eigenschaften auch noch andere, als mythisch definierte, Eigenschaften vorliegen.

2.4 Mythos im Film

Der Mythos spielt schon seit der Anfangszeit des Kinos eine wichtige Rolle für Filme. Bereits in den frühesten Filmschöpfungen wurden mythologische Stoffe verarbeitet. Martin M. Winkler nennt als Beispiel für frühes Kino, das „musisch“ war D.W. Griffith, *Intolerance* (1916).⁹¹ Seine Inspiration dafür: Giovanni Pastrone, *Cabiria* (1914), ein episches Melodram über Rom und Karthago mit „didascalie“ von Gabriele D’Annunzio.⁹²

Doch auch davor gab es schon Mythos-Verfilmungen, z.B. ebenfalls von Pastrone *La caduta di Troia* (1911). Besonders interessant für diese Arbeit ist *L’Odissea* aus dem selben Jahr von Giuseppe De Liguoro, der auch *Edipo Re* (1910) verfilmt und interpretiert hat, Francesco Bertolini und Adolfo Padovan, weil unter anderem das Vorbeisegeln an den Sirenen gezeigt wird, welche hier als schöne Frauen mit Fischschwanz dargestellt sind (was es mit den verschiedenen Vorstellungen von den Sirenen auf sich hat, werde ich im „Sirenen-Exkurs“ zu *Respiro* darlegen), sowie *Il canto di Circe*, ebenfalls von De Liguoro, der auch das Sirenenmotiv enthält.⁹³

Das berühmte *Quo vadis?* (1912) und viele andere Filme aus dem Genre verarbeiten eher Historisches oder biblische Themen als Mythisches.

⁹¹ vgl. Winkler, M. M. (2001), Introduction, in M. M. Winkler (Hg), *Classical Myth & Culture in the Cinema*, Oxford University Press, New York, 15.

⁹² vgl. Brunetta, G. P. (2003), *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 33-34

⁹³ vgl. Brunetta, G. P. (1995), *Cent’anni di cinema italiano*, Vol. 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale, Editori Laterza, Roma & Bari. 67, 94 und 142

Die Tendenz zum „film storico-mitologico“⁹⁴ ist natürlich einerseits durch die empfundene Verwandtschaft zum Theater bedingt, denn Dramen bedienen sich bekannterweise immer wieder mythischer Stoffe. Wenn Filme als „Nachfahren“ oder als Weiterentwicklung von Theaterstücken gesehen werden können, ist es nur logisch, dass sie sich ähnliche Stoffe und Geschichten zunutze machen.

„Fin dal primo cinema italiano si ha l'impressione d'assistere alla conversione sullo schermo della neocostituita o neocostituenda ‚biblioteca dell'italiano‘, una biblioteca ideale in cui, accanto ai classici poetici, narrativi e teatrali, si mescolano i feuilletons, le riduzioni dei libretti d'opera, le biografie degli uomini illustri, ecc. Omero, Dante e Boccaccio convivono in buona compagnia con Eugène Sue, Zévaco e Alexandre Dumas, Lucio D'Ambra, Pietro Cossa, Gabriele D'Annunzio e Raffaello Giovagnoli.“⁹⁵

Andererseits ist der Film auch direkt (d.h. unabhängig von einer Vermittlung durch das Theater) mit dem Mythos verwandt. Elke Mader nennt sie „zwei Formen des Geschichtenerzählens, die sich unterschiedlicher aber auch verwandter Ausdrucksmittel bedienen“⁹⁶.

Beiden gemeinsam ist, dass verschiedene Darstellungsmittel zum Einsatz kommen:

„Mythen und andere traditionelle Erzählungen liegen einerseits als Texte vor, die schriftlich und/oder mündlich tradiert werden; sie sind auch in verschiedene performative Szenarien eingebettet (Ritual, Drama etc.) und oft mit Musik und Tanz verbunden. Im Film kommen ebenfalls mehrere Darstellungsmittel zum Tragen und führen zu einer Verbindung von mehreren Zeichensystemen wie Bild, Sprache, Musik oder Geräusch [...].“⁹⁷

Im Film werden Gesten, Gegenstände und Handlungen abgebildet, die bereits vorher durch gesellschaftlichen Zusammenhang Bedeutung erlangt haben, und durch filmische Operationen interpretiert, kombiniert und in einen neuen Zusammenhang gestellt. Filmische Darstellung modifiziert Wirklichkeitsaspekte, die bereits durch allgemeingesellschaftlichen Gebrauch modifiziert wurden.

Codes stellen Regeln für die Verknüpfung von Zeichen dar (und ihre Bedeutung in Bezug auf bestimmte Kommunikationspartner), die Konventionalität eines Codes gewährleistet die Verstehbarkeit eines Films, mehrfache Codierungen führen zur Akkumulation

⁹⁴ Brunetta 2003, 25

⁹⁵ Brunetta 2003, 23-24

⁹⁶ Mader 2008, 178

⁹⁷ ebd.

und Verdichtung von Bedeutungen⁹⁸, sie stehen bei Mythen und Filmen in enger Beziehung zu deren polysemischen Charakter und erzeugen / ermöglichen unterschiedliche Leseweisen.⁹⁹

Am Beispiel von *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* (2003, Regie: Gore Verbinski) erklärt Mader, wie Dichotomien, die oft (laut Lévi-Strauss immer¹⁰⁰) in Mythen thematisiert werden (Sicherheit - Gefahr, Dummheit - Klugheit, Zivilisierte - Wilde, Rational - Irrational, Identität - Alterität, ...) im Film auf verschiedenen Ebenen repräsentiert und mittels verschiedener Codes, wie z.B. Körper, Kleidung, Objekte, Orte, Handlungsweisen, Eigenschaften der HandlungsträgerInnen, zum Ausdruck gebracht werden. Daraus entsteht ein komplexes Geflecht von verschiedenen Dimensionen des „semiospace“ (ein Raum von Bedeutungen).¹⁰¹

Außerdem sei der Film, so Robert White, durch seine Darstellungsmöglichkeiten mit Mythos und Traum verwandt, da Filmsequenzen Mythensequenzen ähneln, weil sie bedeutungsvoll sind, auch wenn ihre Bilder unlogisch, ambig, oder symbolisch sind. Wie in Mythos und Traum kann die Kamera leicht zwischen hochemotional und realistisch zu leidenschaftslos wechseln, die dargestellten Emotionen können von ruhig zu Horror, von kompletter Involviertheit zu gleichgültiger Untersuchung umschalten. In kürzerer Zeit als in Text oder Theater können verschiedene Schauplätze (traumartig), Zeiten und Stile dargestellt werden. Es ist möglich, die Dimensionen von Zeit und Raum aufzuheben - „as fluid and traversable in film as they are in myths, dreams and fairy tales“¹⁰².

Zudem wird dem Kino als Phänomen an sich oft eine mythische Qualität zugeschrieben (das fällt meist in den Bereich der „Alltagsmythen“), vor allem in dem es angeblich neue „Mythen“ schafft. Damit ist meistens das „Star-System“ Hollywoods gemeint, bei dem SchauspielerInnen erhöht und fast göttlich verehrt werden, oder auch die große Anziehungskraft gewisser „Blockbuster“, die, wenn sie mythische Inhalte haben, das kollektive Bild dieser Mythen nachhaltig prägen und ältere Versionen ablösen können. Segal argumentiert dafür, dass Prominente (lösen Probleme und helfen, sind fast schon heilig, furchtlos, allwissend) und vor allem Stars (verkleiden sich, sind auf der Leinwand übergroß) neue Götter sind und mythisch verehrt werden. Das passiere durchaus

⁹⁸ vgl. Kuchenbuch, T. (2005 [2.Auflage]), *Filmanalyse. Theorien, Methoden, Kritik*, Böhlau, Wien, zit. nach Mader 2008, 178

⁹⁹ vgl. Mader 2008, 178

¹⁰⁰ Für den Strukturalisten Claude Lévi-Strauss liegt gerade das menschliche klassifikatorische Denken in Gegensatzpaaren dem Mythos als seine Struktur zugrunde. Mythen lösen solche Probleme dialektisch, und bieten ein logisches Modell, das Widersprüche überwinden kann. Vgl. Segal 2007, 153-155. Zur Kritik an seinem Modell siehe z.B. Segal 2007, 156

¹⁰¹ vgl. Mader 2008, 189

¹⁰² White, R. (1977), „Myth and Mise-en-Scène: Pasolini's *Edipo Re'*“, *Literature/Film Quarterly* 5, 31

bewusst, trotz eines mittlerweile aufgeklärteren Publikums (Antihelden werden trotzdem noch immer nicht so fanmäßig verehrt wie Heldenrollen mit ihrem hübschen Aussehen), das weiß, dass sie auch nur Menschen sind, aber auf Informationen über ihre Fehler nicht so großen Wert legt.¹⁰³

Das Kino leiste der Vergötterung von Filmstars Vorschub:

„Das Kino schließt die äußere Welt aus und ersetzt sie durch eine ganz eigene Welt. Je wirkungsvoller ein Film ist, desto mehr vergessen die Zuschauer, wo sie sich befinden, und träumen sich in die Zeit und den Schauplatz des Films. Im Film sind Dinge erlaubt, die im sprichwörtlichen ‚wahren Leben‘ niemals passieren. Wie im Himmel, so ist auch im Film alles möglich. Der Satz ‚das gibt’s nur im Film‘ spricht für sich. Im Kino wird der Zweifel völlig aufgegeben. Man erklärt sich bereit, mitzuspielen. Und der eigentliche Lohn eines Kinobesuchs besteht in der Begegnung mit den Schauspielern, auch wenn sie nur auf der Leinwand stattfindet. Ein Kinobesuch ist wie ein Kirchgang: Man begibt sich an den begrenzten, in sich geschlossenen Ort, an dem Gott am ehesten zu finden ist. Ein Kinobesuch kombiniert Mythos und Ritual und bringt die Götter – und damit die Mythen – zurück in die Welt.“¹⁰⁴

Mader greift auf anthropologische Forschungen von Lee Drummond¹⁰⁵ zurück, wo sie auf „Hollywood Mythen“ zu sprechen kommt: Lee Drummond beschäftigte sich mit der Faszination der Blockbuster (wie *Star Wars*) unter dem Gesichtspunkt semiotischer Mythenforschung, *anthropological semiotics*. Er versteht seine Auseinandersetzung mit dem Kino als „Analyse der kulturellen Produktion einer Gruppe von Menschen“.¹⁰⁶

Parallelen zwischen populären Hollywood-Filmen und Mythen sind auf mehreren Ebenen zu erkennen:

Drummond betont die einfache Handlung (die auch viele Erzähltraditionen z.B. im indianischen Amerika kennzeichnet), die spezifische Kosmologie und vielgestaltige AkteurInnen wie in der *Star Wars*-Trilogie. In beiden Fällen geht es um die Konstruktion eines imaginären Raums, in dem bestimmte Fähigkeiten zur Anwendung kommen. Die BetrachterInnen und ZuhörerInnen, die sich mit den HandlungsträgerInnen identifizieren oder von ihnen abgrenzen, können virtuelle Erfahrungen sammeln und das Unmög-

¹⁰³ vgl. Segal 2007, 187-89

¹⁰⁴ Segal 2007, 190

¹⁰⁵ Drummond, L. (1996), *American Dreamtime. A Cultural Analysis of Popular Movies, and their Implications for a Science of Humanity*, Littlefield Adams Books, Maryland.

¹⁰⁶ vgl. Mader 2008, 180

liche erleben¹⁰⁷.

Wie Mythen drehen sich Filme um Achsen der Konstruktion von Bedeutung, die er in Anlehnung an Claude Lévi-Strauss an Gegensatzpaaren festmacht. Drummond nennt drei zentrale Achsen in Film-Mythen:

1. Beziehung Mensch – Tier / Mensch – Artefakt oder Maschine.
2. Wir / Eigenes – Sie / Andere
3. Leben – Tod.

Diese sind in Hollywood Filmen diverser Genres zu finden, und oft nicht scharf voneinander getrennt, Elemente des „semiospace“ zirkulieren zwischen den drei Achsen und stellen Beziehungen zwischen unterschiedlichen Bereichen von Dilemmas her.¹⁰⁸ (Unter „schismogenesis“ versteht Drummond „representation of undissolvable dilemmas that lie in the heart of a cultural system, a representation that makes life bearable only by disguising its fundamental incoherence“¹⁰⁹: Gegensätze wie von Mensch zu Natur bzw. von Umwelt zu Objekten / Kulturgütern.)

Bei der Interpretation (im Sinne des Verstehens) eines Films kann man auf dieselben Strategien wie bei der Interpretation eines Mythos zurückgreifen. Winkler ist der Meinung, dass die Beschäftigung mit der klassischen Philologie besonders gut auf Filmanalyse vorbereiten kann (dazu muss man natürlich bedenken, dass er selbst Altphilologe bzw. „Professor of Classics“ ist):

„By the very nature of its images, film provides the viewer with only a minimum of information about characters, their thoughts, emotions, and motivations, and about the atmosphere prevailing in a given scene. So viewers must themselves draw appropriate conclusions; that is to say, they must interpret the film with the help of the visual and verbal clues, that director, writer, editor, or actors provide in a given scene’s action and dialogue. Much of such an interpretive approach is also required for all modern readers of classical texts, who often rely on an expert’s introduction or commentary even when they can read a Greek or Latin work in the original. Anyone who has studied the classical languages knows that the closest attention to every detail, to each word, even to a word’s ending or one single letter, is necessary for a correct understanding and appreciation of the text. All classical literature and all cinema of substance call on us to pay close attention, if we wish to appreciate a work’s true quality, its accomplishments

¹⁰⁷ vgl. Drummond 1996, 13 zit. nach Mader 2008, 181

¹⁰⁸ vgl. Mader 2008, 181

¹⁰⁹ Drummond 1996, 3, zit. nach Mader 2008, 182

and creative dimensions. Rigorous training in philology of the kind classical scholars undergo is the best conditioning for film analysis – for what we might call, in analogy to the well-established philologies, the philology of film.“¹¹⁰

3 Das Opus von Emanuele Crialese

3.1 Allgemeines

Emanuele Crialese ist ein italienischer Regisseur und Drehbuchautor, der im Sinne eines „cinema d'autore“ eigene Filme schafft, bei denen er nicht nur Regie führt, sondern sie auch geschrieben hat, und demgemäß stark seine künstlerischen Vorstellungen in den Entstehungsprozess der Filme einbringt.

3.1.1 Crialeses Leben und Werk

Da Emanuele Crialese noch ein recht junger Regisseur ist, gibt es gegenwärtig noch keine autorisierte Biographie über ihn. Ich greife daher auf Internetquellen zurück.

Für die vorliegende Arbeit ist der Lebenslauf des Regisseurs nur so weit interessant, als er sein Kunstschaffen beeinflusst und, mit Tepes Terminologie, sein Überzeugungssystem, seine Kunstauffassung und seine Filmkonzepte geprägt haben könnte.

Die ausführlichste Biographie befindet sich auf der Kinoseite der Zeitung *La Repubblica*.¹¹¹

Laut diesem Artikel vom 22. August 2007, aus dem ich die bio- und filmographischen Informationen beziehe, sofern nichts anderes angegeben wird, wurde Emanuele Crialese 1965 in Rom geboren¹¹², seine Eltern stammen jedoch aus Sizilien¹¹³, was für die Schauplätze seiner Filme eine Rolle spielt.

1991 begann Crialese sein Studium der „film direction“ in New York¹¹⁴ und schloss

¹¹⁰ Winkler in Winkler 2001, 18

¹¹¹ vgl. *Emanuele Crialese. Biografia* (2007). 06.11.2015, 17:40. URL: <http://trovacinema.repubblica.it/attori-registi/emanuele-crialese/160041>

¹¹² Diese Information stimmt mit allen anderen Quellen überein, z. B. mit der *Enciclopedia Treccani*, vgl. *Crialese, Emanuele* (o.J.), *Enciclopedia on line*. 06.11.2015, 16:51. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/emanuele-crialese/>

¹¹³ vgl. *Emanuele Crialese* (o.J.). 06.11.2015, 16:54. URL: https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Emanuele_Crialese&oldid=74947817

¹¹⁴ vgl. *Emanuele Crialese. Biografia* (2007) und Guy Bellinger in seiner „Mini Biography“ für die Filmdatenbank IMDb, vgl. Bellinger, G. (o.J.), *Emanuele Crialese*. 06.11.2015, 17:05. URL: http://www.imdb.com/name/nm0187740/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

dieses am „Dipartimento di Cinema della Tish School of the Arts, la facoltà di cinematografia e teatro più prestigiosa degli Stati Uniti“¹¹⁵ 1995 ab.

Nach mehreren Kurzfilmen (teilweise im Rahmen seiner Ausbildung), z.B. *Heartless* (1994), brachte Crialese als ersten *lungometraggio* (Langspielfilm) *Once We Were Strangers* (1997), in englischer Sprache und mit dem Hauptdarsteller Vincenzo Amato, heraus.

2002 folgte *Respiro*, sein erster in Sizilien gedrehter, italienischer Film, der ihm Erfolg bei Publikum und Kritikern und den Preis für den besten Film „alla Settimana della Critica a Cannes“ einbrachte. Sowohl in diesem, als auch in seinem nächsten Film, spielt wieder Vincenzo Amato die Hauptrolle, zudem gehört ab *Respiro* der Jungdarsteller Filippo Pucillo zu Crialeses Cast (was der zitierte Artikel unerwähnt lässt). Die meisten Rollen sind mit Laiendarstellern aus Lampedusa besetzt.

An *Nuovomondo*, der 2006 bei der 63. Mostra di Venezia präsentiert wurde, arbeitete Crialese im Grunde bereits seit 1999, während er auch am Theater tätig war. Der auf Sizilien und Ellis Island spielende Film gewann mehrere Auszeichnungen.

Crialeses bislang letzter Film ist *Terraferma* (2011), der ebenfalls auf einer Insel Siziliens gedreht wurde, und wie *Nuovomondo* und sein erster Langfilm *Once We Were Strangers* das Thema der Migration aufgreift.

Obwohl er erst vier *lungometraggi* (nicht drei, wie der Artikel aus 2007, d.h. vor der Entstehung von *Terraferma*, anführt) gemacht hat, „è già considerato in Italia e all'estero uno dei più affermati nuovi talenti del cinema italiano.“¹¹⁶

Für seine Reflexion über die Thematik der Immigration in *Nuovomondo* und *Terraferma* wurde Crialese 2014 mit dem Premio Nazionale „Cultura della Pace-Città di Sansepolcro“ XII Edizione ausgezeichnet.¹¹⁷ Laut eigenen Angaben nominierte die Jury Crialese

„per aver mostrato attraverso le sue opere, i suoi film e i suoi racconti, un'umanità in viaggio, alla ricerca di un luogo di vita dignitoso, dove poter esprimere il proprio desiderio di appartenenza al consesso umano ed il proprio progetto vitale. Mostra un'umanità attenta ad affermare, con forza, il proprio essere nel mondo, a manifestare, con semplicità e chiarezza, la cittadinanza mondiale di ogni uomo, al di là di confini e frontiere artificiosamente costruiti. La dignità non ha carta d'identità o passaporto che possa

¹¹⁵ *Emanuele Crialese. Biografia* (2007)

¹¹⁶ *Emanuele Crialese. Biografia* (2007)

¹¹⁷ vgl. *Cultura della pace, il premio al regista Emanuele Crialese* (o.J.). 30.3.2016, 18:22. URL: <http://www.toscanaoggi.it/TV-Media/Video/TSD/Cultura-della-pace-il-premio-alregista-Emanuele-Crialese>

negare il diritto di ognuno all'esistenza“¹¹⁸.

3.1.2 Inhalt der Filme

Auf Details der Filminhalte werde ich an geeigneter Stelle zurückgreifen. Für erste Betrachtungen der filmischen Gemeinsamkeiten aller Filme von Crialesse ist jedoch ein kurzer Überblick über die Plots hilfreich:

Once We Were Strangers (1997) ist der einzige *lungometraggio* von Emanuele Crialesse, den ich leider noch nicht selbst gesehen habe. Darum greife ich auf Inhaltsangaben der Rezensionen zurück (bei den übrigen Filmen fasse ich den Inhalt selbst zusammen).

In der „TrovaCinema“ Sektion der Onlineversion der italienischen Zeitung La Repubblica wird die Handlung von *Once We Were Strangers* folgendermaßen spannend wiedergegeben:

„Antonio e Apu vivono a New York e inseguono il sogno americano. Antonio è siciliano e non ha il visto, così si arrangia a fare diversi lavori per mantenersi. Un giorno incontra Ellen, una conduttrice radiofonica, e se ne innamora ma tutto si complica quando a lei viene offerto un lavoro a Parigi. Apu invece vive da oltre vent'anni in America e anche lui si arrangia a fare diversi mestieri. All'arrivo di Devi, la sposa che i suoi genitori hanno scelto per lui quando era ancora bambino, si deve scontrare con una realtà che per lui è ormai lontana - gli usi e i costumi della sua patria di origine - e con il fatto che la sua compagna non riesce ad abituarsi al modo di vivere americano.“¹¹⁹

In der Filmdatenbank IMDb sind der Beschreibung noch weitere Details, zum Beispiel über die Jobs, die Apu annimmt, hinzugefügt. Der Artikel schließt mit „The film is about what happens when cultures clash—about expectations and reality, dreams of love and money, and life when the timing is way off.“¹²⁰ So pointiert zusammengefasst, springen Ähnlichkeiten der Thematik mit späteren Filmen Crialeses, vor allem *Nuovomondo* (z.B. „dreams of [...] money“), ins Auge.

¹¹⁸ ebd.

¹¹⁹ *Once We Were Strangers* (o.J.). 06.11.2015, 20:34. URL: <http://trovacinema.repubblica.it/film/once-we-were-strangers/372023>

¹²⁰ *Once We Were Strangers (1997). Plot Summary* (o.J.). 06.11.2015, 20:43. URL: http://www.imdb.com/title/tt0158833/plotsummary?ref_=tt_ov_pl

Respiro (2002) Der auf der Insel Lampedusa und in sizilianischem, ja sogar lampedusianischen Dialekt, gedrehte Film erzählt die Geschichte einer unkonventionellen Frau, Grazia (gespielt von Valeria Golino), in einer konventionellen Gesellschaft. Auf der dargestellten Insel lebt man von der Fischerei, wobei die Männer die Rolle der Fischer übernehmen und die Frauen in der Fischverarbeitungsindustrie arbeiten. So putzt auch Grazia die Fische aus, während ihr Mann Pietro (Vincenzo Amato) mit seinen Kollegen aufs Meer hinausfährt. Die Kinder der Insel bekämpfen sich brutal in Banden - Grazias Söhne Pasquale und Filippo bilden keine Ausnahme - oder flanieren abends auf der Promenade (so auch alle drei Kinder der Protagonisten, auch die Tochter Marinella), helfen aber auch bei der Arbeit mit.

Grazia bricht durch ihr Auftreten, ihre erotische Ausstrahlung und ihr ungewöhnliches Verhalten nicht nur Tabus, sondern leidet auch an Stimmungsschwankungen, die an eine manisch-depressive Störung oder Borderline-Syndrom erinnern (ihre rasenden Ausbrüche werden mit Beruhigungsspritzen behandelt) und sie unter den Dorfbewohnern als verrückt gelten lassen.

Pietro und die Kinder lieben sie, aber schämen sich auch gelegentlich für sie. So bringt sie zum Beispiel Pietro in Verlegenheit, als sie in Begleitung ihrer jüngeren Kinder, den Söhnen Pasquale und Filippo, nackt im Meer badet, wobei sie von den Fischern vom Schiff aus gesehen wird.

Als sie aus Protest und Mitleid die in einem abgelegenen Verschlag weggesperrten streunenden Hunde befreit, die bei ihrem Zug durch die Dorfstraßen von den Bewohnern erschossen werden, nimmt der Druck auf die Familie zu und Pietro willigt ein, Grazia nach Mailand zu einer Psychotherapie zu schicken. Als Grazia von diesem Plan erfährt, läuft sie heimlich davon. Pasquale, der sie suchen und zurückbringen soll, findet sie am Weg, will ihr jedoch helfen und bringt sie zu einer Höhle auf den Klippen, wo sie sich verstecken kann. Er versorgt sie mit Essen.

Pietro und die Dorfbewohner suchen sie besorgt, deshalb lässt Pasquale am Strand ein Kleid von ihr zurück, um alle glauben zu lassen, sie sei tot. Pietro ist am Boden zerstört. Bei einer Art Jagd auf den Klippen, an einem Seil heruntergelassen, sieht Pietro seine Frau unten im Meer, doch man hält dies für eine Einbildung des Trauernden (siehe Abbildung 1).

Schließlich findet das lang vorbereitete Fest des Heiligen Bartolomäus statt, wofür vor allem von den Kindern große Scheiterhaufen aus Gerümpel und Müll errichtet wurden. In der von den Scheiterhaufen erleuchteten Nacht, geht Pietro ins Meer und taucht und trifft unter Wasser auf Grazia. Das Paar umarmt und küsst sich glücklich unter Wasser und taucht umschlungen auf, als sich auch schon die restliche Familie und die Dorfge-



Abbildung 1: Pietro sieht Grazia im Meer
Respiro 2002, 01:19:34

meinde im Wasser schwimmend rings um sie versammelt.

Angeblich inspirierte Crialese eine ihm auf Lampedusa, wohin er sich nach seinen Erfahrungen in Amerika zurückgezogen hatte, erzählte Legende:

„Der Film ist die Adaptierung einer alten Insellegende, die von einer jungen Frau erzählt, die einst auf Lampedusa lebte. Sie war von freiem Geist und wollte sich den strengen Regeln und moralischen Ansprüchen ihrer Dorfgemeinschaft nicht beugen. Die Dorfbewohner schauten auf sie herab, erklärten sie sogar für verrückt. Und eines Tages verschwand die junge Frau, nur ihre Kleider blieben am Strand zurück. Die Zeit verging, doch die Frau blieb verschwunden. Die Menschen aus dem Dorf fühlten sich schuldig, die Frau in den Selbstmord getrieben zu haben. Sie gedachten ihrer und beteten jeden Tag. Und siehe da: Eines Tages kehrte die junge Frau auf mysteriöse Weise wieder ins Leben zurück.“¹²¹

Nuovomondo (2006) Der um die Wende zum 20. Jahrhundert spielende Film, der die sizilianische Auswanderung nach Amerika thematisiert, ging aus dem Konzept für einen Dokumentarfilm über Ellis Island hervor, an dem Crialese während seiner Zeit am Theater in New York arbeitete.

„Emanuele Crialese ha espresso in più occasioni l'intenzione di voler realizzare un documentario dal titolo *Black Drop*. ‚Goccia nera‘ è il nome che veniva dato al sangue degli immigrati che, secondo alcuni, rischiava di infettare la purezza della razza americana. È un dato storico che il primo grande laboratorio di eugenetica sia stato inaugurato a New York nel 1902 e che dal 1907 al 1973, negli USA, le prime sperimentazioni eugenetiche abbiano portato alla sterilizzazione forzata di pazienti di ospedali psichiatrici, di condannati per crimini sessuali, di ‚imbecilli‘, di ‚individui moralmente

¹²¹ *Lampedusa (2002) / Originaltitel Respiro* (o.J.). 30.03.2016, 18:45. URL: <http://www.mein-italien.info/film/lampedusa.htm>

depravati‘. Dei 60.000 individui sterilizzati la maggioranza erano immigrati slavi, ebrei e neri. I motivi delle ricerche eugenetiche erano di carattere prevalentemente economico, il timore maggiore era, infatti, che individui malati o mentalmente incapaci potessero pesare sulle casse dello stato. Uno dei principali finanziatori del progetto fu il magnate d’industria John Davison Rockfeller [sic!].“¹²²

Der Film setzt die Thematik auf persönlicher Ebene um. Im Mittelpunkt steht eine kleine, arme sizilianische Familie, deren Gesichter wir aus früheren Filmen, bzw. zumindest aus *Respiro* schon als Familie kennen: Der Vater Salvatore Mancuso (wieder von Vincenzo Amato gespielt), seine Söhne Angelo und Pietro (wieder von Francesco Casisa und Filippo Pucillo interpretiert) und seine Mutter Fortunata (Aurora Quattrocchi), die der (rituellen) Heilkunst kundig ist, verlassen gemeinsam mit anderen aus ihrem Dorf Sizilien, um mit dem Schiff in die Neue Welt zu fahren, wo sie sich Wohlstand erhoffen. Salvatores Bruder ist schon vor Jahren emigriert. Die Mutter ist anfangs dagegen und will ihre Heimat nicht verlassen und behauptet, die Geister seien dagegen. Auf der Reise lernen sie neben vielen anderen Auswanderern verschiedener Länder die elegante Engländerin Lucy (Charlotte Gainsbourg) kennen, die für ihre Aufenthaltsgenehmigung in Amerika noch nach einem Ehemann sucht, wofür sich Salvatore höflich bereit erklärt. Endlich in Ellis Island angekommen, werden die Einwanderer geordnet und gründlich untersucht - medizinisch wie psychologisch auf ihre Gesundheit und Intelligenz überprüft. Die aufsässige Großmutter und der als stumm geltende jüngere Sohn bestehen die Eignungstests nicht, aber als bei der letzten Anhörung Fortunata Pietro mental zu verstehen gibt, dass sie heim will, aber die anderen bleiben sollen, spricht er ihre Gedanken aus und darf dafür vermutlich bleiben. Wir erfahren kein offizielles Urteil, dafür sehen wir in einer surrealen Endszene, wie Lucy, Salvatore, seine zwei Söhne und nach ihnen andere Einwanderer aus einem Ozean aus Milch auftauchen.

Terraferma (2011) Der Film beginnt mit Fischfangszenen am Meer, wobei die ersten beiden Protagonisten, der traditionelle Fischer Ernesto und sein Enkel Filippo (wieder von Filippo Pucillo gespielt, dessen ganzer echter Name im Film verwendet wird - vgl. „Pucillo Ernesto“ 00:41:19), vorgestellt werden. Sie entdecken Überreste eines afrikanischen Bootes, die im Wasser treiben und auch ihr eigenes Schiff beschädigen. Bei der anschließenden Reparatur des Bootes am Hafen lernen wir Ernestos Sohn kennen, der ihm zum Verkauf rät und klarstellt, dass er der einzige ist, der noch auf diese

¹²² Chimenti, D. (2009), *Estraneità, differenza e rinascita. Il cinema di Emanuele Crialese*, in R. Guerrini / G. Tagliani / F. Zucconi (Hg), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Le Mani, Genova, 126

traditionelle Weise arbeitet.

Dann erfahren wir durch eine Prozession, einen Trauerzug, dass sein anderer Sohn vor drei Jahren im Meer „verschwunden“ ist. Die Witwe, Filippo's Mutter Giulietta, wird eingeführt. Von seinem Onkel bekommt Filippo ein Moped geschenkt, das gleich bei der ersten Ausfahrt von anderen Jugendlichen beschädigt wird.

Schließlich wird klar, dass Giulietta ihr Leben ändern will: Zunächst ihr Haus an Touristen vermieten, und langfristig ans Festland umziehen (Trapani), wo es ihrer Meinung nach für sie und Filippo bessere Perspektiven gibt.

Ernesto beginnt an Herzproblemen zu leiden, weshalb er sich am Festland untersuchen lassen sollte, jedoch weigert er sich „a terra“ zu gehen.

Giuliettas Plan geht auf und sie beherbergen drei junge Touristen aus dem Norden, von denen eine sogar Interesse an Filippo zeigt. Die Familie zieht dafür in die Garage.

Doch dann wird das Leben der drei Protagonisten auf den Kopf gestellt, da Ernesto und Filippo beim Fischen auf schiffbrüchige Immigranten stoßen. Per Funk teilen die Behörden mit, dass sie sich von dem Floß fernhalten sollen, aber die, die ins Meer springen und versuchen, zum Boot zu schwimmen, ziehen sie hinauf und Ernesto springt sogar ins Wasser um eine schwangere Frau und ihren Sohn zu retten, wonach er fast einen Herzinfarkt erleidet. Als sie schon im Finsternen anlegen, flüchten die geretteten Männer, aber die schwangere Sara und ihr Kind nehmen die Pucillos mit nach Hause. Noch in derselben Nacht bringt sie in der Garage mit Hilfe von Giulietta ihre Tochter zur Welt.

Trotz der prinzipiellen Hilfsbereitschaft ist Giulietta alles andere als begeistert, eine illegale Einwanderin zu verstecken, und macht ihr klar, dass sie gehen muss, sobald sie zu Kräften gekommen ist.

Die Polizei beschlagnahmt das Boot der Familie Pucillo, weil sie keine Lizenz haben, um Touristen aufs Meer zu führen, und wegen „favoreggiamento dell'immigrazione clandestina“ (00:42:16 - 00:42:18).

Giulietta will wegen Sara zur Polizei gehen. Diese hingegen sucht das Gespräch mit ihr, nennt sie „Schwester“, weil sie sie gerettet hat und erzählt ihr, dass sie zu ihrem Mann nach Turin will, der dort arbeitet, was Giulietta beeindruckt. Sara erzählt auch von ihrer schlimmen Reise und gibt zu verstehen, dass sie in Libyen im Gefängnis von der Polizei vergewaltigt wurde, und ihr Mann noch nichts von dem Kind weiß.

Filippo stiehlt des Nachts ein kleines Motorboot für ein Rendezvous mit der Touristin. Plötzlich schwimmen viele dunkle Männer schnell auf sie zu und versuchen, das Boot zu entern. Filippo währt sie mit Stockhieben ab. Er schläft am Strand. Am nächsten Morgen ziehen Touristen Menschen aus dem Wasser. Einige kümmern sich liebevoll

um die entkräfteten Menschen. Dann kommen die *carabinieri* mit Handschuhen und Mundschutz und führen die Gestrandeten ab. Später werden sie unter Aufsicht ein Schiff besteigen, das sie zurückbringen soll.

Filippo ist jedenfalls vom Erlebten traumatisiert und geht auf Tauchgang.

Dann beschließt die Familie den Plan, Sara und ihre Kinder nachts heimlich ans Festland zu bringen, indem Ernesto vorgibt, doch in das Spital zu gehen. Aber bei der Fähre ist hohes Polizeiaufkommen (wegen den „clandestini“), also müssen sie wieder heim fahren. Filippo jedoch will nicht aufgeben und fährt, nachdem Giulietta und Ernesto zu Hause ausgestiegen sind, mit den anderen davon, zu dem beschlagnahmten Boot der Familie, stiehlt es, und bringt sie hinaus aufs Meer.

3.2 Wiederkehrende Elemente in Crialeses Filmen

Einerseits scheint Crialese den Prinzipien des *Neorealismo* verpflichtet zu sein, was zum Beispiel bei der Wahl der Schauplätze und Darsteller (er dreht seine Filme vor Ort, an Originalschauplätzen, und besetzt viele Rollen mit ansässigen Laiendarstellern, die auch authentischen Dialekt sprechen dürfen) und der Darstellung von Alltagsszenen (z.B. Arbeit, bescheidene Lebensumstände) auffällig wird. Auch seine filmtechnische Ausbildung in Amerika trägt dazu bei, dass seine Filme weitgehend realistisch anmuten (z.B. durch den Einsatz unsichtbarer Montage und anderer Filmkonventionen der Hollywood-Tradition), von der er sich jedoch auch distanziert. Crialese selbst kritisiert an der amerikanischen Art des Filmemachens

„le lunghe, interminabili riunioni in cui la sceneggiatura viene sezionata scena per scena e si discute ogni dettaglio perché tutto sia perfettamente chiaro e lineare. Io cerco proprio un elemento di inspiegabilità razionale, detesto dare risposte, evito di spiegare tutto tutto e chiedo allo spettatore un piccolo sforzo. Quello di accendere la sua, d’immaginazione“.¹²³

Neben Sequenzen völliger Authentizität und realistischem Anstrich, bieten andererseits alle Filme von Crialese eine Dimension, die über das Reale hinausgeht, sei es durch surreale Szenen, magische Eindrücke oder mythisch anmutende Details, oder ganz einfach Elemente, die den realen Hintergrund verschleiern.

In seinem Aufsatz “Estraneità, differenza e rinascita. Il cinema di Emanuele Crialese”¹²⁴

¹²³ Emanuele Crialese im Interview, zit. nach Mancinelli, A. (2011), *Emanuele Crialese racconta Terraferma. Dopo Venezia la sua favola-denuncia è la candidata italiana per gli Oscar*. 16.02.2016, 18:36. URL: <http://www.marieclaire.it/Attualita/interviste/Emanuele-Crialese-racconta-Terraferma>

¹²⁴ vgl. Chimenti 2009, 118–133.

analysiert Dimitri Chimenti einige wiederkehrende Themen in Crialeses Werk, indem er drei seiner Filme - *Once We Were Strangers*, *Respiro* und *Nuovomondo* - einander gegenüber stellt und gemeinsame Elemente herausarbeitet. Die meisten Elemente sind ebenfalls in *Terraferma*, vor dessen Realisation der Aufsatz entstanden ist, wiederzufinden, was ihre Gültigkeit und Bedeutung für Crialeses filmische Sprache noch erhöht.

Es handelt sich dabei um die filmischen Konstanten (bzw. Themen und deren filmische Umsetzung):

- „rappresentazione dello spazio e del tempo“ (ebd., 119)
- „rapporti di forza che si fondano sulla violenza“ (ebd., 118)
- „inclusioni ed esclusioni“ (ebd., 119)
- „criteri di umanità all’interno dell’uomo stesso“ (ebd., 119)
- „estraneità“ (ebd., 124)
- „immagini di rinascita e comunione affidate prevalentemente all’elemento acquatico“ (ebd., 128)
- „filmare le folle come se fossero un corpo unico“ (ebd., 130)

Ich beginne mit der filmischen Umsetzung von Raum und Zeit, die in ihrer Form die These, dass den Filmen Crialeses Mythisches zugrundeliegt, unterstützen wird.

3.2.1 Raum / Orte in Crialeses Filmen

Wie bereits erwähnt, dreht Crialese an authentischen Schauplätzen und nicht in Filmstudios.

Trotzdem sind das Resultat der filmischen Arbeit laut Chimenti Welten „che sembrano aver a che fare più con la memoria che con la storia“¹²⁵. Als Beispiel dafür bringt er das Amerika aus *Once We Were Strangers*, das jenem Amerika, das ein anderer Regisseur gestaltet hat, nämlich Sergio Leone in *C’era una volta in America* (1984), sehr ähnelt, und dadurch eher zu einem Amerika, wie es (den Italienern) erzählt wurde als wie es wirklich ist, wird.¹²⁶

Obwohl es absolut authentisch ist, erscheint auch das Sizilien der Filme wie ein Land zwischen aktueller und mythischer Welt. So ist die Insel Lampedusa in *Respiro* trotz vieler Panoramaaufnahmen (panoramiche und campi lunghi), nie in ihren typischen Merkmalen erfahrbar und somit nicht eindeutig wiedererkennbar. Laut Chimenti dient sie

¹²⁵ ebd., 119

¹²⁶ vgl. ebd., 120



Abbildung 2: Mythische Inseln: *Respiro* (2002), 01:05:40 und *Terraferma* (2011), 00:49:33

eher als materieller Hintergrund aus Wasser, Steinen und blauem Himmel mit zusätzlich Müll und heruntergekommenen Gebäuden.¹²⁷

In ähnlicher Weise wird auch die Insel Linosa in *Terraferma* verschleiert. Im jüngeren Film, der noch mehr an tatsächliche Ereignisse und ein realistisches Konzept gebunden ist, werden zwar immerhin die das tatsächliche Bild der Insel prägenden Tourismussströme gezeigt, die in *Respiro* gänzlich ausfallen, als ob Lampedusa keinen Massentourismus kennen würde, doch machen auch in *Terraferma* die Landschaftsaufnahmen die Insel unkenntlich. Eher als eine konkrete geographisch wiederfindbare Insel wird sie zum Archetyp der Insel schlecht hin, zu einem Urbild der Küstenlandschaft, wie sie an jedem Ort oder Zeitpunkt existieren könnte. Die Aufnahmen wären ebenso geeignet, wenn der Film in archaischer, mythischer Vorzeit spielte.

Das gleiche gilt für das Sizilien aus *Nuovomondo*: Die gefilmten Orte sind nicht als konkrete Plätze des Realen wiedererkennbar.¹²⁸

„*Nuovomondo* si apre con la sequenza, composta prevalentemente da piani medi, di due uomini impegnati a scalare una montagna di pietra. Sono scalzi, vestiti di stracci e portano una pietra in bocca. Tutta la scena è immersa in una nebbia densa che rende il luogo uno spazio indifferenziato. Un lento zoom out, che altrove avrebbe potuto funzionare come establishing shot, allarga la visione fino a un campo lunghissimo, che però non offre allo sguardo alcun punto di ancoraggio da cui iniziare a ricostruire una morfologia dell’ambiente. Ciò che il piano totale rivela non è che una pura texture orografica. È già questa sequenza a suggerirci che il luogo che stiamo osservando, nonostante la sua materica autenticità, non è riconducibile ad alcunché di conosciuto. [...] Esorcismi, riti propiziatori, uomini che si esprimono con versi animali, un cielo plumbeo e un campo sonoro continuamente dominato dal vento evocano, più che un pezzo di Sicilia, una terra liminare posta tra un cominciamento e una fine di mondo, un luogo

¹²⁷ vgl. ebd.

¹²⁸ vgl. Chimenti 2009, 121

dominato dalla ripetizione e che per questo è ancora capace di aggregare cose e persone.“¹²⁹

Auch die „neue Welt“, die die Familie aufzusuchen wünscht, ist nicht „realer“. Auf den Photographien, die Salvatore von Amerika hat, sind keine realen Ereignisse abgebildet, sondern sind durch die Salvatore noch unbekannte Technik der Fotomontage (abgebildet sind z.B. eine riesige Zwiebel, die eine Scheibtruhe ausfüllt und ein übermenschengroßes Huhn) „una messa in immagine dell’immaginario: un’anticipazione della messa in scena di sé che l’America avrebbe allestito, di lì a poco, tramite Hollywood“¹³⁰.

3.2.2 Zeit und Geschichte in Crialeses Filmen

Ebenso wie die konkreten geographischen Orte in Crialeses Filmen zugunsten von allgemeinen Vorstellungen oder Erinnerungen jener Örtlichkeiten dissimuliert werden, wird auch mit der geschichtlichen Epoche in den Filmen verfahren. Eine zeitliche Einordnung wird einerseits evoziert, andererseits untergraben.

Besonders deutlich von einem konkreten historischen Zeitpunkt losgelöst ist *Respiro*:

„Anche l’epoca storica, pur assomigliando alla nostra, non è esattamente la nostra.“¹³¹ Die Indizien, die üblicherweise dem Zuschauer helfen, die historische Periode eines Films zu identifizieren, sind hier nur einzelne Details, Bruchstücke aus verschiedenen Epochen, keines davon ist fähig, die Erzählung in eine bestimmte historische Epoche einzuordnen. Als Anhaltspunkt könnte zum Beispiel das Vorhandensein oder Fehlen von automobilen Fahrzeugen sein, aber „L’unica auto del paese sembra essere la Uno anni Ottanta dei carabinieri“¹³², zusätzlich treten „Api“ und kleine Lastwägen, sowie Mopeds, auf. Außerdem gibt es nur ein einziges Medium zur Musikwiedergabe, nämlich einen portablen 70er Jahre Plattenspieler, der nur ein einziges Musikstück aus den 60ern spielt: „La bambola“ von Patty Pravo, das damit das einzige Lied innerhalb des synchronen Tons ist. Fernsehen oder Ähnliches kommt im ganzen Film nicht vor.¹³³

Nuovomondo spielt dagegen scheinbar eindeutig in einer historischen Epoche, nämlich der der großen Auswanderungswelle von Sizilien in die Vereinigten Staaten. Die Kostüme unterstreichen das viktorianische Bild, das wir vom Ende des 19./ Anfang des 20. Jahrhunderts haben. Im Gegensatz zu Crialeses Vorhaben, wurde aus dem gesammelten Material jedoch kein Dokumentarfilm über Ellis Island, sondern ein Spielfilm. Obwohl

¹²⁹ Chimenti 2009, 121

¹³⁰ ebd.

¹³¹ ebd., 120

¹³² ebd.

¹³³ vgl. ebd.

Crialese großen Wert auf historische Authentizität legte¹³⁴, entstand dabei doch im Zusammenspiel mit der Darstellung der Schauplätze ein „mondo originario“ nach Gilles Deleuze¹³⁵. Man versteht darunter eine Filmwelt, die zwar von einer historischen Welt abhängt, aber durch ihre besonderen Eigenheiten diese historische Welt disartikuliert und deformiert.¹³⁶

„Gli ambienti reali descritti nei film di Crialese si intersecano sempre con i territori di una memoria originaria ancor prima che storica. È forse questo il motivo per cui i suoi film richiamano l’opera di autori come Federico Fellini, Luis Buñuel o Marco Ferreri.“¹³⁷

In Bezug auf die gewaltbereiten Jugendbanden in *Respiro* stellt Chimenti fest, dass es in den entsprechenden Szenen keine kindliche Verspieltheit gibt, sondern das, was die Gruppe zusammenhält, Gewalt und die „negazione dell’altro“ sind. Er bemerkt Ähnlichkeiten zu *Los Olivados* (1950) von Luis Buñuel: Die Kinder kleiden sich in Fetzen und werden von Müllhalden angezogen, wo sie ihre Zerstörungsfreude ausleben können. In *Respiro* besteht ihr Lebensinhalt aus Bandentreffen, Vogeljagd und Fische oder Spielzeug ergattern. Sie scheinen - z.B. durch ihren starken Dialekt - frei von Schulbildung zu sein und betrachten mit Misstrauen und Verachtung jeden, der anders ist, wie den jungen Polizisten aus Mailand.

„Quello messo in scena da *Respiro* è un luogo soggetto a un tempo dalla struttura circolare, dove tutto si ripete e nessuna alterazione è accettabile. Un mondo in cui il rapporto tra violenza e regola è immediato e capace di far convergere, tenendoli a bada, tutti i comportamenti animali.“¹³⁸

Die Zeit in *Terraferma* schließlich geht aus höchstaktuellen Ereignissen der italienischen Nachrichten hervor, das Ambiente ist daher völlig zeitgenössisch, die Erzählung geht auf tatsächliche Ereignisse zurück.

Anhand dieses Unterkapitels sieht man also schon deutlich das Spannungsverhältnis zwischen fast dokumentarischer Authentizität und Abbildung des Realen und der gleichzeitigen filmischen Umsetzung des Nicht-Realen, der Entrückung in eine andere, zeitlose Welt.

¹³⁴ vgl. Emanuele Crialese im Interview mit Anthony Tamburri: Tamburri, A. (2007), ‘Italics: The italian american magazine: June 2007 edition.’, Video. 6.3.2016, 18:26, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AOJnAzTY9bI>

¹³⁵ vgl. Deleuze, G. (1984), *Cinema. I. L’immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 150, zit. nach Chimenti 2009, 122

¹³⁶ vgl. Chimenti 2009, 122

¹³⁷ ebd.

¹³⁸ ebd., 123

3.2.3 *Esclusione ed estraneità*

Crialeses filmischer Stil ist stark von Antithesen (vor allem räumlichen und skopischen) geprägt, indem er z.B. die Gegensätze „hell-dunkel“, „drinnen-draußen“, „oben-unten“, „sichtbar-nicht sichtbar“ gekonnt in Szene setzt.¹³⁹ Allein dadurch lassen sich seine Filme schon in den Bereich des Mythischen einordnen, für das ja auch Dichotomien kennzeichnend sein können.

Eine antithetische Thematik, die in all seinen Filmen auftritt, sind Einschließungen und Ausschließungen, die im sozialen Bereich auch mit der „estraneità“ zusammenhängen.

Crialeses Protagonisten befinden sich immer entweder in einem fremden Land als Ausländer oder in einer vergleichbaren Kondition von „estraneità“ im eigenen Land.¹⁴⁰ Dieses Phänomen ist in den Medienwissenschaften auch als „displacement“ bekannt, was Paolo Russo als eine Verschiebung oder Bewegung, die mit einer Verwirrung / Desorientierung und Entfremdung („straniamento“) verbunden ist, auslegt.¹⁴¹

Die Figuren befinden sich also in einem Zustand der Entfremdung und damit der „estraneità“ im Sinne von Nicht-Dazugehörigkeit, und damit folglich in einem Zustand der Ausgeschlossenheit (*esclusione*).

„Lo straniero è colui per il quale il mondo, nuovo o vecchio che sia, è un luogo inabitabile, perché ne può sempre essere allontanato.“¹⁴² Das manifestiert sich natürlich offensichtlich in den Situationen von *Nuovomondo* und *Terraferma*, wo die Auswanderer in die Heimat (Italien oder Afrika bzw. in ein Lager) zurückgeschickt werden könnten und so von dem Ort, dem sie angehören wollen, entfernt würden. Die gleiche Bedrohung erfährt Antonio in *Once We Were Strangers*, da er keine Aufenthaltsgenehmigung / Visum hat.

Ebenso ist aber auch Grazia (*Respiro*) aufgrund ihrer „Verrücktheit“ eine Außenseiterin oder Ausländerin im eigenen Land¹⁴³, und die Gefahr der Entfernung von ihrem Wohnort betrifft auch sie¹⁴⁴. Die Situation eskaliert nicht zufällig gerade dann, als sie zur Behandlung in eine Klinik in Mailand weggeschickt werden soll. „Grazia’s crisis is hastened by her fear of being sent to a land-locked urban setting“¹⁴⁵. Ellena Past führt dies auf die ökologische, wirtschaftliche und persönliche Abhängigkeit der Figuren vom Mittelmeer zurück, die zu erhöhter Verwundbarkeit führt, wenn diese Nähe

¹³⁹ vgl. Chimenti 2009, 127-128

¹⁴⁰ vgl. Chimenti 2009, 124

¹⁴¹ vgl. Russo, P. (2007 [2. Auflage]), *Storia del cinema italiano*, Lindau, Torino, 258

¹⁴² Chimenti 2009, 124

¹⁴³ vgl. Chimenti, 126

¹⁴⁴ vgl. ebd., 130

¹⁴⁵ Past, E. M. (Frühling 2009), ‚Lives Aquatic: Mediterranean Cinema and an Ethics of Underwater Existence‘, *Cinema Journal* 48(3), 61

gestört wird.¹⁴⁶ Denn auch auf dem Fischer Ernesto aus *Terraferma* lastet der Druck in ein Spital am Festland zu gehen, sowie auf seiner Schwiegertochter für einen besseren Job nach Trapani umzuziehen.

Es sind also nicht nur offenkundige Ausländer, die sich in „*estraneità*“ befinden, sondern auch „Fremde im eigenen Land“, die aus der Gemeinschaft ausgeschlossen sind oder auch gezwungen sind, weg zu gehen.

Oft betrifft die gesellschaftlich Ausgeschlossenen auch eine *inclusione*:

Apu (*Once We Were Strangers*) lebt in einer engen Wohnung wie eine Maus, unter dem Straßenniveau und ohne Fenster und Tageslicht (*esclusione-inclusione, sotto-sopra, oscurità-luce*).

Auch der Bauch des Schiffes (*Nuovomondo*), in dem die Emigranten eingepfercht sind, bedient sich der gleichen antithetischen Metaphern, plus „*visibile-non visibile*“: Die Reisenden der 3. Klasse sind zum Schlafen im dunklen Schiffsbauch eingeschlossen - dem gegenüber steht die Abbildung der hell erleuchteten Brücke, auf der die Reisenden der höheren Klassen zu sehen sind. Während der Überfahrt sehen sie nichts außer Meer, und das ist nebelig verschleiert, genauso geht es den Zuschauern, deren Sicht auf gleiche Weise limitiert ist. Was außerhalb des Bildfelds (*fuori campo*) liegt, wird sogar in den Dialogen thematisiert. So fragt Salvatore beim Anlegen Lucy, wo denn nun Amerika sei, und sie antwortet „*È qui, ma non si vede*“.¹⁴⁷

Ein besonders schönes Beispiel für die Umsetzung der Antithese *esclusione-inclusione* ist auch der Hundezwinger in *Respiro*, in dem die Tiere gleichzeitig aus der Gesellschaft und dem Stadtbild ausgeschlossen und in einer Betonhütte eingeschlossen sind. Eine zweite Antithese, nämlich wieder die räumliche „oben-unten“, die eine hierarchische Konnotation hat, wird durch die Position des Zwingers ebenso umgesetzt. Zusätzlich spielen die Szenen, in denen die eingeschlossenen, dann von Grazia befreiten und schließlich hingerichteten Hunde vorkommen, auch wieder mit der Antithese „sichtbar-nicht sichtbar“, die durch Bild und Ton möglich gemacht wird:

„Su tutto il film pesa la presenza inquietante di un edificio in cui sono rinchiusi i randagi del paese. Cani che per la quasi totalità del tempo rimangono invisibili, sono i loro ululati a funzionare come un'inquadratura sonora. Quando gli viene gettato del cibo dall'unica finestra non sbarrata, si scatena un coro di latrati e guaiti che ci fa sentire ciò che lo sguardo non può vedere. Quella del canile è l'immagine di un'esclusione includente che collega il dentro e il fuori continuando a tenerli separati. Il dentro e il fuori

¹⁴⁶ vgl. ebd.

¹⁴⁷ Crialeses, E. (2006), *Nuovomondo*, 01:09:34 - 01:09:44. Vgl. Chimenti 2009, 128

sono però anche il sopra e il sotto, infatti il canile è posto sotto il livello del terreno. Sarà Grazia a liberare questa vita tenuta nel fuoricampo visivo, sottoterra, ma gli uomini ristabiliscono la loro gerarchia posizionale sparando ai cani dai tetti delle case. Una mattanza che riporta la vita animale nel fuoricampo visivo, la squalifica e la rinchiude di nuovo nei contorni di un'inquadratura sonora (non vediamo i cani mentre vengono abbattuti, ne percepiamo soltanto i guaiti).¹⁴⁸

Die gewaltsam aufrecht erhaltene Hierarchie führt zum nächsten Thema über:

3.2.4 Machtverhältnisse (*rapporti di forza*)

In allen Filmen von Crialeses kommen Spannungsverhältnisse zwischen Macht und Ohnmacht vor, häufig in Kombination mit „esclusione“ und umgesetzt mit filmischen Mitteln, die die eben erwähnten Antithesen in Szene setzen.

Die Machtausübung gründet sich nicht auf Überlegenheit aufgrund von Rationalität (etwa um z.B. das Irrationale unter Kontrolle zu halten, wie man in Grazias Fall annehmen könnte), sondern auf Gewalt.¹⁴⁹ Diese Gewalt kann in Crialeses Filmen wirtschaftlich reguliert (wie in *Once We Were Strangers*), oder eher ursprünglich (wie in *Respiro*) ausfallen, oder zu einem anthropologischen Apparat werden (wie in *Nuovomondo*).¹⁵⁰

Ich würde sagen, die Gewalt wird zur Aufrechterhaltung der Machtverhältnisse und der Ordnung auf persönlicher Ebene, familiär (*Respiro*) und institutionell (*Nuovomondo*, *Terraferma*) ausgeübt.

Durch die erwähnte Tötung der streunenden Hunde stellen die anderen Einwohner die von Grazia invertierte Ordnung wieder her, indem sie Gewalt ausüben, auf der ihre Macht basiert. Familiäre von der Gesellschaft erwartete Gewalt übt auch Pietro auf Pasquale aus, der seinerseits die Macht seiner Bande durch Gewaltausübung demonstrieren wollte und dabei einen Jungen aus der rivalisierenden Bande am Auge verletzt hat. Der Vater des verletzten Jungen fordert nun Genugtuung - die körperliche Züchtigung des Übeltäters. Pietro verwehrt sie ihm nicht und schlägt seinen Sohn, bietet dann auch dem anderen Vater an, Pasquale selbst zu schlagen, der jedoch ablehnt, anscheinend doch nicht so gewaltbereit. Dadurch verfestigen sich laut Chimenti die Machtverhältnisse, auf der die Ordnung dieser Gemeinde beruht, abermals¹⁵¹. Das heißt, Pietro und Pasquale sind mächtiger als die Rivalen - Vater und Sohn -, weil sie zu mehr Gewalt bereit

¹⁴⁸ Chimenti 2009, 127

¹⁴⁹ vgl. Chimenti 2009, 126

¹⁵⁰ vgl. ebd., 118-119

¹⁵¹ vgl. Chimenti 2009, 127

sind. Die Entfaltung dieser symbolischen Ordnung löst bei Grazia einen Anfall aus. Sie reagiert also mit den am meisten für verrückt gehaltenen Aktionen (nervöse Anfälle, Freilassung der Streuner) jedesmal auf die auf Gewalt beruhende Ordnung ihrer Gesellschaft, die sie nicht erträgt.

Noch stärker institutionalisiert ist die Gewalt in *Nuovomondo*, wo durch eugenische Selektion die Verunreinigung der amerikanischen Gesellschaft durch Einwanderer verhindert werden soll. Dieses Verhalten steht für „la chiusura che le società fanno del proprio corpo“¹⁵², hat also auch wieder die Exklusion „unpassender“ Individuen zum Zweck. Eindrucksvoll filmisch umgesetzt ist das Machtverhältnis und die institutionelle Gewalt in den Sequenzen nach der Ankunft auf Ellis Island:

„Una coercizione posturale che diviene ancor più evidente nello spazio geometrico-vettoriale dell’ufficio emigrazione di Ellis Island in *Nuovomondo*. Appena sbarcati il primo comando è di stare dietro la linea, e durante le visite mediche il quadro è continuamente attraversato da linee e figure compositive che riflettono un ordine gerarchico [È la scena in cui dinanzi alla fila di medici e interpreti, che alterna a intervalli regolari camici bianchi e abiti scuri, sta quella dei migranti a torso nudo, con le mani protese in avanti.]. Ma è anche il campo sonoro ad essere dominato da una serie di parole d’ordine (,tira fuori la lingua‘ , ,abbassati i pantaloni‘). Comandi che si sovrappongono e si doppiano, dato che il medesimo ordine viene impartito più volte e più volte tradotto dall’inglese. Non c’è sempre bisogno che l’ordine sia pronunciato, talvolta esso arriva a imprimersi direttamente nella *texture* visiva del film. Sono le splendide scene dell’androne delle scale, tutto attraversato da linee vettoriali che si intersecano perpendicolarmente e su vari livelli. È il flusso ordinato, quasi sincronizzato, dei migranti a disegnare le linee che contornano uno spazio fatto di movimenti obbligati e canalizzati.“¹⁵³

In *Terraferma* geht die institutionalisierte Gewalt von den Polizisten aus, die die Macht des Staates repräsentieren. Auch hier tritt deutlich zutage, wie die Gesellschaft sich, ihren eigenen „Körper“, gegen andere Einflüsse abzusperren versucht. Um die Ordnung aufrecht zu erhalten, wird der „Fremdkörper“ entfernt. Dieses Vorgehen wird durch Gewaltandrohung und Maßnahmen, die die Stärke der Machtausübenden demonstrieren, von allen Mitgliedern der Gesellschaft verlangt, auch wenn diese eine abweichende Einstellung haben und sich dem Anderen öffnen wollen und sich demnach nicht kon-

¹⁵² Chimenti 2009, 126

¹⁵³ Chimenti 2009, 125

form verhalten: Als der Fischer und sein Enkel die schiffbrüchigen Afrikaner auf ihr Boot lassen, um sie zu retten, wird ihnen von der Polizei mit einer Anzeige gedroht und ihr Boot, das für den Lebensunterhalt unabdingbar ist, beschlagnahmt.

Die erfahrene (nicht körperliche) Gewalt und die daraus resultierende Bedrohung seiner eignen Existenz (und der seiner Familie) lässt den jungen Enkel bei der nächsten Begegnung mit den Fremden selbst zu (körperlicher) Gewalt greifen: Eines Nachts widersetzt er sich der herrschenden Macht, indem er sein Boot „stiehlt“, um einer jungen Touristin das erwartete Rendezvous auf dem Meer zu ermöglichen. Als aus dem dunklen Wasser plötzlich Hände und Gesichter auftauchen und versuchen das Boot zu entern, wehrt er sie durch Schläge und Tritte panisch ab.

3.2.5 Wasser

„Il cinema di Crialese non si esaurisce però nella messa in scena di comunità che si immunizzano mettendo al bando il corpo estraneo. C'è sempre un secondo movimento nei suoi film che si dispiega attraverso immagini di rinascita e comunione affidate prevalentemente all'elemento acquatico.“¹⁵⁴

In allen Filmen Emanuele Crialeses spielt Wasser eine wichtige, ja sogar handlungsauslösende Rolle. „It is intriguing that these narratives of shores, beaches, and liquid borders intensify when the films' stories take the plunge and jump, fall in, or emerge from the water.“¹⁵⁵

Ihm werden bestimmte Funktionen zugeschrieben, die auf das französische Kino der 1930er, mit Filmen wie *Boudu Sauvé des Eaux* von Jean Renoir (1932) und *L'Atalante* von Jean Vigo (1934), zurückgehen.¹⁵⁶

„Ciò che l'acqua rappresenta è una vita estranea alla rigidità delle norme sociali, e proprio per questo dotata di una grazia e di una sensualità superiori a quelle terrestri. Chi viene dall'acqua ha una provenienza sempre altra, un'identità instabile perché soggetta all'altrui approvazione.“¹⁵⁷

Das heißt, auch durch die Affinität zum Wasser werden die Figuren in Crialeses Filmen als anders und Fremde gezeichnet. Durch das Wasser kann Distanz zu den Ordnungen und Normen gewonnen werden, als würden sie dort nicht gelten. Beispiele dafür sind in

¹⁵⁴ Chimenti 2009, 128

¹⁵⁵ Past, E. M. (2013), ‚Island Hopping, Liquid Materiality, and the Mediterranean Cinema of Emanuele Crialese‘, *Ecozon@* 4(2), 59

¹⁵⁶ vgl. dazu auch Di Minno, C. (2011), ‚Vuotando l'acqua vuotandola. L'acqua nel cinema di Jean Renoir‘, *Crepuscoli dottorali. Quaderni di arte, musica e spettacolo. Rivista semestrale* anno 1(1) 26

¹⁵⁷ Chimenti 2009, 129

allen Filmen zu finden: Antonio geht schwimmen und beugt die gesellschaftlichen Normen (z.B. geht er durchnässt in ein Luxushotel); Grazia fühlt sich im Wasser frei und sucht es immer auf, wenn die soziale Ordnung sie bedrückt; auf die stark normativen Erfahrungen im Einwanderungsbüro folgt eine Auflösung in der milchigen Flüssigkeit der surrealistischen Schlusszene von *Nuovomondo*; die afrikanischen Einwanderer erhoffen sich im Wasser bessere Chancen, da die üblichen Gesetze dort außer Kraft gesetzt sind.

Außerdem bietet das Wasser eine verborgene Weisheit: „In *Respiro*, come nell’*Atalante di Vigo*, l’acqua diviene il luogo della veggenza: Grazia, data per morta, si rivela a Pietro solo quando andrà a cercarla in mare, come se l’elemento liquido permettesse un ,di più‘ del vedere che non ci è concesso nella vita terrestre.”¹⁵⁸.

Dies soll im folgenden Exkurs näher erläutert werden:

¹⁵⁸ Chimenti 2009, 130

Exkurs: *L'Atalante* und *Respiro*

In der Tat erzählt in *L'Atalante* die junge Ehefrau Juliette ihrem Mann, einem Matrosen, dass man im Wasser die Person sieht, die man liebt, und er deswegen aufpassen soll und nicht die Augen schließen, wenn er den Kopf unter Wasser taucht um sich zu waschen. Sie selbst hatte angeblich Jeans Gesicht im Wasser gesehen, bevor sie ihn überhaupt kennengelernt hat, und so habe sie ihn als ihren Geliebten erkannt und deshalb geheiratet. Früher oder später würde auch er die Gelegenheit haben, das zu überprüfen. Tatsächlich, als das Paar getrennt ist (wegen gewissen Verwicklungen lässt er Juliette in Paris, während er auf den Ozean zurückkehrt), sucht der Ehemann, den es reut, sie zurückgelassen zu haben, seine Frau im Wasser:

„Con *L'Atalante* Vigo raggiunge la vetta di questa ‚percezione acquatica‘, quando, nel momento dell’immersione del protagonista maschile in cerca dell’amata perduta, questa gli si palesa in acqua: la percezione liquida è in grado di portare a visioni di preveggenza: infatti, la donna presto ritornerà davvero nella ‚vita terrestre‘ dell’uomo.”^a

Die Sequenz von 01:08:00 bis 01:09:20 von *L'Atalante*, in der Jean ins Meer taucht in der Hoffnung dort seine geliebte Juliette zu finden, ähnelt sehr (neben der Schlusszene) der Szene in *Respiro*, in der Pietro die kleine Madonnenstatue auf den Grund des Meeres bringt. Die junge Ehefrau von Vigo scheint in einer Einstellung (*ripresa*) so klein wie eine kleine Statue, außerdem wirkt sie so weiß gekleidet, weil er sie im Hochzeitskleid sieht, fast wie eine Heilige. Die Ästhetik der beiden Sequenzen ist sehr ähnlich. In beiden bilden sich viele Wasserblasen, die Haare bewegen sich langsam. Nur dass die Handlung in *L'Atalante* schneller wirkt als in *Respiro*, wo eine starke Zeitlupe / Verlangsamung (*rallentamento*) wahrnehmbar ist. Im französischen Film handelt es sich eindeutig um eine Phantasie oder Vision, einen Traum, während *Respiro* uns mit der Schlusssequenz glauben lassen will, dass das Paar sich am Ende wirklich unter Wasser wiederfindet.

^a Di Minno 2011, 28

Abgesehen von der visionären Kraft des Wassers, hat es bei Crialese, wie bereits angedeutet, auch die Funktion, eine Art Wiedergeburt (*rinascita*) zu ermöglichen.

In derselben Schlusssequenz taucht schließlich die tot geglaubte Grazia wie durch ein Wunder unerwartet aus dem Meer auf, als wäre sie tatsächlich gestorben und aus dem Meer wiedergeboren.

Den Eindruck der Wiedergeburt verstärkt auch ihr Aufenthalt in der Höhle, worauf ich im Zusammenhang mit dem Mythischen im Film bei der Überprüfung der Hypothesen eingehen werde (siehe 4.3.4 auf Seite 85).¹⁵⁹

Auch in der bereits beschriebenen Schlusssequenz von *Nuovomondo* entstehen aus dem Wasser neue Individuen, werden also neu, in der Neuen Welt, geboren. Auch hier folgt diese metaphorische Wiedergeburt auf den Aufenthalt in einer dunklen geschlossenen Umgebung, dem Bauch des Schiffes.



Abbildung 3: Wiedergeburt aus dem „Milchmeer“
Nuovomondo (2006), 01:46:56

In *Terraferma* scheinen die ebenfalls bereits erwähnten Arme und Gesichter in der Nacht wie aus dem Nichts aus dem Meer aufzutauchen, als hätten sie vorher noch nicht existiert, sondern würden erst in jenem Moment geboren werden. Und in der Schlusszene fährt Filippo mit Sara über das Meer in ein neues Leben (nachdem sie sich lange in einem kleinen dunklen Zimmer versteckt hat!) Der Film endet abermals mit einem von Wasser dominierten Bild, das einen Aufbruch zu einem besseren, neuen Leben evoziert. Außerdem besitzt das Wasser bei Crialeses auch noch eine versöhnliche, verbindende Funktion, welche vor allem in *Respiro* zutage tritt:

Grazia geht immer schwimmen, wenn sie aufgewühlt ist, und findet dort ihr geistiges Gleichgewicht wieder. Das Wasser versöhnt sie also mit ihr selbst. Am Ende versöhnt es, wie im Exkurs erwähnt, auch das Paar miteinander. Aber es schafft es sogar, den ausgegrenzten Körper (Grazia) mit dem Gemeinschaftskörper der Inselbewohner zu vereinen. In der Endszene von *Respiro* taucht in der hell erleuchteten Nacht die ganze Gemeinschaft ins Wasser

„È un battesimo nell’indifferenziato che produce un corpo comune, un anemone di gambe umane che non sembra aver più bisogno della terraferma. Crialeses ha la straordinaria capacità di filmare le folle come se fossero un corpo unico.“¹⁶⁰

¹⁵⁹ zum mythischen Motiv der „Katabasis“ (Gang in das Reich der Toten bzw. in die Unterwelt) im Film siehe Holtsmark, E. B. (2001), *The Katabasis Theme in Modern Cinema*, in Winkler 2001, 23–50.

¹⁶⁰ Chimenti 2009, 130

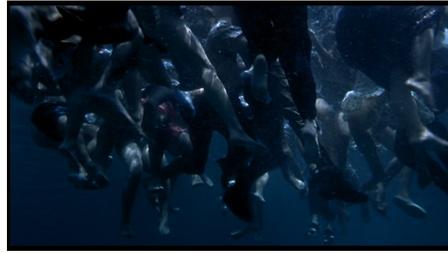


Abbildung 4: „Anemone di gambe“
Respiro 2002, 01:27:04

Diese Geschichte einer „esclusione“ schließt also mit einem starken Bild der „inclusione“.

Dasselbe hat auch Elena Past¹⁶¹ beobachtet. Sie nennt die narrativen Strukturen im Film *Respiro* „circular and rhizomatic“.

„*Respiro*’s social morality tale of ostracization opens itself to become a narrative of inclusion (with room for Grazia *and* her anomalies *and* her community).“¹⁶² Die Wissenschaftlerin führt die Tatsache, dass die Protagonistin „enveloped in the folds“¹⁶³ ihrer Micro-Gesellschaft wird, auf den Verdienst des Mittelmeers zurück.

Wie Past bemerkt, hat das flüssige Element noch einen weiteren Vorteil, der zur Versöhnung zwischen Grazia und ihrer Gemeinde beiträgt: Unter Wasser gibt es keine verbale Konversation. Deshalb muss Grazia nicht erklären, warum sie verschwunden war, und es gibt keine Diskussionen darüber, wie sie plötzlich im Meer wieder auftauchen konnte.¹⁶⁴

Die Art, menschliche Verbundenheit filmisch darzustellen, führt uns zum nächsten wiederkehrenden Element.

3.2.6 *Filmare le folle come un corpo unico*

In *Respiro* ist es die eben erwähnte Schlusssequenz, die die versöhnliche Vereinigung der Gemeinschaft, den Einschluss der Ausgegrenzten („la comunità stringeva una cinta protettiva intorno a Grazia“¹⁶⁵), visualisiert, indem aus den verschiedenen Individuen ein einziges Lebewesen zu werden scheint, in dem Moment, als sie *ins* Wasser tauchen.

¹⁶¹ Past 2009, 52–65.

¹⁶² Past 2009, 60

¹⁶³ ebd.

¹⁶⁴ vgl. Past 2009, 59

¹⁶⁵ Chimenti 2009, 131

Die dazu analoge Schlusssequenz von *Nuovomondo* (01:46:30 – 01:49:44) bedient sich ähnlicher Bilder, jedoch einer entgegengesetzten Bewegung: Dort entstehen neue, differenzierte Individuen, die vorher eine undifferenzierte (als ausschaltbares Material betrachtete) Menschenmasse waren, indem sie, einer nach dem anderen, *aus* der Flüssigkeit auftauchen, geführt von der weiblichen Protagonistin mit dem sprechenden Namen Lucy.¹⁶⁶

Sehr eindrucksvoll gestaltet ist jedoch auch die Szene am Ende des ersten Drittel des Films vom Schiff, das den Hafen verlässt¹⁶⁷: Die Personen auf dem Schiff, die dabei sind, Sizilien zu verlassen, und diejenigen, die unten am Boden des Hafens stehen, um sie zu verabschieden, werden durch die Perspektive (Aufsicht, die Kamera ist auf einem Kran montiert) zu einer einzigen Masse, jegliche individuelle Bewegung ist aufgehoben. Während das Schiff sich langsam wegbewegt, zieht sich ein dünner Strich aus Wasser zwischen die Masse, sie in zwei Hälften teilend. „Non è una nave che lascia il porto, è una terra che si divide.“¹⁶⁸ Hier wird also eine Trennung inszeniert.



Abbildung 5: Vielgliedrige Wesen: *Terraferma* (2011), 00:30:36 und 00:52:10

Wie nicht anders erwartet, lässt diese Darstellungsweise von Menschenmengen auch in *Terraferma* nicht auf sich warten. Dort werden zwei unterschiedliche Menschengruppen durch das Filmen als ein vielgliedriges Wesen einander gegenübergestellt und in Beziehung gesetzt: Sowohl die „clandestini“ als auch die Touristen bewegen sich auf dem Boot als eine solche „crialesische“ Masse. Dadurch wird einerseits die Undifferenziertheit innerhalb der Gruppe dargestellt, wie sie zumindest von außen wahrgenommen wird - nämlich nicht als einzelne Individuen mit ihrer persönlichen Geschichte, sondern als „die illegalen Einwanderer“ und „die Touristen“. Jede Gruppe für sich ist somit *ein* Fremdkörper, der stört und verängstigt oder (zwar auch stört) aber auch die Lebensgrundlage darstellt (im Falle der Touristen), den man sich einzuverleiben sucht. Gleichzeitig zeigt die ähnliche Darstellungsweise aber natürlich auch die Parallelen zwischen den beiden nach außen hin so unterschiedlichen Gruppen (die reichen, modernen, er-

¹⁶⁶ vgl. Chimenti 2009, 131

¹⁶⁷ Criaiese (2006), *Nuovomondo*, 00:40:03 – 00:41:07

¹⁶⁸ Chimenti, 131

wünschten Touristen vs. die ärmlichen, unerwünschten Einwanderer). Crialesa zeigt, dass sie im Grunde nicht so unterschiedlich sind, sondern sich vielmehr die Art, wie man auf sie zu geht, unterscheidet.

4 Crialeses Filme - mythoshaltige Kunstphänomene?

Wie angekündigt, möchte ich zur Beantwortung der Frage „Sind die Filme von Emanuele Crialesa mythoshaltig?“ die Empfehlungen Peter Tepes zu Hilfe ziehen. Dieser entwickelte als Mittel der Texterklärung die Methode der „Basis-Interpretation“, die sich nicht nur auf literarische Problemfelder, sondern auf Kunstphänomene jeder Art anwenden lässt.

Unabhängig davon, ob es sich um mythoshaltige oder andere Kunstphänomene handelt, sind jedenfalls drei Aufgaben zu bewältigen:

1. „Immer ist nach dem prägenden Überzeugungssystem zu fragen. Dabei nehme ich an, daß sich der weltanschauliche Rahmen des Produzenten in der Kunstproduktion auch dann prägend auswirkt, wenn ihm die Prinzipien seines Denk- und Wertsystems nicht klar oder nur teilweise bewusst sind.
2. Immer ist nach der werkprägenden *Kunstauffassung* zu fragen, und zwar in der auf die jeweilige Kunstgattung bezogenen Form, d.h. nach der Literaturauffassung, Filmauffassung usw. Ich nehme an, dass bei jedem Künstler das eigene Überzeugungssystem sich zu einer ‚übergreifenden‘ *Kunstauffassung* ausformt, die das Kunstphänomen prägt, und zwar auch dann, wenn diese *Kunstauffassung*, wenn dieses *Kunstprogramm* dem Produzenten nicht klar bewusst ist.“¹⁶⁹
3. „Immer ist nach dem speziellen Konzept des vorliegenden Kunstphänomens zu fragen. Ich nehme an dass jedes Kunstphänomen die Umsetzung einer *speziellen Konzeption*, einer *speziellen Gestaltungsidee* ist, die dem Produzenten ebenfalls nicht klar bewusst sein muss. Auch der ‚spontanen‘, nicht reflektierenden Kunstproduktion liegt demnach stets eine Konzeption zugrunde.“¹⁷⁰

Weder müssen die Ausformungen der *Kunstauffassung* kohärent sein (es kann auch Widersprüche und Brüche geben), aber Tepe vermutet ein Passungsverhältnis zwischen Überzeugungssystem und Kunstprogrammatik (in der Methode wendet man sich erst den Passungen zu, und im zweiten Schritt den Nicht-Passungen innerhalb der Passun-

¹⁶⁹ Tepe 2001, 121

¹⁷⁰ ebd., 122

gen)¹⁷¹, noch muss die Konzeption mit der übergreifenden Kunstprogrammatisik zusammenpassen. Sie kann auch inkohärent sein, aber es wird mit einer Grundtendenz zur Herausbildung programmkonformer Konzeptionen gerechnet.

Jeder Konzeption liegt eine übergreifende Kunstauffassung zugrunde, die sich zu einer Vielfalt konkreter Gestaltungsideen ausdifferenzieren vermag. „Das kohärente Kunstphänomen lässt sich, der Theorie zufolge, als ‚Objektivierung‘ der drei Größen Überzeugungssystem, (systemkonforme) Kunstprogrammatisik und (systemkonformes) Werkkonzept auffassen.“¹⁷²

Dass das prägende Überzeugungssystem dem Autor nicht bewusst sein muss, unterstreicht Tepe noch einmal auf S. 136. Darüber hinaus sei die bewusste Aussageabsicht des Autors auch von denselben Prägeinstanzen bedingt, weshalb sie nicht als letzte Instanz angesehen werden dürfe. Die Weltauffassungsstrukturen seien zwar solche des Autors, aber sie seien ihm zu einem gewissen – häufig erheblichen – Teil nicht bewusst: „Das Bewusstsein des Autors ist demnach nicht die entscheidende Instanz für die Rekonstruktion“¹⁷³ - für Tepe bedeutet das einen Fortschritt gegenüber der Intentionstheorie. In stoffgeschichtlichen Untersuchungen wird davon ausgegangen, dass die Dichter sich bewusst eines Stoffs bedienen; sie machen sich Inhalte zu nutze, spielen, greifen heraus, bilden Analogien etc. Das darf laut Tepe aber nicht zum Dogma werden. Es gehört auch zur Basisinterpretation, über den Grad der Bewusstheit Hypothesen zu bilden.¹⁷⁴

Die eigentlichen Arbeitsaufträge der Basis-Interpretation zielen auf Hypothesenbildung ab.

4.1 Hypothesenbildung: Theorie

Auf die der Arbeit zugrunde liegenden Kunstphänomene, nämlich Filme, angepasst, lauten die allgemeinen Arbeitsaufträge wie folgt¹⁷⁵:

1. Formuliere eine Hypothese über die Konzeption des vorliegenden Films und prüfe, ob sie mit den Film-Tatsachen in Einklang steht!
2. Formuliere eine Hypothese über die dem Film zugrunde liegende Kunst-/Filmauffassung und prüfe, ob sie mit den Film-Tatsachen in Einklang steht!

¹⁷¹ vgl. ebd., 121-2

¹⁷² ebd., 122.

¹⁷³ ebd., 136

¹⁷⁴ vgl. ebd., 207

¹⁷⁵ vgl. ebd., 150-151

3. Formuliere eine Hypothese über die diejenigen Teile des Überzeugungssystems des Autors, die für die Kunstproduktion relevant sind, und prüfe, ob sie mit den Film-Tatsachen in Einklang steht!

Die Reihenfolge ist nicht wesentlich, wichtig ist, dass am Ende alle drei Arbeitsaufträge bearbeitet worden sind.

4.1.1 Mythoshaltige Kunstphänomene

Bis jetzt waren die Arbeitsaufträge noch allgemein und für jeden Text oder jedes Kunstphänomen gedacht. Bei Verdacht, dass ein mythoshaltiges Kunstphänomen vorliegt, sollen daraufhin innerhalb der Basis-Interpretation vorbereitende Arbeitsaufträge behandelt werden. Sie unterscheiden sich ein wenig, je nachdem, welcher Typ von mythoshaltigem Kunstphänomen untersucht wird (a, b oder c; siehe Seite 18).

Vorbereitende Arbeitsaufträge für Typ a

1. Fertige eine Kurzdarstellung bzw. -beschreibung des mythoshaltigen Textes an! (wichtigste Handlungsschritte, Hauptfiguren und deren Beziehung zu einander, ästhetisch-literarische Machart des Textes kennzeichnen)
2. Ordne den Text in die Typologie mythoshaltiger Literatur ein! (Manchmal geht es schon aus dem Titel hervor, dass Typ a vorliegt. Man muss dennoch näher klären, welche mythischen Erzählungen oder Gestalten verarbeitet werden, aus welchem kulturellen Kontext. Liegen vielleicht auch andere Typen vor?)
3. Arbeite den zugehörigen Mythenkomplex und dessen bisherige literarische Verarbeitung auf! (Dadurch ist man sensibilisiert und erkennt besser die Besonderheit einer bestimmten neuen Stoffverarbeitung. Erleichtert die Bildung von Hypothesen und Überprüfung des Hypothesengefüges)
4. Vergleiche den Text ausführlich mit den zugehörigen „alten“ Mythen und mit mindestens einer anderen Verarbeitung desselben Mythenkomplexes! Arbeite dabei heraus, welche Gemeinsamkeiten und welche Unterschiede es gibt! ¹⁷⁶

Typ b Schwieriger ist die Aufdeckung des mythischen Denkens in Literatur und Film. Wenn nicht ein bestimmter Mythos verfilmt wird, sondern Strukturen des mythischen Denkens umgesetzt werden, drängen sich gewisse Fragen auf. Zum Beispiel nach dem Grund für den Einsatz solcher Elemente. Rössner vermutet ein Unbehagen gegenüber

¹⁷⁶ vgl. ebd., 153-154

den Zuständen der eigenen Zivilisation.¹⁷⁷ Um herauszufinden, ob dies der Fall ist, schlägt Tepe Leitfragen vor:

„Wenn du mythoshaltige Literatur von Typ b untersuchst, so solltest du klären, ob das Überzeugungssystem des Autors durch ein – wie auch immer geartetes – Unbehagen an der eigenen Zivilisation gekennzeichnet ist. Wenn ja, solltest du dieses Unbehagen, vor allem auf der Grundlage des jeweiligen Textes, möglichst genau bestimmen. Dabei sind folgende Leitfragen wichtig:

- Worauf bezieht sich das Unbehagen in erster Linie (auf die Wirtschaftsform, die ganze Gesellschaftsform, die ‘mechanistische’ Denkweise usw.)?
- Welche Alternative zu dem als ‘schlecht’ geltenden Zustand wird – explizit oder implizit – anvisiert (die ‘andere’ Art der Wirtschaft, der Politik, des Denkens usw.)? -
- Ist das Denken des Autors in diesem Punkt rückwärts- oder vorwärtsgerichtet? ‘Zurück zum guten alten Zustand der Gesellschaft, der Wirtschaft, des Denkens’ versus ‘Vorwärts zum besseren neuen Zustand’.¹⁷⁸

Arbeitsprogramm für Typ b Das Arbeitsprogramm für Typ b bezieht die eben angeschnittene Fragestellung und das Spezifische des mythischen *Denkens* in der Auseinandersetzung mit Rössner mit ein:

Nach einer Kurzdarstellung des mythoshaltigen Kunstphänomens soll, wenn ein Unbehagen an bestimmten Denkformen (z.B. am „westlichen“ Denken) anzunehmen ist, genau hinterfragt werden, worauf sich dieses bezieht, welche Alternativen zu dem „schlechten“ Denken anvisiert werden, ob der Autor durch den Einschluss magisch-mythischer Bewusstseins Elemente zu umfassender Harmonie des Denkens oder einer höheren Wahrheit gelangen möchte und ob die Denkfigur des „verlorenen Paradieses“ vorliegt.

Bezogen auf die Konstruktionsprinzipien des jeweiligen Textes oder anderen Kunstphänomens ist zu klären, ob mythisches Denken die Erzählperspektive und die aufgebaute Text-Welt prägen und in Sprache und Form mythische Gestaltung angestrebt wird. Außerdem ist zu klären, wem genau ein anderes, oder mythisches Denken zugeschrieben wird: a) „Naturvölkern“ anderer Kontinente, b) dem Kind, c) dem Wahnsinnigen, d) der Frau, e) herausragenden Einzelpersonlichkeiten, oder f) einem rein hypothetischen Träger am Ende eines intellektuellen Reifungsprozesses.

Schließlich ist nach der Aufwertung des Mythos zu fragen, da sich dahinter auch nur eine Aufwertung des Gefühls, der Phantasie, der ästhetischen Einstellung oder vergleich-

¹⁷⁷ vgl. Rössner 1988, z.B. 53

¹⁷⁸ Tepe 2001, 217

barer Größen verbergen könnte, oder aber tatsächlich neben der „profanen“ Vernunft eine weitere Instanz angenommen wird, die Wirklichkeitserkenntnis oder sogar ein „höheres“ Wissen zu verschaffen vermag.¹⁷⁹

Die Filme Crialeses sind keine Mythenverfilmungen und folgen auch keinem offensichtlichen Aufbau eines bekannten Mythos. Deswegen haben wir es, wenn überhaupt, wohl in erster Linie mit mythoshaltiger Kunst des Typs b zu tun.

4.2 Anwendung der Basis-Interpretation auf Crialeses Filme

Ich beginne mit den grundlegenden Fragen nach Überzeugungssystem, Filmauffassung und Filmkonzept Crialeses.

Meine erste Hypothese ist, dass Crialeses Überzeugungssystem durch ein Unbehagen an der eigenen Zivilisation gekennzeichnet ist.

- Das Unbehagen könnte sich auf die Gesellschaftsform beziehen.
- Die anvisierten Alternativen variieren in ihrer Ausprägung je nach Film (Stärkung des Zusammenhalts kleiner sozialer Einheiten, Toleranz und Chancengleichheit für alle, Selbstbestimmtheit, transnationale Verbundenheit). Ebenso variiert die zeitliche Ausrichtung:
- Ich behaupte, in *Respiro* und *Nuovomondo* ist das Denken des Autors vorwärts-gewandt, im Sinne von „auf in eine bessere Zukunft“, während es in *Terraferma* neben dem Hoffen auf eine bessere Zukunft, eine rückwärts-gewandte Tendenz zu einer nostalgischen Sichtweise der „guten alten Zeit“ gibt.

Das, möglicherweise durch ein Unbehagen an der eigenen Zivilisation gekennzeichnete, *Überzeugungssystem* Emanuele Crialeses dürfte sich aus einer für Italien typischen humanistischen Bildung, in der die antiken griechischen Mythen bekannt gemacht werden, und einer weltoffenen Einstellung zusammensetzen. Es sind in den Filmen keine Hinweise auf außer-europäische Mythen zu finden. Soweit es aus seinem Lebenslauf (Erfahrungen des Fremdseins und Kulturkontakt während seines Auslandsaufenthalts in New York) und vor allem aus den konstant wiederkehrenden Themen seiner Filme auszumachen ist, scheint Crialeses von der Gleichwertigkeit aller Menschen und der Notwendigkeit, jeden sozial einzuschließen (eben nicht auszugrenzen), sowie der freien Wahl eines selbstbestimmten Lebens nach den eigenen Vorstellungen, verbunden mit der Reisefreiheit und der Möglichkeit, durch Migration seine Lebensumstände zu verbessern, überzeugt zu sein. Sein Überzeugungssystem scheint weltbürgerlich zu sein

¹⁷⁹ vgl. Tepe 2001, 233-234

und auf allgemeine Harmonie abzielen. Für diese in den Filmen vermittelte Einstellung wurde er ja auch 2014 mit dem „Cultura della Pace-Città di Sansepolcro“ Preis ausgezeichnet.

Zur Bedeutung, die Mythos für ihn hat, äußert sich Emanuele Criaiese selbst in einem Interview über *Terraferma*. Auf die Frage, ob man heutzutage noch Mythen brauche, antwortete er „Senza, saremmo tutti azzerati. È l'unico modo per ricordarci la nostra natura e le sue leggi, la nostra storia, l'assoluta contemporaneità“, sein Lieblingsmythos sei „Ulisse. La conoscenza per me coincide con il movimento, sottintende l'idea di percorso, di evoluzione. A nessuno può essere negato il diritto di poter cercare altrove.“¹⁸⁰ Mythos und Heroismus sind für ihn übrigens dem weiblichen Geschlecht zugeteilt, aufgrund der vielen Herausforderungen des modernen Lebens an die Frau.¹⁸¹

In demselben Artikel findet man auch wertvolle Bekenntnisse des Autors, die einige der eindrucksvollsten wiederkehrenden Elemente seiner Filme, wie die „estraneità“, „esclusione-inclusione“, und auch die starke Bindung der Protagonisten ans Wasser, erklären. Sie haben nämlich einen Bezug zu seiner eigenen Person.

So hat er nicht nur, wie aus der Biographie hervorgeht, das Fremdsein in Amerika erfahren, sondern genießt und sucht dieses für seine künstlerische Schaffenskraft, weil er, wenn er an einem Ort ist, an dem er fremd ist, die Dinge intensiver wahrnehmen kann, die er an einem vertrauten Ort gar nicht bemerken würde:

„Dopo Lampedusa (Respiro) ed Ellis Island (Nuovomondo) perché, ancora, una storia che ha come fondale un'isola?“

Perché l'isola è la concretizzazione di una condizione esistenziale. Per lavorare, ho bisogno di ‚isolarmi‘, nel senso di rinchiudermi in me stesso. Ma anche di partire alla volta di un altrove a me sconosciuto, dove ci siano comunità unite da sempre e io venga percepito come uno straniero. Mi piace l'idea di essere uno straniero, è una dimensione costitutiva di ogni essere umano, di ogni luogo, di ogni tempo.

Perché ne ha così bisogno?“

Mi aiuta a stimolare delle antenne che non credevo di avere. Pensi a un gatto: se lo porta in una casa nuova, gira, scruta, nota degli oggetti che in quella vecchia dava per scontati. Ecco: io sono quel gatto.“¹⁸²

Die Affinität zum Wasser und dessen wiederbelebender Funktion teilt er mit seinen Protagonisten:

¹⁸⁰ Mancinelli 2011

¹⁸¹ vgl. ebd.

¹⁸² ebd.

„Purché ci sia acqua. Solo allora c'è qualcosa che lui può associare alla parola ‚casa‘. Tanta, quanto un oceano può contenerne. Oppure quella che basta a riempire una piscina che regali l'illusione di nuotare al largo. ‚Non riesco a viverne lontano‘, confida Emanuele Crialese. Stiamo parlando già da un po' (a Roma, in un giardino vicino a una fontana, guarda caso), e quindi il momento è benigno per dischiudere uno spiraglio sulla sua vita privata: ‚Non so se faccio bene a dirglielo... Vivo in una casa prefabbricata lontana dal centro, all'interno di un metafisico Sporting Club. Sono villette tutte uguali intorno a una grande vasca: la mattina esco di casa in accappatoio e nuoto. Poi faccio colazione, mi metto a scrivere e quando inciampo in un'impasse, mi rimetto l'accappatoio e mi rituffo. Seguo questo ritmo meditazione-nuotata-rientro, e magari faccio due chiacchiere con quella strana umanità rappresentata dai miei vicini di casa: fiorai napoletani, proprietari di ristoranti cinesi... Persone che non incontrerei mai se fossi il tipico regista che vive nel centro storico‘.“¹⁸³

Einen Hinweis darauf, ob Crialese selbst mythisches Bewusstsein hat, könnte in der Aussage zu finden sein, dass die Verwirklichung seiner Arbeit etwas Sakrales für ihn ist.¹⁸⁴

Die *Filmauffassung* Crialeses scheint an den Prinzipien des Neorealismus und großen italienischen Filmemachern des Autorenkinos orientiert zu sein. Ich behaupte, Crialese möchte Filme schaffen, die kritisch eine Realität abbilden und gleichzeitig magisch-märchenhafte Erzählstrukturen beinhalten, um das Publikum unmittelbar auf emotionaler Ebene anzusprechen.

Er selbst äußert sich in Interviews auch in diese Richtung. Zum Beispiel gibt er an, dass seine Vorbilder für die onirischen Szenen in *Nuovomondo* Fellini, Pasolini und Antonioni waren.¹⁸⁵

In dem Interview mit Mancinelli erfahren wir auch Gründe für die Wahl des authentischen Dialekts, eines der Merkmale des Neorealismus, in seinen Filmen. Dialekt ist für Crialese mehr als eine Sprache, er unterstellt ihm eine höhere Bildhaftigkeit. Außerdem scheint er der Meinung zu sein, dass er sozusagen das richtige Sprachregister für den Film ist, während die Standardsprache für Geschriebenes angemessen ist:

¹⁸³ ebd.

¹⁸⁴ vgl. ebd.

¹⁸⁵ vgl. das *Italics* Interview: Tamburri, A. (2007), 13:56-14:02. Siehe auch Alfano, B. (2013), *The Mirage of America in Contemporary Italian Literature and Film*, University of Toronto Press, Toronto & Buffalo & London, 133-153

„Come difendo l'uso dell'italiano nella forma scritta, così credo che in un film far parlare un contadino senza inflessioni dialettali, non solo non funziona, ma certifica la perdita di un grande patrimonio culturale.“¹⁸⁶

Für die Hypothese über das zugrundeliegende *Filmkonzept*, sowie die weiteren Arbeitsaufträge, müssen die Filme gesondert betrachtet werden. In jedem Fall wird das oben genannte Überzeugungssystem umgesetzt, was man an den in allen Filmen wiederkehrenden Elementen erkennen kann. Es scheint jedenfalls, dass Crialese durch mythische oder surreale Komponenten reale Probleme thematisieren möchte.

4.3 Respiro

4.3.1 Vorbereitende Arbeitsaufträge

Die eigentlichen vorbereitenden Arbeitsaufträge¹⁸⁷ ähneln denen für Typ a, wobei der vierte entfällt, weil der Vergleich mit „alten“ Mythen und deren Verarbeitung sich auf eine stoffliche Ebene bezieht, die bei Typ b, der keine Stoffrezeption darstellt, sondern nicht zu einer Geschichte gehörende mythische Elemente verarbeitet, nicht zu tragen kommt:

Kurzbeschreibung Eine kurze Inhaltsangabe ist bereits erfolgt. Unsere Hauptfigur ist Grazia, sie hat eine leidenschaftliche Liebesbeziehung zu ihrem Mann Pietro, Konflikte treten auf, wenn andere Personen involviert sind (z.B. seine Kollegen / Freunde oder Mutter, vor denen ihm Grazias Verhalten, das er sonst mitunter sogar schätzt - wie ihre erotischen Offensiven -, peinlich ist). Zu ihren Kindern, vor allem zu den Söhnen, hat sie eine innige, aber wenig mütterliche Beziehung.¹⁸⁸ Im Gegenteil, es ist sogar Pasquale, der eine mütterliche, sorgende Rolle ihr gegenüber einnimmt, indem er sie vor den anderen beschützt und mit Essen versorgt.

Grazia hat scheinbar keine Herkunftsfamilie: Wenn Eltern und Verwandte, die nicht die Kinder sind, auftreten, sind es immer nur Pietros. Von Freunden kann auch keine Rede sein, denn zu den Frauen der Fischfabrik hat sie ein gespanntes Verhältnis. Dennoch versteht sie sich im Grunde von sich aus mit allen gut und ist fröhlich und freundlich.

¹⁸⁶ Emanuele Crialese zit. nach Mancinelli 2011

¹⁸⁷ vgl. Tepe 2001, 235

¹⁸⁸ vgl. das Interview mit Valeria Golino über die Figur Grazia im Extramaterial der DVD: bei 00:05:35 beschreibt sie Grazias Haltung gegenüber den Kindern als sehr auf den Sinnen basierend – die gemeinsame Erfahrung von Wasser, Sonne, Haut, Küssen, und Gerüchen stellen Nähe her - aber sie sorgt nicht wirklich für die Kinder, zum Beispiel vergisst sie, ihnen etwas zu Essen zu richten. (vgl. 00:05:53)

Zudem hat sie eine enge Bindung an die Natur, sie ist tierlieb und stets in Begleitung ihrer Hunde, und geht förmlich in der Natur der Küstenlandschaft mit ihrem Wind, Felsen und Meer auf. Dadurch ist sie als sehr sinnlicher, ursprünglicher Mensch mit geringer sozialer Bindung und dafür starker Bindung zur Natur, gekennzeichnet.

Das andere Denken Meine Hypothese ist, dass in dem Film ein „anderes“ Denken auftritt und es Züge des mythischen Denkens aufweist (wird im „Arbeitsprogramm für Typ b“ detailliert aufgeschlüsselt). Somit ist er vorläufig Typ b zuzuordnen.

Mythische Vorstellungen Mythische Vorstellungen sind vor allem in den wiederkehrenden Elementen von Wasser, Wiedergeburt und in der Art, wie Raum und Zeit dargestellt werden, zu finden.

Zudem liegt vermutlich ein mythisches Subjektbewusstsein (vgl. Rössner) vor, weil Grazias Ich auf das Kleidungsstück übertragen wird und dieses alle glauben lässt, dass sie tot ist.

Was die Handlungsstruktur des Films betrifft, so denke ich, dass sie am Ablauf von *rites de passage* orientiert ist.

Mythologische Motive und Stoffe liegen zwar nicht so offensichtlich wie in mythoshaltigen Kunstphänomenen des Typs a vor, jedoch nimmt Grazia in den Momenten am Wasser Züge von Sirenen bzw. Meerjungfrauen an und teilt generell einige Eigenschaften mit diesen Wesen. Ob diese Ähnlichkeit vom Regisseur bewusst evoziert wurde oder unbewusst, bleibe vorerst dahingestellt.

4.3.2 Arbeitsprogramm für Typ b

Im Rahmen des Arbeitsprogramms für Typ b, das Tepe auf S. 233-234 in Form von Leitfragen darlegt, stelle ich weitere, vertiefende Hypothesen auf:

1. Eine Kurzdarstellung des mythoshaltigen Kunstphänomens habe ich bereits angefertigt.
2. Da ein Unbehagen an bestimmten Denkformen anzunehmen ist, stelle ich folgende Hypothesen auf:
 - a) Das Denken (wie das der im Film dargestellten Inselgesellschaft), das Andere, die sich nicht konform verhalten, ausschließt, und nicht in Harmonie mit andersartigen Menschen, Tieren und der Natur steht, sondern sich überlegen fühlt, ruft vermutlich das Unbehagen des Autors an gängigen Denkformen hervor.

- b) Was daran vor allem Unbehagen bereitet, ist die Ausschließlichkeit, das heißt, dass nur die herrschende Denkform geduldet wird, und alles andere gewaltsam unterdrückt wird.
- c) Explizit ausgedrückt werden keine Vorbehalte gegen dieses Denken.
- d) Als Alternative dazu wird ein einschließendes Denken anvisiert, das Anderssein zulässt und nicht vernunftgeleitet skeptisch hinterfragt, sondern wundersame Wendungen als gegeben akzeptiert.
- e) Die angenommene Überlegenheit des „anderen Denkens“ besteht in der höheren Menschlichkeit und der Harmonie mit der Natur.
- f) Man könnte dem Autor durchaus das Bestreben zuschreiben, zu einer neuen „Denk- und Bewusstseinsform“ vorzudringen, die unter Einschluss verdrängter, magisch-mythischer Elemente zu einer umfassenden Harmonie des Denkens zwischen rationalen und a-rationalen Elementen gelangen möchte.
- g) Die Denkfigur des „verlorenen Paradieses“ liegt nicht vor, da es keine Berufung auf eine verklarte Vergangenheit oder den Typus des „edlen Wilden“ o. Ä. gibt. Eher liegt die Denkfigur der „besseren, neuen Zukunft“ vor. Der Fortschritt zu einer neuen, besseren Zukunft wird befürwortet.
- h) Dem mythischen Denken wird eine tieferliegende Wahrheit zugeschrieben, die im Element des Wassers, in Gebeten und Ritualen zu finden ist.

3. Konstruktionsprinzipien des Films:

- a) Einzelne Figuren, die mit „mythischem“ Bewusstsein ausgestattet werden, sind in erster Linie Grazia, die von Natur aus die Welt anders wahrnimmt, und ein wenig Pietro, nachdem er Grazia verloren glaubt.
- b) Mythisch-magisches Denken bestimmt die Erzählperspektive, indem Grazia und Pietros Wiederzueinanderfinden unter Wasser als Teil der Filmrealität gezeigt wird.
- c) Es wird in eingeschränktem Maße eine mythische Filmwelt aufgebaut, in der wie eben erwähnt, Wundersames als real dargestellt wird und das Subjekt auf persönliche Gegenstände übertragen werden kann.
- d) Der Film orientiert sich zwar nicht „formal und stilistisch“ am „Tonfall mythischer Erzählungen“ (die von Tepe verwendete Terminologie von „Form“ und „Stil“ ist für die Anwendung auf das Mythische an Crialeses Filmen unpassend), jedoch orientiert sich der Film vom Aufbau her an Mythen, indem die Handlungsstruktur mythisch-märchenhaften Abläufen (Auszug, Höhle,

Wiedergeburt) folgt, und die Ästhetik ist mythisch geprägt, da mythische Elemente durch filmische Mittel verstärkt werden.

4. Das „andere“ bzw. mythische Denken wird Grazia, und somit d) dem „Wahnsinnigen“, und gleichzeitig e) der Frau, zugeschrieben.
5. Aufwertung des Mythos und Überzeugungssystem:

- a) Ich denke, dass sich hinter den mythischen Elementen eher eine Aufwertung der Phantasie und des Gefühls verbirgt, als dass eine weitere Instanz, die *tatsächlich* ein höheres Wissen als die „profane“ Vernunft zu verschaffen vermag, angenommen wird.¹⁸⁹

Es soll aber nicht nur das mythische Denken im Film untersucht werden, sondern alles Mythische daran. Z.B. Elemente (Wasser, Feuer, Erde, Luft), Sirenen, Musik, alles, was den Film mythisch wirken lässt.

4.3.3 Mythisches an *Respiro*

Bevor ich die eben aufgestellten Hypothesen überprüfe, muss zunächst geklärt werden, was den Film *Respiro* überhaupt mythisch wirken lässt.

Mythisches Setting Crialesse bedient sich einer Darstellung von Raum und Zeit, die das Reale sozusagen verschleiert. Mit welchen Mitteln er dies in *Respiro* tut, wurde bereits auf S. 44 für das Filmen der Schauplätze und auf Seite 46 für die Darstellung der historischen Epoche dargelegt.

Genau diese Handhabung entspricht aber den Strukturen des Mythischen, denn der mythische Zeitraum ist von konkreten Zeitpunkten und historischen Anhaltspunkten unabhängig (siehe S.25). Ebenso spielen Mythen nicht an einem bestimmten, festmachbaren Ort der Realität, sondern in mitunter grotesken Mythenlandschaften (vgl. 25), in denen - genau wie in *Respiro* - die stofflichen Qualitäten wie Felsen, Küsten, Ufer, Höhlen eine größere Rolle spielen als geographische Anhaltspunkte: Die Geschichten könnten an jedem Ort spielen, der über diese Eigenschaften verfügt. Gerade dies macht einerseits auch den Reiz und den Erfolg von mythischen Erzählungen aus, weil sie dadurch allgemein gültig und für jeden Menschen relevant sind - ein Ziel, das Crialesse sogar bewusst verfolgt¹⁹⁰ - andererseits rücken gerade diese mythischen Dimensionen den Film

¹⁸⁹ vgl. Tepe 2001, 233-234

¹⁹⁰ vgl. das Interview mit Andrea Amato für den Radiosender R101, „radio ufficiale della Mostra del Cinema di Venezia 2011“: Amato, A. (2011), *R101 intervista Emanuele Crialesse, Donatella Finocchiaro e Beppe Fiorello per il film in concorso "Terraferma". Premio Speciale della Giuria alla 68. Mostra del Cinema*, Video. 03.02.2016, 19:49. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G0XF4z7mZ1c>

eher in den Bereich der Märchen als der klassischen griechischen Mythen, die aber in dieser Arbeit ohnehin mit der Berufung auf Kirk als Mythen definiert wurden (vgl. 22). Unter Anbetracht dieser Überlegungen erscheint die Wahl, dem Film in der deutschen Fassung den Titel „Lampedusa“ zu geben, bestenfalls als Ironie.

Respiro spielt also trotz Verwendung von Originalschauplätzen - ein Merkmal des Neorealismus - in einem mythischen Setting. Während innerhalb dieses Settings manche Szenen stark neorealistisch anmuten - zum Beispiel, wenn die alltägliche Arbeit gefilmt wird, oder die Kinder ungeschönt bei ihren Tagesbeschäftigungen und gewaltsamen Auseinandersetzungen gezeigt werden -, vermitteln hingegen andere Sequenzen einen besonders „mythischen“ Eindruck. Es sind dies jene Szenen, die erstens mit Grazia und zweitens mit Wasser verbunden sind, die den Zuschauer in eine andere Welt entführen. Diese empfundene Distanz von der Realität gelingt durch Verlangsamung (*rallentamento*), Licht und Musik.



Abbildung 6: Unterwasserszene: Grazia
Respiro 2002, 01:25:54

Musik Die Szenen, die am mythischsten wirken und in denen Grazia an Sirenen erinnert, sind zugleich diejenigen am Wasser und werden immer von der gleichen asynchronen (extra-diegetischen) Musik begleitet.

Das auf Holzbläser, E-Piano und Synthesizer basierende Musikstück ahmt akustisch die Wasserblasen und die ruhigen wellenartigen Bewegungen unter Wasser nach und kann deshalb als mimetische Musik bezeichnet werden, weil sie die Bilder des Films noch mehr unterstreicht. Zudem hat dieses Musikstück von John Surman und Jack DeJohnette selbst sogar einen direkten Bezug zum Mythos, noch dazu zum Mythos der Sirenen, denn es heißt „Nestor’s Saga (The Tale of the Ancient)“¹⁹¹: Nestor war einer der Argonauten, die dank Orpheus heil an den Sirenen vorbeisegeln konnten. Die Wahl

¹⁹¹ vgl. John Surman and Jack DeJohnette – Nestor Saga (The Tale of the Ancient) (25.03.2013). 19.11.2015, 13:35. URL:
<http://oncewasanote.com/2013/03/25/mar-25-2013-john-surman-and-jackdejohnette-nestor-saga-the-tale-of-the-ancient/>

ausgerechnet dieses Musikstücks unterstreicht natürlich die These, dass *Respiro* Mythisches beinhaltet und lässt sogar vermuten, dass die Assoziationen mit Sirenen vom Autor doch bewusst gewollt sind.

Die mimetische Musik ertönt in den folgenden 6 Sequenzen:

1. 00:12:30 - 00:13:10: Grazia, Pasquale und Filippo fahren auf dem Moped die Küste entlang. Als sie jedoch am Strand ankommen, hört die Musik bezeichnender Weise auf, indem sie immer leiser wird, und wird durch die Geräusche von Wind und Meer ersetzt. Während des scherzhaften Spiels mit den Kindern im Wasser hört man die Musik nicht und die Szene mutet auch nicht mythisch an. (Hier bleibt Grazia also trotz Wasserkontakt Mensch und Mutter und wird nicht zur Sirene)
2. 00:27:20 - 00:29:04: Nach einem Streit mit den Frauen aus dem Dorf, ihren Kolleginnen, läuft Grazia zum Meer davon. Während sie sich dem Meer nähert, hören wir die extra-diegetische mimetische Musik. Es wirkt fast so, als ob das Meer sie zu sich rufen würde (vgl. dazu Sequenz 5, wo das Meer sozusagen nach Pietro ruft und sowohl er als auch die Zuschauer dank Grazias Leitmotiv ihre Präsenz erahnen können)
3. 01:08:28 - 01:09:32: Die Musik kehrt wieder, als, nachdem Pietro Grazias Kleid am Strand gefunden hat, alle sie für tot halten und Pasquale nach Hause schicken. Bei 01:08:51 steigen die Männer ins Wasser, um nach Grazia zu suchen. Die Unterwasserkamera nimmt ihre Beine beim Gehen unter Wasser auf, wobei manchmal das Bild von halbtransparenten Beinen durchquert wird, die die anderen wie Geister kreuzen (siehe Abbildung 7). Die Szene dauert visuell bis 01:09:23, aber die Musik geht noch bis in die Szene im Schlafzimmer weiter, wo sich die Familienmitglieder zusammenfinden und entweder schlafen oder an die verlorene Mutter denken.



Abbildung 7: Geisterhafte Beine unter Wasser
Respiro 2002, 01:09:14

4. 01:13:18 - 01:14:06: Die Musik zeigt eine neue Szene bei 01:13:12 an, obwohl wir von den Bildern her noch in der vorhergehenden Szene bei Grazia, die versteckt in der Höhle schläft, sind. Bei Sekunde 18 ist es diesmal jedoch Pietro, der ins Wasser taucht, begleitet von der mimetischen Musik.
Die Unterwasserkamera nimmt Pietro mit der kleinen Heiligenstatue der Maria auf, er taucht aktiv nach unten, führt dabei die Statue und setzt sie schließlich sanft bis zärtlich auf dem Meeresgrund ab. Dann taucht er wieder auf.
5. 01:23:19 - 01:25:17: Gegen Ende des Films begleitet die Musik, die ja das Wasser nachahmt, interessanterweise das Anzünden der Scheiterhaufen, die für das Fest von San Bartolomeo am Strand errichtet wurden. Die Elemente Feuer und Wasser verbinden sich und das Meer nimmt durch den Reflex (die Spiegelung) die goldene Farbe des Feuers an. Pietro betritt das Wasser bei 01:23:57, die Söhne und Verwandte folgen, bei 01:25:10 folgen schließlich alle Anwesenden ins Wasser.
6. 01:25:17 - 01:27:29: Nach einem Schnitt erfolgt wieder eine Unterwasseraufnahme von Pietro, der untertaucht. Er taucht bis zum Grund, aber die Madonnenstatue ist nicht mehr da. Stattdessen entdeckt er Grazia, die zunächst flieht, dann holt er sie aber ein und sie umarmen sich unter Wasser. Diese Szene ist sehr sinnlich und stellt sozusagen eine zweite Hochzeit des Paares dar. Danach schließen sich auch andere Menschen an und finden sich rund um das Paar ein, wobei ihre Beine unter Wasser aus der Untersicht (*cabrata*) gefilmt werden.

Die Tatsache, dass die Musik *nicht* einsetzt, als die Kinder tauchen, um Seeigeln zu sammeln, begünstigt die Annahme, dass es sich dabei um ein musikalisches Leitmotiv Grazias handelt und nicht nur die mimetische Musik des Wassers ist. Schließlich ist sie auch, obwohl sie ja eigentlich die Wasserbewegungen nachahmt, weit entfernt vom Meer vorhanden, wenn die Familie gemeinsam in einem Bett um die Mutter trauert (3. Sequenz der Auflistung). Sie ist also tatsächlich an die Protagonistin, noch mehr als ans Wasser, gebunden.

Weitere Szenen, die mythische Elemente, insbesondere das Sirenen / Meerjungfrauen-Motiv, inszenieren, aber ohne „Nestor’s Saga“ auskommen, sind:

00:18:54 - 00:19:39: Nach der Sequenz, die in der obigen Liste als 1. aufscheint, gehen Grazia und ihre Söhne zu den eben ankommenden Fischern, die sie im Meer (Grazia oben ohne) baden gesehen haben. Pietro ist wütend auf Grazia und schickt sie heim. Sie jedoch sträubt sich und legt sich ein Fischernetz um den Kopf, um so ein paar Schritte zu spazieren und dabei vor sich hin zu murmeln. Als Pietro sie aufhält, indem er hinten auf das Netz steigt, beginnt sie sich im Kreis zu drehen und verwickelt sich so komplett in das Netz. Von diesem behindert, kann sie nicht gut gehen und humpelt zappelnd hinter Pietro nach, weil sie ihm aufs Schiff folgen will, da die anderen Frauen diesmal mitfahren dürfen. In diesen Momenten wird sie förmlich zu einem Fisch im Netz, und erinnert damit auch an eine gefangene Meerjungfrau, die zappelt und strampelt im Versuch sich zu befreien und sich dem geliebten Mann zu nähern. Die Szene hat einen starken mythischen Tonfall, erregt aber auch Mitleid.



Abbildung 8: „Meerjungfrau“ im Netz
Respiro 2002, 00:19:28

00:31:00 - 00:32:43: Grazias Bedürfnis nach Wasser fällt besonders auf, als sie sich sogar im Haus Wasser schafft: Während sie ihre Hunde im Hof wäscht, ist der ganze Fußboden überschwemmt, was nicht nur ihre heimkommende Tochter, sondern auch den jungen Polizisten, der sie begleitet / verfolgt, verwundert.



Abbildung 9: Wasser im Haus
Respiro 2002, 00:31:26

01:19:30: Pietro sieht Grazia im Meer, während er sich bei der Jagd von einem Felsen herablässt. Die anderen glauben ihm nicht. Man erfährt nicht, wie Grazia es geschafft hat, von ihrem Refugium, der hochgelegenen Höhle, bis zum Meer an den steilen Felswänden hinunterzuklettern - daher ist durchaus zugelassen, sich vorzustellen, dass sie sich wie die antiken Sirenen von der Klippe gestürzt hat.

Stellt das Fehlen des Leitmotivs in diesen Sequenzen die These an sich in Frage? Ich denke, in den ersten beiden beschriebenen Sequenzen fehlt die Musik deswegen, weil Grazia sich nicht in ihrem Element fühlt, sondern ihre Andersartigkeit Anstoß erregt und sie ausgeschlossen wird. Sie darf ihre Sirenenhaftigkeit nicht ausleben. In der drit-



Abbildung 10: Grazia an der Klippe
Respiro 2002, 00:28:07

ten Szene würde das Leitmotiv sich eigentlich aufdrängen - das plötzliche Erscheinen Grazias könnte sich wie in der Schlusssequenz durch ihre Musik ankündigen. Aber das würde Sicherheit herstellen - Pietro und die Zuschauer könnten dann gewiss sein, dass es sich wirklich um Grazia handelt und nicht um eine Einbildung. So bleibt diese Möglichkeit offen.

Wie „rallentamento“ und „luce“ / Farbintensität eingesetzt werden, um den mythischen bzw. vom Realen losgelösten Effekt zu erzielen, möchte ich versuchen, anhand von zwei Sequenzanalysen zu illustrieren:

Sequenz 00:27:20 - 00:29:04, „Flucht ans Meer nach dem Streit“

1. Die Sequenz beginnt mit einer Totale bis Weitaufnahme (campo lungo) in wenig intensiven Farben, die ins Gräuliche gehen. Grazia überquert den felsigen Boden, zuerst gerade. Hinter ihr sieht man ihre Söhne auftauchen. Der Kamerastandpunkt (angolo di ripresa) ist von oben aus, also Aufsicht (picchiata). Die Kamera bleibt, wo sie ist, es wird kein Schnitt ausgeführt, obwohl Grazia mittlerweile dabei ist, auf den Felsen zu klettern. Es handelt sich also um eine kleine Plansequenz. Ungefähr bei 00:27:35 setzt die asynchrone, mimetische Musik („Nestor’s Saga“) ein, Grazia klettert weiter. Die Kamera bleibt noch immer auf ihrem Platz, macht aber eine leichte vertikale Bewegung, eine Panoramaaufnahme (panoramica) mit Aufsicht (von oben nach unten). Grazia nähert sich: sie wird in Halbtotale (campo medio) aufgenommen, dann Totale (intera figura), und schließlich in Halbnah (mezza figura).
2. Plötzlich erfolgt ein Schnitt und man sieht Grazia von hinten, aber es ist nur ein Detail (particolare) ihrer Füße bis zur halben Wade, von unten gefilmt (Untersicht/cabrata), dann sieht man sie bis zum Gesäß.
3. Dann gibt es einen weiteren Schnitt, die Kamera nimmt sie von der Seite auf, in einem Bildausschnitt (inquadratura) zwischen Halbnah (figura intera) und Halbtotale (campo medio), mit einer leichten Untersicht (cabrata). Sie ist rechts im

Bildfeld (*campo*), geht und die Kamera folgt ihr mit einer Kamerafahrt (*carellata*) - wahrscheinlich mithilfe eines Krans realisiert. Sie geht bis zur Klippe, steht im rechten Drittel, man sieht die Klippe und links den blauen Himmel (siehe Abbildung 10 auf der vorherigen Seite).

4. Schnitt und die Kamera filmt sie von hinten in einem *campo medio* (Halbtotale): darunter ist der Felsen und man sieht sie nur vom Gesäß aufwärts. Dann springt sie in Zeitlupe und verschwindet aus unserem Blickfeld.
5. Nach einem Schnitt sieht man das Meer, während Grazia darin eintaucht, die Kamera ist unter Wasser positioniert. Neben der asynchronen Musik hört man auch noch den synchronen Ton des Rauschens des Wassers, als sie eindringt. Dann gibt es zuerst eine Großaufnahme (*primo piano*) von Grazias Gesicht, aber dann wird sie von den Blasen des aufgewühlten Wassers versteckt, die Kamera macht eine Bewegung nach unten und dann nach links und dort entdecken wir Grazia in Nahaufnahme (*primo piano*) zwischen vielen Wasserblasen, Armbewegungen ausführend, um wieder an die Oberfläche zu gelangen. Langsam taucht sie auf, aber die Kamera bleibt unter Wasser, dadurch entsteht eine Untersicht (*cabrata*), und man sieht ihren Kopf nicht mehr, am Ende sieht man nur noch die „Wand“ des Wassers von unten und einen Arm von ihr.
6. Schnitt: Noch immer von unten sieht man Grazia, ausgestreckt auf der Wasseroberfläche wie eine Leiche, horizontal in Totale (*figura intera*) aufgenommen, mit weggestreckten Armen und Beinen, auf dem Wasser treibend. Sie bewegt sich ein bisschen.
7. Dann ändert sich der Kamerastandpunkt (*angolo di ripresa*): Jetzt wird sie von oben, Aufsicht (*picchiata*), in Halbnah (*mezza figura*) gefilmt, ausgestreckt entlang der Diagonale des Bildes.
8. Dann ist sie in Halbtotale (*figura intera*) aufgenommen, vertikal zum Bild, immer noch mit ausgestreckten Beinen, ein Schlapfen treibt neben ihr. Sie wirkt sehr entspannt. Die Farben bilden einen schönen Kontrast: das Meer von einem dunklen Grün und sie mit weißer Haut und rotem Kleid. Sie treibt noch weitere 2 Sekunden lang (siehe Abbildung 11 auf der nächsten Seite).

Die Sequenz aus 8 Einstellungen (*piani*) dauert ca. eineinhalb Minuten, ohne dass die Geschichte weitergeht. Daher kann man sagen, dass sie zu einer diegetischen Verlangsamung beiträgt. Auch die Geräusche verschwinden beinahe: Wenn die Protagonistin im Wasser ist, ist alles sehr still. Das bildet einen starken Kontrast zur vorhergehenden Szene, die laut und aggressiv war. Jetzt hingegen fühlt sich Grazia wohl und ist - im wahrsten Sinne des Wortes - in ihrem Element.



Abbildung 11: Grazia treibt auf dem Wasser
Respiro 2002, 00:28:57



Abbildung 12: Unterwasserästhetik, *Respiro* 2002, 00:28:22 und 00:28:32

Die Ästhetik dieser sowie der anderen Unterwasserszenen unterscheidet diese markant von den vorhergehenden und darauffolgenden Sequenzen. Auch in diesem Fall sind die Szenen davor und danach sehr laut und unruhig, aufgeregt, bewegt. In den Wasserszenen hingegen wird der Ton begrenzt und die Handlung aufgrund der in der Flüssigkeit langsameren Bewegungen verlangsamt, ein Effekt, der wie in der eben beschriebenen Sequenz manchmal durch den Einsatz von Zeitlupe zusätzlich verstärkt wird. Auch das Bild ist ruhiger und ausgedünnt: Es gibt weniger Gegenstände, limitierte Farben, und eine langsamere Wahrnehmung.

„Aesthetics change: the dominant colors of the above-water world modulate into the liquid, light-diffusing blue-green of the sea. Light, which travels more slowly in water than in air is refracted, bends and scatters. The mechanics of existence are altered: gravitational pull does not act on bodies in the same way, weights are lightened, and movement is elongated, rendered more graceful and more fluid when bodies are suspended. Sound modifies, its waves travel through water with different force, and human voices are quieted. Cinematic technologies must also adapt to their aqueous context: camera operators need diving experience, and their cameras require cumbersome, waterproof housing.“¹⁹²

¹⁹² Past 2009, 57

Pasts Ansicht nach werden die Änderungen in der Ästhetik und der Erzählstruktur des Films durch die Unterwasserszenen von dem Aufeinandertreffen zweier Ökosysteme verursacht, nämlich dem des Menschen und dem des Meeres. Diese Änderungen markieren die Unterwasserszenen als außerhalb der normalen Ordnung, und zwar nicht nur innerhalb der Geschichte, wo Grazia, immer wenn sie ans Meer geht, das Inselleben und seine Begrenzungen hinter sich lässt, sondern auch was die Filmkonventionen betrifft. Das heißt, auch Crialeses lässt die Traditionen des Mainstream-Kinos hinter sich.¹⁹³

Für Past stellt das Eintauchen ins Wasser in Crialeses Filmen auch eine Form des Widerstands dar, wie sie in ihrem anderen Artikel über *Respiro* und *Terraferma* beschreibt: Die Protagonisten begeben sich sozusagen in das flüssige, fließende Element um der Festgefahrenheit an Land zu entkommen:

„Immersion in the water becomes a form of resistance, a move that forces protagonists to acknowledge human limitation, and human entanglement, in the physical world—and the protagonists move waterward in order to avoid the fixity that would come with capitulating to the status quo that wants them, ironically, to move.“¹⁹⁴

Zusätzlich sieht sie auch eine ökologische Botschaft in *Respiro*: Grazia und ihre Landsleute hängen wirtschaftlich komplett vom Meer ab, welches aber in Gefahr ist. Grazia selbst hängt davon aber noch viel mehr als die anderen ab (was wiederum die These von ihrer Nixenhaftigkeit unterstützt) und so zeigen ihre seltsamen Verhaltensweisen, wie verletzlich sie dadurch ist. Nicht durch Zufall bricht die große Krise, wie bereits auf Seite 48 erwähnt, gerade dann aus, als sie vom Meer weggeschickt werden soll, in eine Klinik am Kontinent. Der Autorin zufolge resultiert ihr geistiges Ungleichgewicht aus der Zerbrechlichkeit der Umwelt, ihres Lebensraums, gegen die sie sich auflehnt, wenn sie in Kontakt mit Wasser ist.¹⁹⁵

Sequenz 01:23:19 - 01:27:29, „Das Finale“ Meiner Meinung nach besteht die Schlussequenz aus den beiden Szenen, die ich weiter oben als 5. und 6. der Szenen mit der mimetischen Musik genannt habe. Zusammen bilden sie das Finale.

Einer genauen Sequenzanalyse unterziehe ich hier aber nur den zweiten Teil ab der Unterwasseraufnahme:

¹⁹³ vgl. Past 2009, 56

¹⁹⁴ Past 2013, 59

¹⁹⁵ vgl. Past 2009, 61

1. Bei 01:25:17 ist die Kamera unter Wasser positioniert und nimmt Pietro auf, der in der Mitte des Bildes mit dem Kopf voran vertikal nach unten taucht. Zuerst sieht man die Hände, und dann taucht auch der Rest seines Körpers ein. Die Kamera verfolgt seine Abwärtsbewegungen und behält dabei denselben Kamerastandpunkt (*angolo di ripresa*) bei. Das Bild schwankt ein bisschen. Am Grund angekommen, richtet sich Pietro entlang des Bodens aus, und ist daher nun horizontal aufgenommen, in Totale (*figura intera*). Er schwimmt gerade auf die Kamera zu, in Großaufnahme (*primo piano*), und füllt dabei mit seinen um vorwärts zu kommen seitlich weggestreckten Armen das ganze Bild aus. Dann passiert er rechts die Kamera.
2. In dem Moment, in dem er aus unserem Blickfeld verschwinden würde, erfolgt ein Schnitt und wir sehen aus seinem Blickwinkel, mit „seinen Augen“, - Welch Wunder - Grazia in Halbnah (*mezza figura*). Sie schaut ihn an, sinkt gemeinsam mit der Kamera, die sich ein bisschen auf- und abwärts bewegt, ein wenig nach unten, dann wendet sie sich um und flieht nach rechts.
3. Nach einem Schnitt erscheint sie unmittelbar von links im Bild, von der Seite aufgenommen (*Profil-Bild / laterale*), schwimmt Richtung rechts, aber plötzlich kommt sie nicht weiter, weil Pietros Hände plötzlich von links (also hinter ihr) erscheinen und sie an der Taille festhalten. Grazia dreht sich um, und da sehen wir auch Pietros Kopf weiter unten links. Die Kamera nimmt die beiden mittig und in halbnah (*al centro e in mezza figura*) auf (zumindest Grazia, von Pietro sieht man nur Kopf und Schultern, und manchmal ein Bein). Grazia streichelt seine Haare, während er sie ein wenig nach oben hält, und sie umarmen sich.
4. In der nächsten Einstellung ist nur Grazia im Bild, von der Seite, in Großaufnahme (*primo piano*), auf der linken Seite aufgerichtet. Sie blickt nach unten, und gleichzeitig hebt sie sich ein wenig und die Kamera senkt sich, wobei sie eine Großaufnahme von Pietro offenbart, dessen Wangen zärtlich von Grazia gehalten werden, die ihn nach oben zu sich zieht (siehe Abbildung 13 auf der nächsten Seite).
5. Cut und wir sehen in Großaufnahme (*primissimo piano*) Pietros Kopf von hinten, und vor ihm den Kopf von Grazia, beide in der Mitte ausgerichtet, wobei es scheint, dass sie sich küssen. Einen Moment später entdeckt man aber, dass sie sich nur angeschaut haben, weil Grazia sich nach links dreht, immer noch den Kopf / Hals des Geliebten umfassend. Die zwei drehen sich verspielt herum, lächeln, fest aneinander gedrückt. Sie streichelt noch mehr seinen Kopf. Dann streichelt auch auch Pietro den Hals von Grazia, die wieder ein Stück höher ist als



Abbildung 13: Zärtliche Versöhnung von Grazia und Pietro
Respiro 2002, 01:26:04

er, und er hebt sie aus dem Wasser hinaus. So taucht zuerst Grazia mit dem Kopf auf - die Kamera aber bleibt unter Wasser, wir sehen ihren Kopf also nicht mehr, sondern nur ihre Brust und eine Großaufnahme (primissimo) von Pietro. Sofort danach taucht auch er auf, wir sehen ein Detail (particolare) seiner Brust, und es folgt ein Schnitt.

6. Noch immer unter Wasser, erscheint Pasquale, der von links her nach oben taucht, in Nahaufnahme (primo piano), um dann selbst auch den Kopf außer Wasser zu strecken. Die Kamera bewegt sich nach links und nimmt schrittweise den Körper des schwimmenden Sohns auf. Bei den Füßen angelangt, kommt ein Schnitt.
7. Aus der Untersicht (cabrata), sieht man die Körper der Kernfamilie - Grazia, Pietro und Pasquale - und sie umarmen sich. Dann nähern sich von rechts weitere Leute, dann auch vom unteren Rand des Bildes, und von links. Die Personen werden in Halbnah (figura intera) aufgenommen, aber die Köpfe sind über der Wasseroberfläche und so schwer wiederzuerkennen. Alle nähern sich und schwimmen um die kleine Gruppe von allen seiten herum.
8. Bei 01:27:03 ist die Vereinigung abgeschlossen. Es ändert sich ein bisschen der Kamerastandpunkt (angolo di ripresa), jetzt sind nur noch die Beine der Personen im Bild, die sich fest um Grazia schließen. Diese „anemone di gambe“, wie es Chimenti nennt, wird bis 01:27:29 aufgenommen, wo der Film mit einem schwarzen Bild endet, auf dem der Abspann (titoli di coda) erscheint, während wir Teile des Musikstücks hören, die vorher noch nie abgespielt wurden, bis 01:29:30, die Rolltitel (titoli) gehen bis 01:31:29 weiter.

Diese Sequenz, die zuerst das Wiederzueinanderfinden des Paares auf sinnliche, zärtliche Weise, voller Liebe inszeniert, was sozusagen eine zweite Hochzeit von Pietro und Grazia repräsentiert, zeichnet später auch die Versöhnung mit der gesamten Gemeinde. Den metaphorischen Wert dieser „inclusionone“ und „riunione“ und der Versöhnung, die durch das Wasser ermöglicht wird, sowie des neuen Körpers, der geboren wird, habe ich bereits unter den wiederkehrenden Elementen, 43 ff., beschrieben.

Die Konflikte, die an Land entstanden sind, verursacht durch verbale Konversation - z.B. durch den Streit mit den Frauen in der Fischfabrik - und die strengen Normen, existieren im flüssigen und wandelbaren Element nicht mehr. In dem stillen / stummen Raum wird die ehemals ausgeschlossene Protagonistin von der Gemeinschaft umgeben, die nun mit nicht-sprachlichen Mitteln kommuniziert. So verändert die Annäherung ans Meer sogar die menschliche Interaktion, und Verständnis und Integration werden erst möglich durch die marine Welt. Die Beziehungen unter Wasser sind nicht hierarchisch und sprechen der Protagonistin ihren Satus als „Outsider“ ab.¹⁹⁶

„As the camera gradually allows the films’ human protagonists to move away from center screen and recede into a more complex assemblage, it creates patterns of collective activity that suddenly become more significant than the enterprise of any one individual. No more individual agency, no more dialogue, no more protagonists, no more islands; only collective, liquid movement, open-ended and bounded by a frame that itself moves gently.“¹⁹⁷

Was ist, abgesehen von der Verlangsamung durch das Wasser und der unkonventionellen Schnittführung, die Plansequenzen und überraschende Wendungen einschließt, womit ein deutlicher Kontrast zur „normalen Ordnung“ der Mainstream-Filmkonventionen was Handlungsstruktur und Technik betrifft, und eine Loslösung vom Alltäglichen der Filmrealität in *Respiro* erzeugt werden, an der Schlussequenz (mitunter exemplarisch für den ganzen Film) noch mythisch?

Erstens wird - im ersten Teil des Finales - sehr schön die Relevanz der *Elemente* in *Respiro* (und, wie man sehen wird, auch in den anderen Filmen *Crialeses*) deutlich. Der Film verfügt über eine poetische Inszenierung der vier Elemente Wasser, Feuer, Erde und Luft. Natürlich überwiegt das Wasser, aber in der Schlussequenz verbindet es sich mit dem Feuer. Die Erde ist durch die Insel Lampedusa präsent, der die Einwohner verbunden sind, und deren landschaftliche Details wie Felsen und Klippen häufig gefilmt werden. Die Luft schließlich wird vom Wind thematisiert, der die Tonspur dominiert, und außerdem liegt sie, trotz des wasserlastigen Inhalts des Films, dem Titel selbst zugrunde:

„The metaphorical holding in the breath becomes literal in the aptly titled *Respiro*, when characters and actors must actually not inhale as they dive through the depths.“¹⁹⁸ Das Italienische „respiro“ ist auch im Sinn von „solievo“ und „tregua“ zu verstehen. Past

¹⁹⁶ vgl. Past 2009, 60

¹⁹⁷ Past 2013, 64

¹⁹⁸ Past 2009, 58



Abbildung 14: Feuer - Kathartisch und in Verbindung mit Wasser 01:23:25; 01:24:19 und 01:25:01

sieht auch in der Wahl der Musik, die die Wasserblasen nachahmt, und den Unterwasserszenen mit Zeitlupe (*rallentatore*) und ebenfalls Luftblasen, eine Verlängerung des ruhigen, friedvollen Zustands des menschlichen Schwimmens und damit eine Betonung der Atemlosigkeit. Das Leben bleibt für eine Weile stehen, hält inne. Nicht zu atmen bedeutet auch nicht ganz zu leben.¹⁹⁹

Grazia selbst ist am stärksten mit dem Wasser verbunden, aber hat auch luftige Eigenschaften, wie sie seit der Antike und besonders im Mittelalter diesem Element zugeschrieben wurden: Sie ist launisch und unstet, freigeistig und von heiterem Gemüt. Ihr fehlt ein wenig die erdige Verankerung, die bei den anderen, traditionsorientierten, Bewohnern überwiegt.

Ich erinnere an die vorgenommene Definition von Mythos, in der Bedeutung 7, Mythos = Elementares, Archaisches, aufgenommen wurde. Die Inszenierung der vier Elemente hat also mythische Qualitäten, indem Elementares, Archaisches verarbeitet wird. Zudem haben sie auch religiös-mysterische Funktionen, was gerade in der Schlusszene über das Feuer deutlich wird, da es Teil eines Rituals ist. Es handelt sich dabei um ein religiöses Reinigungsritual: alte Gegenstände und persönliche Habseligkeiten werden als Altlasten verbrannt, um mit einem alten Lebensabschnitt abzuschließen und gereinigt in einen neuen zu gehen. Vielleicht sind die Bewohner ja gerade durch dieses Ritual gereinigt bereit sich auf Grazia einzulassen und in einen neuen, gemeinschaftlichen Lebensabschnitt zu gehen. Das entspricht wiederum einem typischen Thema der griechischen Mythologie, nämlich 1.b und e aus Kirks Liste der besonderen, ungewöhnlichen oder bizarren Themen (siehe Seite 29): Feuer als notwendig für Opfer - die Menschen bringen dem Heiligen Opfer in Form von alten und persönlichen Gegenständen dar - und als göttlich oder kathartisch, was mit dem beschriebenen Reinigungsritual übereinstimmt.

Zweitens wird am Ende eine Art *Metamorphose*, ein typisches Element vieler Mythen, vollzogen: Aus einzelnen Menschen wird ein einziges neues Lebewesen mit vielen Beinen. Diese Einheit löst zusätzlich die *Subjektivität* der Individuen auf, zugunsten von einem Aufgehen in der Gemeinschaft, was wiederum auch Merkmale des Mythischen

¹⁹⁹ vgl. ebd.

sind (vgl. Kapitel 2.3 auf Seite 27).

Und drittens verkörpert Grazia im Finale am stärksten das Bild von *Meerjungfrauen*: Ihre Haltung, die Haare, die sich im Wasser bewegen, ihre ganze Körpersprache, und außerdem die seltsame Begebenheit, dass Grazia schon am Meeresgrund ist, als Pietro sie sucht, evozieren ganz stark Konnotationen der mythischen Vorstellungswelt. Grazia wirkt mehr denn je wie eine Meerjungfrau der modernen Vorstellung. Sie entspricht dem Bild einer Meerjungfrau in der kollektiven Phantasie. Da man sie immer in Großaufnahme (*primo piano*) oder Halbnahe (*mezza figura*) sieht, ist nicht einmal kategorisch auszuschließen, dass sie einen Fischeschwanz hat - zumindest behindert nichts unsere Vorstellungskraft von Grazia als fischleibiger Sirene während der Szenen mit ihrem Ehemann, obwohl sie doch immer menschlich bleibt.

Erst als ihr Sohn zu ihnen stößt, sieht man Grazias Beine. Damit endet der sirenenhaft-erotische mythische Teil (Erotik ist ein Merkmal aller Arten von Sirenen)²⁰⁰ der Schlusssequenz, und es beginnt die Metamorphose der einzelnen Individuen zu einem großen Ganzen, zu einem Lebewesen, das die Subjektivität der Personen auf mythische Weise auflöst.

4.3.4 Hypothesenüberprüfung

Nun will ich überprüfen, ob die anhand der eingehenderen Betrachtung mythisch anmutender Elemente in *Respiro* gewonnenen Erkenntnisse, die unter 4.3.2 auf Seite 66 f. aufgestellten Hypothesen bestätigen oder widerlegen.

ad 2., Unbehagen an bestimmten Denkformen

Die Annahmen a) - e) über das Unbehagen an und Alternativen zu bestehenden Denkformen dürften richtig sein: Dadurch, dass am Ende eine Versöhnung stattfindet, wird gezeigt, dass Grazias Verhalten nicht als verurteilenswert und falsch zu bewerten ist. Das wiederum zeigt, dass ihre heftigen Reaktionen auf die Unterdrückung von Tieren (Befreiung und Abschachtung der streunenden Hunde) und die Manifestation der herrschenden Ordnung durch Gewalt (Züchtigung von Pasquale) mitunter berechtigt waren. Der Versuch, sie aus der Verbundenheit mit der Natur zu reißen und vom Lebensraum Meer wegzuschicken, scheitert nicht nur, sondern am Ende gehen alle eine solche Verbundenheit ein, wenn sie sich ganz natürlich und harmonisch im Meer bewegen. Eine höhere Menschlichkeit, die niemanden ausschließt, und Harmonie mit der Natur wird

²⁰⁰ Von Grazias erotischer Präsenz an sich auf Mythisches („mythische Präsenz“) zu schließen, wäre hingegen falsch und ein Fall für Tepes Sprachempfehlungen.

also befürwortet. Zudem wird am Ende Grazias Verhalten nicht mehr, wie anfangs, skeptisch hinterfragt und für verrückt erklärt, sondern die Gemeinde lässt sich auf seltsame, nicht logisch nachvollziehbare Ereignisse ein und akzeptiert Grazias plötzliche Wiederkehr aus dem Meer ganz einfach als gegeben.

Auch die Annahme f), man könne dem Autor das Bestreben zuschreiben, zu einer neuen „Denk- und Bewusstseinsform“ vorzudringen, die unter Einschluss verdrängter, magisch-mythischer Elemente zu einer umfassenden Harmonie des Denkens zwischen a-rationalen und rationalen Elementen gelangen möchte, scheint berechtigt zu sein: Das wundersame Wiederauftauchen Grazias wird auch für den Zuschauer nicht näher erklärt, die einzigen Anhaltspunkte, die einen Kausalzusammenhang bieten könnten, sind die Gebete, die sogar kollektiv für Grazia gesprochen wurden, und das



Abbildung 15: Grazia hält sich am Meeresgrund auf, als sie gefunden wird
Respiro 2002,
01:25:32

Feuerritual unmittelbar vor ihrer Rückkehr. Innerhalb der Fiktion kommt es also tatsächlich aufgrund einer Rückbesinnung auf religiös-mythische Praktiken und einem Denken, das diese a-rationalen Elemente einschließt und nicht in Frage stellt, zu einem positiven Ende in Harmonie. Ob der Autor auch in der realen Welt für den Einschluss mythisch-religiöser Denk- und Bewusstseinsformen plädiert, lässt sich daraus nicht ableiten.

Bezüglich Punkt g) konnte ich keine Hinweise auf die Denkfigur des „verlorenen Paradieses“ entdecken. Vielmehr wird die traditionelle Lebensweise der Vergangenheit als kaltherzig und gewaltlastig dargestellt und eine neue, liebevollere Gesellschaft der Inklusion anvisiert.

Wie bereits für f) dargelegt, wird dem mythischen Denken innerhalb der Filmwelt eine tiefere Wahrheit zugeschrieben. Das Wasser, als Ort der „veggenza“, ermöglicht Pietro, Grazia zu finden, und auch den anderen Bewohnern, einen Zugang zu ihr zu finden. Gebete und Rituale haben sie dafür geöffnet. Ich habe den Eindruck, dass Grazias Aufenthalt im Meer und das anschließende Zugehen auf sie im Meer eine Metapher dafür ist, dass die Menschen zuerst nicht fähig waren, sie in ihrer Eigenheit als Person wahrzunehmen, aber durch die Reinigung im Ritual und die vorangegangenen Gebete einen Weg gefunden haben, die Ausgeschlossene zu *erkennen*, d.h. zu verstehen. Dieser Erkenntnisprozess wird im fließenden Element, das eine tiefere Erkenntnis der Wahrheit begünstigt, vollendet.

ad 3., Konstruktionsprinzipien des Films:

a) beinhaltet Annahmen zu der Frage, welche Figuren mit „mythischem Bewusstsein“ ausgestattet sind. Ich vermutete Grazia, und Pietro, nachdem er sie verloren glaubt. In der Tat gelangt Pietro zu einer intuitiveren Wahrnehmungsfähigkeit, nachdem er Grazia verliert. Er glaubt trotz Beschwichtigungen der anderen, dass er Grazia im Meer schwimmen gesehen hat und sie noch existiert. Zudem ist er in der Lage, ihre Präsenz zu fühlen, was die Zuschauer durch das musikalische Leitmotiv zu Beginn der Schlusszene nachempfinden können.



Abbildung 16: Pietro bringt die Madonnenstatue ins Meer
Respiro 2002,
01:13:31

Er glaubt an religiös-magische Rituale und ist keineswegs verwundert, als an Stelle der von ihm dort platzierten Madonnenstatue plötzlich Grazia selbst erscheint. Dies spricht zumindest für eine religiös-mystische Bewusstseinsform. Dass er seine Frau aber ausgerechnet unter Wasser wiederfindet, und sie dort auch zielstrebig sucht, als wüsste er von ihrem aquatischen Wesen, als wäre es selbstverständlich, dass sie sich am Meeresgrund aufhält, spricht auch für eine mythische Dimension und damit, da er daran glaubt, für sein mythisches Bewusstsein.

Bei Grazia selbst muss ich feststellen, dass sie eine sehr mythische Figur ist. Sie hat eindeutig mythische Züge. Aber hat sie auch das mythische Denken? Für sie stellt sich die Frage des Bewusstseins und des An-Mythisches-Glauben nicht, sie *ist* einfach. Aber in der Art, in der sie ist, spielen die Sinne eine wichtige Rolle. Sinne, Gefühle, Bilder sind ihre Welt und bestimmen ihr Denken, während sie sprachlich-begriffliche Konversation in Konflikte geraten lässt. Die begriffslose Deutung der Welt durch Bilder ist wiederum typisch für mythisches Denken.

Zusätzlich möchte ich nach der vorgenommenen Analyse aber noch die Inselgemeinde hinzufügen. Durch ihren Glauben an Gebete und Rituale und ihr Einlassen auf wunderbare Begebenheiten erlangen sie gegen Ende des Films auch mythisches Bewusstsein, wenn auch mit stark religiösem Anstrich (z.B. halten sie Grazia nach ihrem Verschwinden für eine Heilige).

Die Annahmen b) und c) sind durch vorherige Aussagen eigentlich auch schon bestätigt: Das wundersame Treffen unter Wasser wird als vollkommen real innerhalb der Filmwelt dargestellt. Auch das fließende Subjekt des Mythischen ist in *Respiro* zu finden: Einerseits in der Auflösung des Subjekts in der Gemeinschaft, im großen Ganzen, sowie der Metamorphose der einzelnen Subjekte zu eben diesem großen Ganzen, das wie ein neues Lebewesen mit fabelhaften Zügen anmutet, andererseits in der Übertra-



Abbildung 17: Mythische Subjektübertragung, *Respiro* 2002, 01:08:08 (links)
Märchenhaftes Setting *Respiro* 2002, 01:05:18 (rechts)

gung des Subjekts auf Gegenstände, nämlich auf das Kleid von Grazia, das am Strand aufgefunden wird, wo es wie eine Leiche liegt, und als ein Teil von ihr allen bedeutet, dass sie tot sein muss.

Dass Grazia auf mythischer bzw. metaphorischer Ebene in dem Moment wirklich tot ist, obwohl auf logischer Ebene Pasquale ihren angeblichen Tod nur inszeniert hat, damit Pietro und den anderen bewusst wird, wie schmerzlich ihr Verlust wäre und sie zur Einsicht kommen, sie nicht wegzuschicken, soll der nächste Punkt zeigen.

Bei d) behauptete ich, dass sich der Film am Tonfall mythischer Erzählungen orientiert, indem die Handlungsstruktur mythisch-märchenhaften Abläufen (Auszug, Höhle, Wiedergeburt) folgt, und mythische Elemente durch filmische Mittel verstärkt werden. Zweiteres kann schnell bestätigt werden, denn ich habe gezeigt, wie die filmischen Mittel Musik, Licht, Zeitlupe und Unterwasseraufnahmen die Abhebung von der normalen Ordnung und damit dem Alltäglich-Realen unterstreichen. Diese Techniken, sowie die spezifische Darstellung von Raum und Zeit mit ihren unzuordenbaren Landschaftsaufnahmen und nicht vorhandenen sicheren Indikatoren für die zeitliche Epoche, erzeugen in *Respiro* einen mythischen Effekt. In diesem Setting, mit dieser Musik und dieser Kamertechnik könnte auch ein Märchen spielen und würde die kollektiven Vorstellungen eines Märchenfilms nicht enttäuschen.

Zusätzlich sehe ich starke Parallelen zu Märchen und Mythen, in denen Übergangsriten symbolisiert werden. Das ist häufig mit Katabasis Motiven verbunden.

Der Weg, den die mythische Abenteuerfahrt des Helden beschreibt, folgt nach Campbell der Formel und dem Ablauf von *rites de passage* von Trennung, Initiation und Rückkehr (vgl. Seite 27). Solche Mythen weisen häufig das Motiv vom Einschluss oder Gefangenschaft (in einer Kiste, Krug oder Grab) auf, wie Kirk es als 21. der „common themes“ griechischer Heldenmythen und näher unter 7. der ungewöhnlichen Themen aufzählt.

Wie bereits in 3.2.5 angeschnitten, könnte Grazias Aufenthalt in einer Höhle und ihr anschließendes Auftauchen aus dem Wasser eine Wiedergeburt darstellen. Wie viele mythische Helden oder Protagonisten von Märchen, zieht sie nach einem Familienstreit

aus und begibt sich auf Wanderschaft. Dann verbirgt sie sich für einen längeren Zeitraum in einer dunklen Höhle, die entweder für eine Art Mutterleib oder die Unterwelt stehen kann, jedenfalls in einem Zustand, der nicht richtig lebendig ist, in der sie auch eine gewisse Reifung durchmacht (sie ist nicht mehr wütend auf ihren Mann, die Gründe ihres Auszugs verlieren langsam an Bedeutung), und schließlich kehrt sie zurück, durch das Wasser, das Element der Wiedergeburt, indem sie von ganz unten hinauf an die Oberfläche taucht und ihren Kopf herausstreckt, in einem neuen Leben angelangt.

Diese Thematik entspricht wieder „besonderen Themen“ aus Kirks Liste, nämlich 3., das Verschwinden von Fruchtbarkeitsgottheiten und ihre Rückholung aus der Unterwelt, und 7., Einschluss. Grazia mit ihrer erotischen Ausstrahlung und den drei Kindern steht durchaus mit Fruchtbarkeit in Verbindung, genauso wie die für ihre Rückholung am Meeresgrund platzierte Madonnenstatue.

Enge dunkle Orte, wie Kisten, Bäume, Gräber sind typische Orte, an die eine Märchenfigur muss, bevor sie wiedergeboren werden kann. Höhlen sind dafür auch geeignet, haben aber auch die Konnotation der Unterwelt / Hölle, in die wiederum der Held hinabsteigt (Katabasis), um zu sterben, und danach wieder aus ihr herauskommt, ebenfalls neu geboren. Höhlen, besonders innerhalb einer felsigen, kargen Landschaft, wie sie in *Respiro* gefilmt wird, können in der Mythologie den Eingang zur Hölle oder zur Unterwelt bilden:

„The entryway to the other world is often conceived as lying in caves or grottos or other openings in the earth’s crust into the nether regions, such as chasms or clefts. Further, since that other world lies beyond a boundary separating it from our realm, such natural topographical delimiters as rivers, bodies of water, or even mountain ranges may be the physical tokens of demarcation.“²⁰¹

Außerdem ist die Unterwelt „generally dank and dark, and the journey usually takes place at dusk or during the night.“²⁰² - auch Grazia macht sich im Morgengrauen auf den Weg. Und ferner: „The katabatic hero is often accompanied and helped by a companion (who may be female) or by a loyal retinue of retainers, some or all of whom may be lost in the course of the journey, so that the protagonist returns alone.“²⁰³, was zumindest teilweise auch zutrifft, da Grazia ihren Begleiter und Helfer Pasquale, zwar keine Frau, aber noch ein Kind (was sich gut zu der weiblichen Heldin fügt), hat, und am Ende dennoch ganz allein zurückkehrt.

²⁰¹ Holtsmark 2001, 25

²⁰² ebd.

²⁰³ ebd., 26

Es wird also ab dem Ereignis zur Mitte des Films ein typisches mythisches Thema durch die Handlungsstruktur von Auszug, Höhle, und Wiedergeburt umgesetzt und verleiht somit der ganzen Geschichte einen mythischen Touch.



Abbildung 18: Auszug und Höhle
Respiro 2002, 01:00:18 und 01:03:56

Der Film entspricht auch den drei zentralen Achsen von Filmmythen nach Drummond: Beziehung Mensch - Tier, Wir/Eigenes - Sie/Andere, und Leben - Tod (vgl. 2.4 auf Seite 35). Durch seine Motive, Dichotomien und die Verschleierung des Realen ist *Respiro* mythisch geprägt.

ad 4., Das andere Denken: Wie bereits festgestellt, ist Grazia mit mythischem Bewusstsein und wohl auch mit mythischem Denken behaftet und demnach ist dieses mythische Bewusstsein - in ihrem Fall noch mehr das mythische Wesen - einer Frau zugeschrieben, und, da sie aufgrund ihrer Krankheit als verrückt gilt, auch dem „Wahnsinnigen“.

ad 5., Aufwertung des Mythos und Überzeugungssystem: Ich denke noch immer, dass sich hinter den vielen mythischen Elementen in *Respiro* eher eine Aufwertung der Phantasie und des Gefühls, und - wie ich jetzt hinzufügen möchte - der Harmonie mit der Natur (Rücksicht auf das Ökosystem), so wie sie mythisch denkende Menschen vielleicht leben, verbirgt, als dass in Crialeses Überzeugungssystem tatsächlich eine mythische Instanz angenommen wird, durch die ein höheres Wissen als durch weltliche Vernunft erlangt werden kann. Es wird auch nie eine völlig unrealistische Szene gezeigt, zum Beispiel hat Grazia trotz aller Verwandtschaft zu Meerwesen nie einen Fischeschwanz. Alles, was der Film zeigt, könnte eine logische Erklärung haben, wenn gleich manche Übergänge so sehr einer narratologischen Überleitung entbehren, dass die Phantasie sich die fabulösesten Umstände ausmalen kann.

Ich vermute, dass der Einsatz des Mythischen vor allem einen ästhetischen Zweck erfüllen soll und durch alte Erzähltraditionen dem Film einen höheren Wert, nämlich eine allgemeine Verständlichkeit und Gültigkeit durch die Bildlichkeit, geben soll.

4.3.5 Sirenen-Exkurs

Wie bereits mehrfach festgestellt, mutet Grazia in den Unterwasserszenen wie eine Meerjungfrau an, weshalb ich nun näher auf das mythische Motiv der Sirenen eingehen möchte, um herauszuarbeiten, wie Crialesi mit dem Mythos umgeht.

Durch das Vorhandensein von konkreten Motiven aus der Mythologie, kann *Respiro* zusätzlich als mythoshaltiges Kunstphänomen von Typ a betrachtet werden.

Daher werde ich nun Punkt 3 und 4 der „Vorbereitenden Arbeitsaufträge für Typ a“ abhandeln, indem ich den zugehörigen Mythenkomplex und seine bisherige literarische und filmische Verarbeitung (nur angerissen) aufarbeite und die Protagonistin mit den Figuren der „alten“ Mythen vergleiche. Tepe fordert zwar einen Vergleich des ganzen Films mit den alten Mythen und mindestens einer anderen Verarbeitung des Mythenkomplexes, aber *Respiro* ist keine Mythosverfilmung, sondern das Meerjungfrauenmotiv ist nur ein weiteres mythisch anmutendes Element in diesem Film. Es handelt sich nicht um eine ganze Meerjungfrauen- / Sirenengeschichte, sondern die Hauptfigur ist lediglich mit sirenenhaften Zügen ausgestattet, weshalb ich mich nur auf sie konzentriere.

Im Italienischen wird für die Sirenen aus der griechischen Mythologie derselbe Ausdruck wie für die fischleibigen Meerjungfrauen verwendet, nämlich „sirena“, was die unmittelbare Verwandtschaft dieser mythologischen Wesen offenbart.

Der Begriff stammt vom spätlateinischen Wort „Sirena“ (für die Sirenen der antiken griechischen Mythologie) ab. Im klassischen Latein wurde noch die Form „Siren, -enis“, von gr. „Seiren, -enos“, verwendet.²⁰⁴

Antike Sirenen Zum ersten Mal in der Literatur erwähnt werden die Sirenen in der Odyssee (Hom. Od. XII, 39-54 und 158-200; und XXIII, 326), als todbringende Wesen, die mit ihrem Gesang Seeleute zurückhalten, um sie dann zu töten. Der Überlieferung nach bewohnten sie eine Insel in der Nähe von Pelorus, dem nordöstlichen Kap von Sizilien²⁰⁵ oder in der Meerenge von Messina wegen der vermuteten Nähe zwischen dem Wohnsitz der Sirenen und dem von Skylla und Charybdis²⁰⁶.

²⁰⁴ vgl. *sirèna* (o.J.), Vocabolario on line. 22.11.2015, 13:50. URL:

<http://www.treccani.it/vocabolario/sirena1>

²⁰⁵ vgl. Benwell, G. / Waugh, A. (1962), *Töchter des Meeres. Von Nixen, Nereiden, Sirenen und Tritonen*, Marion von Schrödinger Verlag, Hamburg. (Übers. von Klaus Birkenhauer), 36

²⁰⁶ vgl. Giannelli, G. (1950), Sirena, in Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani (Hg), *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, XIX, Vol. 31 (1936), Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 878.

Daraus geht hervor, dass die Sirenen jedenfalls mit Sizilien, genauer mit einer Insel in der Nähe von Sizilien, in Zusammenhang stehen und somit mit dem Drehort verbunden sind.

Obwohl Homer ihr Aussehen nicht beschreibt, wurden sie für gewöhnlich als hybride Lebewesen, halb Mensch, halb Vogel dargestellt.²⁰⁷ Während die antiken Sirenen auf den ältesten Vasenmalereien als bärtige Männer abgebildet wurden, waren die Abbildungen von 500 vor Christus an üblicherweise weiblich²⁰⁸, so wie sie schon Euripides beschreibt (Helena, 172)²⁰⁹.

Wenngleich Grazia optisch keine Ähnlichkeit mit den vogelartigen Sirenen hat, ist doch ein weiterer Aspekt der antiken Sirenen im Zusammenhang mit *Respiro* nicht zu vernachlässigen: Sie sitzen auf einem Felsen, von dem sie sich in einigen Versionen des Mythos der Argonauten oder von Odysseus (vgl. Apollonios von Rhodos, Argonautika IV, 891-921 und Homer, Odyssee XII, 39) hinunter ins Meer stürzen, um wegen der Schmach, es nicht geschafft zu haben, diese Helden zu verführen, Selbstmord zu begehen. Nach dem Tod verwandeln sie sich sogar in Felsen.

Wegen der leichteren Verständlichkeit gebe ich hier statt der griechischen Quellen die lateinische Zusammenfassung des Mythos von Hygin, einem römischen Mythographen des 2. Jahrhunderts nach Christus, wieder:

„13. tum ad Sirenas Melpomenes Musae et Acheloi filias uenit, quae partem superiorem muliebrem habebant, inferiorem autem gallinaceam. harum fatum fuit tam diu uiuere, quam diu earum cantum mortalis audiens nemo praeteruectus esset. Vlixes monitus a Circe Solis filia sociis cera aures obturauit seque ad arborem malum constringi iussit et sic praeteruectus est.” (Hyginus, Fabulae 125, 13)

„Sirenes Acheloi fluminis et Melpomenes Musae filiae Proserpinae raptu aberrantes ad Apollinis terram uenerunt, ibique Cereris uoluntate, quod Proserpinae auxilium non tulerant, uolaticae sunt factae. 2. his responsum erat tam diu eas uicturas quam diu cantantes eas audiens nemo esset praeteruectus. quibus fatalis fuit Vlixes ; astutia enim sua cum praenuigasset scopulos in quibus morabantur, praecipitarunt se in mare. 3. a quibus locus Sirenides cognominatur, qui est inter Siciliam et Italiam.” (Hyginus, Fabulae 141)

²⁰⁷ vgl. Mustard, W. P. (1908), ‚Siren-Mermaid‘, *Modern Language Notes* **23**(1), 21

²⁰⁸ vgl. Manguel, A. (2009), ‚El secreto de las sirenas‘, *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura* **31**(373), 55

²⁰⁹ vgl. Mustard 1908, 21



Abbildung 19: Grazia springt vom Felsen wie eine Sirene
Respiro 2002, 00:28:17

Auch die Protagonistin von *Respiro* hält sich bekanntlich eine Zeit lang auf den Felsen (in einer Höhle) auf, und für ihre Landsleute scheint es auch möglich, dass sie von der Klippe gefallen ist, oder sich das Leben genommen hat, indem sie sich ins Meer gestürzt hat. Diese Möglichkeit wurde auch im Zusammenhang mit der Szene, in der Pietro sie bei der Jagd vom Felsen aus im Meer sieht, besprochen. Neben diesen Spekulationen werden wir aber zumindest einmal Zeuge davon, wie sie von den Felsen ins Meer springt, in der durch Zeitlupe und andere filmische Mittel stark mythisch konnotierten Sequenz 00:27:20 - 00:29:04, „Flucht ans Meer nach dem Streit“, die ich auf Seite 73 f. analysiert habe.

Mit den antiken Sirenen teilt Grazia also das Motiv der Felsen und des Hinabstürzens, sowie die Tatsache, dass sie eine Insel bei Sizilien bewohnt.

Ansonsten hat sie mit den ornitomorphen Sirenen wenig gemein, weder vom Aussehen noch von der böswilligen Absicht her. Der Gesang ist zwar vorhanden, als sie in der Sequenz, in der sie zum ersten Mal auftritt, bei dem Lied „La Bambola“ von Patty Pravo mitsingt, das sie als diegetische (synchrone) Musik von dem bereits erwähnten alten tragbaren Plattenspieler hört, leise und selbstvergessen mitsingt. Es handelt sich hierbei aber um keinen gefährlichen Gesang und er ist auch nicht außergewöhnlich schön. Dennoch vermag er immerhin, den Sohn Pasquale in Bann zu ziehen, der sie einen Moment lang wie verzaubert anschaut. Der kleinere Sohn Filippo hockt dagegen die ganze Zeit über neben ihr und singt mit. Man kann also zumindest behaupten, dass sie durch ihr Singen „Männer“ bezaubern kann.

Der faszinierende Gesang ist aber kein alleiniges Merkmal der Vogel-Sirenen, sondern auch eine Eigenschaft der Nixen und allgemein von Nymphen, was uns zu den weiteren Arten von „Sirenen“ führt:

Wasserwesen Die Vorstellung von Wesen mit Flügeln und Vogelklauen und einem menschlichen weiblichen Oberkörper entwickelte sich im Mittelalter zu fischartigen Wesen. So werden Sirenen zum Beispiel im sogenannten „*liber monstrorum*“ mit einem Fischschwanz beschrieben.²¹⁰

Nach Gwen Benwell und Arthur Waugh, die eine umfassende Monographie zum Thema verfasst haben, gehe diese Entwicklung bis in die hellenistische Epoche, ungefähr um 350 vor Christus, zurück.²¹¹

Zu dem todbringenden Aspekt der geflügelten Sirenen fügt sich ein verführerischer, sexueller Aspekt hinzu. Die Fischfrauen in der mittelalterlichen und modernen Phantasie sind wunderschön und faszinierend.

Was vorhanden bleibt, ist die Idee des verzaubernden und todbringenden Gesangs. Man erzählte sich, dass die fischschwänzigen Meerjungfrauen Männer, oft Fischer oder Seemänner, anlockten, indem sie wunderschön sangen und häufig dabei ihre schönen, langen Haare kämten (wie auch noch im Gedicht „Die Loreley“ von Heinrich Heine aus dem 19. Jahrhundert²¹²), um sie dann ins Meer hinunter zu ziehen und zu töten.

Wie es zur Umwandlung der kollektiven Vorstellung vom Aussehen der Sirenen kam, könnte Andreas Kraß zufolge auf Verse des römischen Dichters Horaz zurückzuführen sein, der in seiner „*Ars poetica*“ ein Ungeheuer beschreibt, das aus Teilen zusammengesetzt ist, die nicht gut zusammenpassen, was er als Symbol für ein misslungenes Kunstwerk darlegt²¹³:

“*Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit et varias inducere plumas
undique conlatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici?*” (Hor., *Ars Poetica*, 1-5)

Aufgrund der Beschreibung zweier Mischwesen im selben Satz existieren laut Kraß mittelalterliche Gemälde und Beschreibungen von Sirenen mit Körperteilen von drei verschiedenen Tieren: Mit dem Schwanz eines Fisches, dem Kopf oder der Mähne eines Pferds und den Klauen eines Vogels. Auf diese Weise ist die Sirene z.B. bei Konrad von Megenberg (1348/50), *Buch der Natur*, beschrieben.²¹⁴

²¹⁰ vgl. Manguel 2009, 56

²¹¹ vgl. Benwell/Waugh 1962, 38

²¹² Zu dem Typ der „Lorelei“ im Allgemeinen siehe ebd., 166

²¹³ vgl. Kraß, A. (2010), *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*, S.Fischer, Frankfurt/Main, 38-39 und 72-73

²¹⁴ vgl. Kraß 2010, 72

Das erste literarische Zeugnis der fischschwänzigen Sirene stellt laut Kraß ein „*liber monstrorum*“ aus dem siebten Jahrhundert nach Christus dar, in dem geschrieben steht, dass die Sirenen, mit dem Körper einer Jungfrau, Schwänze von Fischen haben („*piscium caudas habent*“), was den entsprechenden Worten Horazens sehr ähnelt.²¹⁵

Von der Karolingerzeit an erscheinen die fischleibigen Meerjungfrauen in zahlreichen illustrierten Manuskripten, nicht nur in Bestiarien, sondern auch in liturgischen Büchern.²¹⁶ Auf den Abbildungen halten die barbusigen Sirenen als Insignien entweder zwei Fische, oder später (z.B. in einer englischen Handschrift aus den Jahren 1325-1335) einen Spiegel und einen Kamm, Zeichen der weltlichen Eitelkeit, in den Händen.²¹⁷

Ist der verderbliche Aspekt vorhanden, müsste man die Sirenen / Meerjungfrauen eigentlich *Nixen* (it. „*ondine*“) nennen, da sie diejenigen sind, die in den traditionellen Erzählungen Männern Gefahr, Schaden oder Tod bringen, indem sie sie ins Wasser ziehen. Die beiden Begriffe werden aber oft verwechselt und als Synonyme angesehen.

Nixen sind jedenfalls von schöner Gestalt, mit langen goldenen Haaren, die manchmal auch blau oder grün schimmern²¹⁸, wie auch ihre Haut, und werden typischerweise mit nassem, tropfenden Rocksaum beschrieben. Sie haben nicht unbedingt einen Fischschwanz²¹⁹, sondern rein menschliche Gestalt. Die Verbindung zwischen Erotik und Tod ist typisch für Nixen (Undinen).

Auf der anderen Seite ist für die fischleibigen *Meerjungfrauen* ein typisches Merkmal eine gewisse Bedürftigkeit nach Erlösung. Sie sind für gewöhnlich verdammte Kreaturen ohne Seele²²⁰, die der Liebe eines Mannes bedürfen, um aus ihrem Schicksal gerettet zu werden. Dieses Element, das unter dem Einfluss der katholischen Kirche entstanden ist, lässt sich ausgeprägt in dem Märchen „Die kleine Meerjungfrau“ von Hans Christian Andersen wiederfinden, sowie in modernen Interpretationen, wie der von Walt Disney, und in verschiedenen Hollywood-Filmen.

Der dritte Typ von Wasserwesen sind die *Wasserfrauen*, die nicht böswillig wie die Nixen sind, sondern Mutterschaft und Liebe repräsentieren. Oft helfen sie den Menschen. So lieben auch z.B. die modernen „Nereiden“ Griechenlands Kinder, obwohl sie häufig die eigenen Kinder, die durch Vereinigung mit einem sterblichen Menschenmann geboren worden sind, verlassen.²²¹

²¹⁵ vgl. ebd., 77

²¹⁶ vgl. ebd.

²¹⁷ vgl. sowohl Kraß 2010, 77-79 als auch Benwell/Waugh 1962, 202

²¹⁸ vgl. Benwell/Waugh 1962, 85

²¹⁹ vgl. ebd., 167

²²⁰ vgl. ebd., 69

²²¹ vgl. ebd., 256

Andreas Kraß, der sich mit dem *literarischen* Motiv der Meerjungfrauen beschäftigt hat, gewinnt eine gewisse Selektion aus der großen Vielfalt an Literatur über Meerjungfrauen, indem er die typologischen Unterscheidungskriterien der Epoche, Bezeichnung, Anatomie und der Rolle, die sie hauptsächlich einnimmt, heranzieht.²²²

Daraus ergeben sich vier Haupttypen von Sirenen:

- Die Sirene: Vogelfrau und Verderberin der Antike
- Die Melusine: Schlangenfrau und Gebärerin des Mittelalters
- Die Nymphe (Nixe / Undine, Donauweibchen, Loreley): Nymphe und Verführerin der Romantik
- Die Meerjungfrau (it.sirena): Fischfrau und Sündenbock der Moderne

Jedem dieser Typen ist in Kraß' Buch ein ganzes Kapitel gewidmet.

Die Tatsache, dass wir heute, wenn von Sirenen oder Meerjungfrauen die Rede ist, die schönen Frauen aus dem Wasser mit dem Fischeschwanz vor Augen haben, liegt seiner Meinung nach an der großen Wirkung des Kunstmärchens von Andersen, das wie kein anderes Gedicht oder eine andere Erzählung die moderne Phantasie beeinflusst hat.²²³ Obwohl er nicht der Erfinder dieses Konzepts ist, hat Andersen es so populär gemacht, dass es sogar auf antike und mittelalterliche Nymphen angewendet wurde. So werden sogar in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts²²⁴ die mittelalterlichen Melusinen und die antiken Sirenen mit Fischeschwanz dargestellt, wie z.B. in den Gemälden „Ulysses and the Sirens“ von Herbert James Draper aus 1909 und „Melusine“ von Julius Hübner aus 1844.²²⁵

Solche Abbildungen gab es auch in der Antike, z.B. auf einer römischen Öllampe²²⁶, aber dabei handelte es sich eher um individuelle Entscheidungen einzelner Künstler, die die Sirenen attraktiver und ihrem Vater Acheloos ähnlicher machen wollten, der schon um 600 vor Christus wie ein Triton oder Wassermann (mit Fischeschwanz) dargestellt wurde²²⁷, als um eine kollektive Phantasie.

²²² vgl. Kraß 2010, 15

²²³ vgl. ebd., 14

²²⁴ Kraß schreibt „des 18. und 19. Jahrhunderts“ (ebd.), aber die Beispiele, welche er bringt, sprechen für die Bezeichnung 19. und 20. Jhd.

²²⁵ vgl. ebd., 14 und 427

²²⁶ vgl. Benwell/Waugh 1962, 39

²²⁷ vgl. ebd., 40

Geteilte Merkmale der Protagonistin mit den mythologischen Wesen

Von den verschiedenen Wasserwesen nimmt die Protagonistin des Films Eigenschaften von allen an:

- Sie hat das Aussehen von Nixen, insofern als man sie mit nassem und tropfenden Kleid sieht, mit nassen, blonden (fast wie golden) Haaren, und außerdem hat sie menschliche Beine.
- Die erotische Ausstrahlung teilt sie sowohl mit den Nixen / Nymphen als auch den Meerjungfrauen.
- Sie ist nicht todbringend, aber mit ihrem Verhalten, könnte man sagen, bringt sie eine gewisse Gefahr für ihren Mann und ihre Kinder. Außerdem hat sie eine starke Verbindung mit dem Tod, da sie ja für tot gehalten und unter Wasser wiedergefunden wird, und auch ihr Lieblingsschwimmstil ist der sogenannte „tote Mann“ - auf der Oberfläche wie ein Toter treiben²²⁸. Dies sind Eigenschaften von Nixen.
- Ihren Kindern gegenüber nimmt sie die mütterlichen und sanften Züge (obwohl, wie bereits erwähnt, ihr Zugang zu den Kindern nicht der stereotypen Rolle der Mutter entspricht) der Wasserfrauen an, oder die Funktion der „Gebälerin“ der Melusinen. Aber wie die Wasserfrauen und andere Typen in vielen Erzählungen, verlässt auch sie die eigenen Kinder und den Ehemann um ins Wasser „zurückzukehren“.
- In gewissem Ausmaß teilt sie mit den Meerjungfrauen die Erlösungsbedürftigkeit (sie bedarf der Liebe eines Mannes, er „rettet“ sie am Ende, indem er sie aus dem Wasser streckt; erst dann wird sie von der restlichen Gesellschaft akzeptiert) und die Funktion des Sündenbocks (sie wird aus der Gesellschaft verbannt, um das Gleichgewicht der Ordnung wieder herzustellen), was durch das integrative Ende aber relativiert wird.

Gemeinsam mit allen Typen von Wasserfrauen und auch mit den geflügelten Sirenen der Antike, hat sie die allen eigene gewisse Weisheit. Ausgestattet mit ihrem naturverbundenen, mythischen Bewusstsein und durch die Verbundenheit mit dem Element des Wassers, das seit dem französischen Kino der 1930er für Hellsichtigkeit steht, sieht sie die Dinge, wie es sonst keiner kann, und ist empfindlich für Zusammenhänge, die andere nicht erkennen können. Das kann ein Zeichen für Verrücktheit sein, oder für eine gewisse spirituelle Weisheit.

²²⁸ vgl. dazu die Sequenzanalyse auf Seite 73

Meiner Meinung nach ähnelt Grazia am meisten den Nymphen (Nixen, Undinen), die zwar die menschliche Gestalt beibehalten, aber eng ans Wasser gebunden sind. Grazia hat diese starke Bindung ans Wasser (die große Krise bricht aus, als sie davon entfernt werden soll) und es ist ihr Element (wie zum Beispiel in dem Roman „Undine“ von Friedrich de la Motte Fouqué), wohingegen sie nicht einmal in den Momenten, wo sie am stärksten an Meerjungfrauen erinnert (z.B. wenn sie am Meer treibt), einen Fischschwanz aufweist (ja sie wird sogar mit weit ausgestreckten Beinen gezeigt, während in anderen Szenen nur ihr Oberkörper gefilmt wird, wodurch ein Schwanz theoretisch nicht auszuschließen ist), weshalb sie nicht hauptsächlich dem Typ „Meerjungfrau“ entspricht. Ihr menschliches Aussehen und die typischen Attribute (nasse Kleidung, glänzende Augen in der Farbe des Meeres, goldene Haare) sind traditioneller Weise den Nixen (ondine) zugeschrieben.

Außerdem sind es die Nymphen, auch wenn alle Sirenenarten die Eigenheit haben, Männer zu verführen, die am meisten die Attribute von Erotik, Verführung und Sexualität besitzen. Auch Grazia ist eine Verführerin: Mit Augen und Gestik lockt sie Pietro, wirkt aber auch anziehend auf andere Männer, wie zum Beispiel auf zwei französische Touristen. Sie ist eine sehr sinnliche Frau, die auch - entgegen den Inselkonventionen - die Initiative ergreift, indem sie Pietro von sich aus einlädt, mit ihr zu schlafen (was, wie andernorts erwähnt, ihm manchmal willkommen und manchmal in Anwesenheit anderer peinlich ist).

Für gewöhnlich bekleiden die Nixen in der Literatur (vor allem der der Romantik) die Rolle der Geliebten, häufig in Konflikt zur Ehefrau oder der bürgerlichen Verlobten. Manchmal kann sich dieser Konflikt auch innerhalb derselben Figur abspielen. In *Respiro* gibt es keinerlei Dreiecksverhältnis, aber man kann tatsächlich einen inneren Konflikt in Grazia bemerken, der zwischen der Rolle der Ehefrau und Mutter, die ihr von der Gesellschaft auferlegt wurde, und derjenigen als Liebhaberin und Freigeist.

Ein weiteres Element, das allen Wasser-Sirenen gemein ist, ist das Motiv der unmöglichen Liebe. Auch in der Beziehung zwischen Grazia und Pietro herrscht eine große Liebe und eine starke Leidenschaft, aber diese scheint nicht auszureichen, als sie flieht und ihre Familie verläßt. Aufgrund von fast elementaren Differenzen scheint die Liebe zu scheitern. In der klassischen Literatur ist das Problem, dass nicht-menschliche Wesen, z.B. „Elementargeister“ wie in „Undine“, sich mit einer anderen Spezies, nämlich den Menschen, vereinigen wollen, was einen Akt wider die Natur darstellt.

Auch Grazia wirkt wie ein Wesen einer anderen Spezies in Bezug auf die Normen der Gesellschaft, in der sie lebt. Sie ist viel freier, aber auch launisch, wankelmütig, emotional und nicht sehr verantwortungsbewusst. Diese Eigenschaften machen sie eher zu

einem solchen Elementargeist als zu einer „braven“ menschlichen Frau. Perfekt zu diesem Bild passt auch, dass sie scheinbar keine menschlichen Verwandten oder tiefe soziale Beziehungen mit anderen Menschen außer ihrem Mann und ihren eigenen Kindern hat (siehe 65). Über die Inszenierung der klassischen vier Elemente in *Respiro* habe ich ja bereits geschrieben. Das Element des Wassers ist dasjenige, indem sie sich zu Hause und wohl fühlt, wahrscheinlich aufgrund der höheren Flexibilität und daher Freiheit. Sie hat aber auch ein „luftiges“ Wesen, typisch für das Element der Luft. Vielleicht kommt auch daher der Titel „Respiro“.

Ein immer wiederkehrendes Thema der Literatur über Sirenen (Meerfrauen) ist also der Konflikt zwischen leidenschaftlicher Liebe, repräsentiert von der Nymphe, und bürgerlicher Ehe.

„Wenn der Mann der Nymphe begegnet, entbrennt seine Leidenschaft für sie, und er ist bereit, die bürgerliche Ordnung um der Liebe willen zu verraten. Am Ende kehrt er hingegen zu seiner Gattin zurück; nun ist er gewillt, die Liebe um der Ordnung willen aufzugeben. Auf Nymphe und Gattin verteilen sich somit zwei Rollen, die in der Melusine noch vereint waren: Sie war Meerfrau und Ehefrau zugleich. Die Gefahr, die von der Nymphe ausgeht, liegt also in der Verführung selbst, in der Entfremdung von der sozialen Ordnung, die aus der passionierten Liebe resultiert.“²²⁹

Genau das ist die Gefahr, die Grazia für ihren Ehemann darstellt: Wenn er mit ihr zusammen bliebe, wäre er gezwungen, sich von der sozialen Ordnung zu entfernen, so wie sie sich aufgrund ihrer Andersartigkeit ja längst davon entfernt hat.

Die unmögliche Liebe des Paares wird im Film jedoch auf märchenhafte Weise gelöst. Im „Happy End“ vollzieht sich eine Wiedervereinigung der Liebenden. Die Liebe zwischen unterschiedlichen Wesen wird dadurch ermöglicht, dass der Mann bereit ist, in das Element der Wasser-Frau einzutreten.

All diese Aspekte, zusammen mit ihrer fehlenden Verankerung in der menschlichen Welt und ihrer Verbindung zum Tod (Grazia zieht zwar niemanden, außer vielleicht in guter Absicht die Hunde, in den Tod, aber stirbt auf symbolischer Ebene selbst) und ihrem nicht konformen und wilden Verhalten, machen Grazia zur typischen Nixe (Nymphe, *ondina*).

Abschließend kann ich nun auf Emanuele Crialeses Filmkonzept für *Respiro*, der aufgrund der dargelegten Konnotationen mit konkreten mythologischen Figuren wohl der mythischste seiner Filme ist, eingehen.

²²⁹ vgl. Kraß 2010, 37

Bei diesem Film handelt es sich um ein „Kunstphänomen“ des Typs b und teilweise sogar des Typs a, das im Grunde aber dennoch realistisch ist. Im Mittelpunkt steht eine Person und ihre Beziehungsgeflechte. Das heißt, trotz seiner neorealistischen Hommagen will er keine Gesellschaftskritik darstellen, sondern spielt auf persönlicher Ebene. Das Filmkonzept steht in Einklang mit Überzeugungssystem und Kunstauffassung Crialeses, insofern der Film den Fortschritt zu einer Gesellschaft der Inklusion anhand einer konkreten persönlichen Geschichte zeigen soll, die sowohl das Bedürfnis nach Echtheit und Realismus als auch nach Phantasie und Ästhetik befriedigt.

4.4 Nuovomondo

Bei der Behandlung der noch ausstehenden Filme werde ich die Schritte aus Tepes Arbeitsprogramm etwas raffen, um allzu großer Redundanz vorzubeugen. Das heißt, dass ich im Arbeitsprozess zwar methodisch weiterhin Tepe folge, indem ich Hypothesen zum Mythischen in *Nuovomondo* (den mythischen Vorstellungen, dem mythischen Denken und Konstruktionsprinzipien) analog zu *Respiro* aufstelle, um sie anschließend zu überprüfen, aber dem Leser diese Dreiteilung erspare, indem ich gleich die Ergebnisse, also die aus der Überprüfung der Hypothesen gefolgerten Thesen, präsentiere.

Das Filmkonzept von *Nuovomondo* ist es, ein historisches Phänomen, nämlich die Massenmigration in die Vereinigten Staaten um die Wende zum 20. Jahrhundert, anhand einer kleinen Einheit, nämlich einer sizilianischen Familie, auf persönlicher Ebene darzustellen. Er folgt dabei dem Konzept, das auch Richtungen der Bildenden Künste wie der Pointillismus anwenden, die ganze Welt durch das Abbilden von Fragmenten zu zeigen, wie Agnès Godard, die „direttrice della fotografia“, festgestellt hat.²³⁰

²³⁰ vgl. Godard in Oppenheimer, J. (2007), ‚Production slate: Chasing the american dream‘, *American Cinematographer* 88(6), 24 zit. nach Heyer-Caput, M. (2013), ‚For a Cinema of inbetween-ness: Emanuele Crialeses’s *Nuovomondo* (2006)‘, *Italica* 90(2), 276

Kurzbeschreibung des Films

Eine kurze Inhaltsangabe ist bereits erfolgt. Der Film lässt sich in drei Teile gliedern, in Sizilien, auf dem Schiff und in Ellis Island, die der Filmkritiker Adriano De Grandis wie folgt beschreibt:

„E [Crialese] usa tre grandi blocchi narrativi (la Sicilia, la traversata, l'America) per raccontare un unico, immenso, disagio esistenziale: la terra natia sempre più incapace di garantire una sopravvivenza decorosa; la terra di mezzo, instabile e minacciosa, tra speranza e terrore; la terra promessa (invisibile) così ostile e incomprensibile" ²³¹

Jeder Teil hat seine eigenen filmischen Charakteristiken, vor allem was Ton, Farbe / Licht, und Bildnutzung (Anordnung, Fülle) betrifft:

Der Sizilien-Teil vom Anfang bis 00:30:03 ist von einer Verdünnung von Bild und Ton geprägt. Meist wird eine karge, felsige Landschaft gezeigt, wenige Personen und ein paar Haustiere, zumeist in Panorama- oder Totale-Einstellungen. Trotz der weitläufigen Aufnahmen behindert häufig Nebel oder Dunkelheit (des Nachts oder im Haus) die Sicht. Alles ist sehr natürlich und ursprünglich. Der Ton wird vom Geräusch des Windes dominiert, ab und zu hört man kurz Vogelrufe, Dialoge sind vorhanden, aber auf ein Minimum beschränkt, vereinzelte Tierlaute bereichern den diegetischen Ton. Im Gegensatz zu *Respiro*, wo die extra-diegetische Musik sehr präsent und bedeutungstragend ist, fehlt eine solche im ersten Drittel von *Nuovomondo* fast völlig, wäre da nicht bei 00:10:32 ein kurzer Moment, in dem sich zum Wind ein hoher und ein tiefer Ton mit Tremolo, möglicherweise von einer Panflöte gespielt, mischen, als Pietro den Berg hinauf läuft, um Vater und Bruder die Photographien aus Amerika zu zeigen. Diese kurze Musik vermittelt durch ihren ursprünglichen Klang einen mythischen Eindruck, was auch dazu passt, dass die Handlung, die sie begleitet, zum Abschluss des Rituals führt, das Salvatore und Angelo durchgeführt haben: Salvatore interpretiert die just in jenem Moment ankommenden Karten als göttliches Zeichen, als positive Antwort auf seine Frage, ob sie die Heimat verlassen sollen.

Auch noch auf Sizilien, aber mit völlig anderen Qualitäten, spielen die Szenen am Hafen, von 00:30:03 bis 00:40:08:

„Alla rarefazione del quadro, sia visivo che sonoro, che apre *Nuovomondo*, si oppone quello saturo e rumoroso del porto. Se, nella vacuità delle immagini iniziali, cose, persone e animali potevano ancora essere colte con uno sguardo d'insieme, o meglio potevano essere colte come un insieme,

²³¹ De Grandis, Adriano (2006), ‚Nuovomondo‘, *Segnocinema* 142(26), 35 zit. nach Heyer-Caput 2013, 281

qui il groviglio di teste, mani e voci cala i protagonisti in una situazione dispersiva a cui reagiscono con paura e aggressività. Sono animali terrorizzati in mezzo ad animali più feroci, e se ne stanno come un piccolo branco pronto ad attaccare per non essere attaccato. Anche in fondo a quest'ambiente continua ad essere riconoscibile un mondo selvaggio. Non solo perché Salvatore e la sua famiglia si rivoltano come bestie a chiunque tenti di avvicinarli, ma sono i venditori di pesce, i procacciatori di affari, i medici e i vari traffichini a essere divenuti predatori a loro volta.²³²

Das Bild ist also voll von Menschen, ebenso der Ton, der nun keine „Naturgeräusche“ mehr wiedergibt, sondern Rufe, Schreie und Gespräche von Menschen. Durch die Kameraeinstellungen wird das Chaos, in das die kleine Gruppe gerät, auch für den Zuschauer sichtbar: aus der Nähe - mezza figura und primo piano überwiegen - ist es unmöglich, sich einen Überblick zu schaffen, man verliert die Protagonisten immer wieder aus dem Blick, weil von links und rechts andere Menschen, vorwiegend Fischhändler mit ihren Waren, das Bild überqueren.

Der Teil auf dem Schiff (00:40:08 - 01:11:12) ähnelt in der Bildfülle der Hafensequenz, da auch hier viele Menschen auf engem Raum zu sehen sind. Die hervorstechendste Charakteristik betrifft in diesem Teil das Licht: Realistische Dunkelheit im Schiffsbauch wird durch den Verzicht auf künstliche Beleuchtung erzielt. Bräunlich-dunkle Farbtöne wechseln mit weißen Szenen an Deck, wo der beständige Nebel den Blick über die Welt verhindert, die aber ohnehin nur aus Wasser und Himmel besteht. In dieser unwirklich wirkenden Szenerie setzt die erste echte asynchrone Filmmusik ein (00:53:05, von Antonio Castrignanò), während in den dunklen Schlafsälen mehrmals synchrone Musik erklingt, wenn Reisende spontan Volksweisen zu singen beginnen (00:48:50 - 00:49:30, 01:04:16 - 01:05:35 Fortunata, 01:06:30 - 01:09 Duett).

Ab 01:11:12 spielt der Film auf Ellis Island, das heißt für den Schauplatz, dass man vom Schiff aus direkt in den nächsten geschlossenen Raum, das Einwanderungsbüro und seine Untersuchungszimmer, gelangt (dazu gibt es auch extra-diegetische Filmmusik - ein Volkslied? - bei 01:13:23 - 01:15:20). Die Ästhetik des letzten Teils ist von geometrischer Ordnung und sterilem Licht geprägt, der Ton von Anweisungen in verschiedenen Sprachen. Und schließlich gibt es zum ersten Mal ein „modernes“ Lied im asynchronen Ton: „Feeling Good“ von Nina Simone bei 01:22:35 - 01:24:15, sowie in der Schlusssequenz ab 01:46:40 „Sinnerman“ derselben Interpretin. (Dazwischen untermalt die Hochzeitsvorbereitungen in leichter Zeitlupe kurz ein wenig ethnische Musik bei 01:26:06).

²³² Chimenti 2009, 124

Allen drei Teilen gemeinsam ist die Einschränkung der Sicht, denn auch in Amerika angekommen, sehen die Emigranten nichts von der Außenwelt, die einzigen Fenster sind „blind“ (nur aus den Oberlichtern können Salvatore und andere Männer Wolkenkratzer erspähen, weil sie hinauf geklettert sind).

Außerdem kommt in jedem Teil mindestens eine surreale bzw. traumartige Szene vor. Die Hauptfiguren sind die Mitglieder der Familie Mancuso und die mysteriöse Engländerin Lucy. Auch das Schicksal der zwei Mädchen aus dem Dorf, die ihnen anvertraut wurden, steht im Mittelpunkt.

Nuovomondo ist ein vielschichtiger Film mit sehr vielen Aspekten, die ein interessanter Untersuchungsgegenstand wären (z.B. „sguardi“ und Fotoposen vs. Nichts-sehen-können; sprechende Namen; Gewalt; historische Hintergründe; Eugenik; Interkulturelles und Transnationales, Sprachliches; Sexualität von Angelo und Stummheit von Pietro; kunstvoller „Tanz“ von Salvatore und Lucy,...). Um nicht zu sehr auszufern, muss ich leider versuchen, mich auf diejenigen Aspekte zu beschränken, die mit dem Mythischen zu tun haben könnten.

Mythisches ist in *Nuovomondo* vor allem in der Art, wie der Raum dargestellt wird, was bereits dargelegt wurde, und in archaischen Ritualen zu finden.

Mythisches Denken liegt bei den Figuren in Form von Glauben an die Wirkung der Rituale vor; es handelt sich hierbei aber nicht um mit einem Mythos verbundene Praktiken, sondern um Aberglauben bzw. „credenze popolari“, die teilweise mit dem Christentum in Verbindung stehen. Das mythische Denken wird im Film aber auch hinterfragt - auch das „Nicht-glauben“ ist ein Thema (z. B. Lucy: „Io non credo a queste magie.“, Fortunata: „Non mi fido nelle parole di carta.“ vs. „cose vere“-Postkarten; „Ma queste cose ancora ci credete?“ auf dem Schiff über Amerika-“Mythen“).

4.4.1 Sequenzanalyse 00:01:45 - 00:11:57

Zur Verdeutlichung der Thesen über das Mythische in diesem Film möchte ich die Eingangssequenz analysieren. Sie ist, da sich zwei Handlungsstränge in ihr verschränken, mit 10 Minuten und 12 Sekunden recht lang, aber eine eingehende Betrachtung lohnt sich, denn in ihr finden sich Belege für die mythischen Elemente mythisches „Setting“ / mythischer Raum, Rituale als Teil der mythischen Filmwelt, mythisches Bewusstsein der Figuren und die Darstellung von Elementen (Archaisches).

1. Nach den *titoli di testa* (Vorspann), die in weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund völlig ohne Ton abspielen, beginnt die erste Filmsequenz bei 00:01:45 mit der Nahaufnahme (primo piano) eines Felsbrockens im Zentrum des Bildes, im

Hintergrund sieht man ein wenig von einem grünbewachsenen, aber felsigen Boden. Man hört ein bisschen Wind und Geräusche, deren Quelle nicht sichtbar ist (= suono diegetico fuori campo / diegetischer Ton hors-champ). Einen Moment später (bei Sek. 48) greift von links eine Hand auf den Felsen, darauf eine zweite Hand von oben rechts, und unmittelbar darauf sieht man auch schon Schultern (in beigem abgenutzten Gewand) und Kopf (schwarze kurze Haare) eines Mannes, der auf diesen Felsen hinauf klettert. Die Kamera folgt ihm bei der Bewegung nach oben, verlässt den Stein und nimmt dafür den Mann in Halbnah (*mezza figura*) bis Nah (*primo piano*) auf: Er trägt einen Stein im Mund. Die Kamera verfolgt seine Aufwärtsbewegung, bis er ganz auf den Felsen steigt. In dem Moment schwenkt die Kamera nach unten und nimmt dann ein Detail (*particolare*) seines nackten Fußes auf. In dieser Position zeigt sie, wie eine zweite Person von unten auf den Felsen klettert, wobei wieder erst Hände und Kopf neben dem Fuß des Ersten auf dem Fels erscheinen. Ohne den Winkel zu verändern aber leicht schwankend, was auf die Verwendung einer *macchina a spalla* oder Handkamera hindeutet, nimmt die Kamera den zweiten, jüngeren Mann auf, der ebenfalls einen Stein im Mund trägt und kurz direkt in die Kamera blickt. Mit dem Blick leicht nach oben hinter die Kamera steigt er weiter auf und wird in Nah (*primo piano*) - den Felsen sieht man nicht mehr - frontal aufgenommen, wobei man sieht, dass er mittlerweile auf dem Felsen kniet und der andere Mann (wie man erst später erfahren wird: Sein Vater Salvatore) ihn mit dem Arm unter der Taille unterstützt. Beim Aufrichten folgt die Kamera und bleibt in Großaufnahme (*primo piano*) auf den Gesichtern der beiden Männer mit Steinen im Mund ruhen. Links der jüngere (Angelo), mit ernstem Gesichtsausdruck nach oben leicht links blickend, rechts von ihm der Vater mit einem leichten Hoffnungsschimmer im Blick ebenfalls nach oben, aber leicht nach rechts blickend. Im Hintergrund eine einheitliche blau-graue Masse, wohl der Himmel. Schließlich schaut sich der Vater kurz um und geht dann nach unten aus dem Blickfeld, während der Sohn noch kurz weiter in die Ferne schaut und dann ebenfalls nach rechts abmarschiert.

2. Hier, bei 02:17 erfolgt der erste Schnitt. Nun sieht man Salvatore von hinten weiter die Felswand hinauf klettern. Sein Gesäß ist im Zentrum der Nahaufnahme (*primo piano*). Der Hintergrund erklärt sich nun eindeutig als Himmel, zwischen dem zarten Blau sind ein paar weiße Wolken auszumachen, die schnell vorüber ziehen. Angelo folgt ihm, von hinten sieht man Kopf und Rücken. Außerdem gibt die Kamera den Blick auf ein wenig alpine Vegetation zwischen den Felsen frei: Einzelne Gras- oder Kräuterbüschel zwischen aufragenden Felsblöcken vor dem

Himmel. Die Szenerie befindet sich eindeutig in der Höhe. In Halbnah (*mezza figura*) steigt auch Angelo von hinten gefilmt hinauf, bis er hinter seinem Vater ein Stück aufrecht gehen kann. Salvatore geht zielstrebig voran, während Angelo ihm teils hüpfend, teils stolpernd und kurz hinter einem Felsen verschwindend, nacheilt. Die beiden - noch immer von hinten gefilmt - scheinen auf den Himmel zu zu gehen.

3. Schnitt (02:35) und in Nah (*primo piano*) sieht man zwischen zwei Felsbrocken hindurch Salvatores Hand und links seinen Kopf im Profil (*laterale*) erscheinen, wie er sich weiter hantelt. Das Bild ist hier etwas unscharf, der Hintergrund (der felsige grüne Boden von vorhin) verschwimmt überhaupt. Die Kamera folgt ihm, während er nach rechts oben von der Seite (*laterale*) aus und bis zur Taille gefilmt auf allen Vieren weiter klettert, die Einstellung bleibt aber bei Nah (*primo piano*). Ein Stück weiter bleibt er im Zentrum des Bildes, von schräg hinten aufgenommen, aufrecht stehen, atmet mit Blick zum Gipfel, der außerhalb des Bildes (*fuori campo*) liegt, ein und sieht sich nach hinten um.
4. Nach dem Schnitt sehen wir aus seiner Perspektive seinen Sohn von vorne, wie er sich an zwei Felsbrocken hochstemmt, die Einstellungsgröße entspricht einer Amerikanischen (*piano americano*). Im Hintergrund sieht man eine karge Berglandschaft, schon die Gipfel, in dichten Wolken eingehüllt. Er scheint aus den Wolken heraus zu steigen. Dann klettert er seitlich an der Kamera vorbei.
5. Wieder ein Schnitt und wir sehen eine Großaufnahme (*primo piano*) der Füße, die auf den Felsen schnell seitlich weiter gehen, dann werden auch die Hände genutzt, schließlich fliegt die Kamera geradezu über die Felsen, die sie dabei in der gleichen Perspektive nur unscharf aufnimmt.
6. Nach einem Schnitt ändert sich die Farbgebung des Bildes: von hinten sehen wir die beiden hintereinander aufrecht über den Berg gehen, dabei sind sie völlig von Nebel eingehüllt und dementsprechend grau sind sämtliche Farbtöne. Im Bild sind



Abbildung 20: Salvatore und Angelo gehen auf den Himmel zu, *Nuovomondo* (2006), 00:03:12

nur die zwei Gestalten, in Halbnahe (*mezza bis intera figura*), unten ein wenig Fels, und das restliche Bild ist von hellgrauem Nebel erfüllt. Hier ertönen zwei Vogelrufe und ergänzen die von Wind, leisem Zwitschern, und den Geräuschen des Kletterns dominierte (diegetische) Tonspur. Der Wind wird lauter, als sie sich von der Kamera in Richtung Nichts entfernen (*Totale / campo medio bis lungo*).

7. Bei 00:03:20 ändert sich die Einstellung drastisch. Die beiden Figuren sind nur noch kleine Details ein wenig links vom Zentrum in einer Panorama Aufnahme (*campo lunghissimo*) aus der Vogelperspektive (Aufsicht / *picchiata*), die sonst einzig und allein Felsenboden in dunklem Licht zeigt. Während die Kamera weiter hinauszoomt und die Menschen noch kleiner werden, fällt Sonnenlicht von der rechten oberen Ecke des Bildes aus auf das Bild und breitet sich entlang der Diagonale nach links aus und holt die Männer ein. Je größer der Ausschnitt ist, den wir sehen, umso heller wird das Bild. Kaum ist das Licht auch in der linken Ecke angelangt, sodass das ganze Bild erleuchtet wird, taucht auch schon von derselben rechten oberen Ecke Nebel auf, der sich in ähnlicher Weise wie vorher das Licht zusammen mit dem *zoom out* ausbreitet. Während die Einstellungsperspektive (*angolo di ripresa*) uns eigentlich den Blick auf die Landschaft bis hinunter ins Tal ermöglichen kann, behindert der Nebel ab dem Moment, in dem schon so weit hinaus gezoomt ist, dass nicht nur der Felsboden des Berges, sondern auch sein Ende und das darunter liegende Tal gezeigt wird, die Sicht. Eine sichere geographische Zuordnung ist nicht möglich. Das, was vom Tal zu sehen ist, nämlich hellbrauner Boden und ein paar dunklere Flecken, die ein Stück Wald sein könnten, wirkt karg und kahl. Die Farbgebung hat sich in dieser Einstellung (*piano*) also von dem Hellgrau der vorigen zu einem beigen Ton geändert. Ich halte fest, dass die Zuschauer noch immer nicht wissen, wo genau sich die Protagonisten befinden, noch was sie eigentlich vorhaben.
8. *Szenenwechsel* bei 00:03:48. Ab nun wird in alternierender Montage eine zweite Handlung (b), die weiter unten stattfindet, gezeigt. Es beginnt ähnlich wie am Anfang mit Felsen, jedoch werden sie nicht statisch aufgenommen, sondern die Kamera schwenkt dynamisch von rechts nach links über sie, wobei in derselben Bewegungsrichtung ein Wesen über die Felsen hüpfte, in *mezza figura*, aber zugunsten der Felsen unten ist der Kopf abgeschnitten - man erkennt eine knielange schlammfarbene Hose und eine Felljacke -, um sogleich hinter einem größeren Brocken zu verschwinden. Die Kamera schwenkt weiterhin nach links über den großen Brocken und weiter links taucht hinter einem kleinen Felsbrocken nach oben ein Hut auf und schließlich das Gesicht eines Jungen, der nach etwas späht.

Das Licht in dieser Szene ist hell und freundlich, die Tonspur ist auch entspannter, man hört Bienensummen, Vogelzwitschern und vor allem das Zirpen von Grillen.

9. Nach dem Schnitt sehen wir in Totale (campo lungo), was er beobachtet: Zwei Mädchen in braunen alten Kleidern, die von links über die felsige Landschaft kommen. Die vordere junge Frau trägt ein Huhn an den Füßen in der Hand. Es gackert und flattert mit den Flügeln. Im Hintergrund ist auch leises Krähen (wie von Raben) zu hören.
10. Gleich wieder ein Schnitt und wir sehen den Jungen mit der Felljacke und dem Hirtenhut sich zwischen zwei V-förmigen Bäumen (die Kronen sieht man nicht) in der Amerikanischen (piano americano) heranpirschen. Er hantelt sich an den Baumstämmen vorbei und läuft dann in die Mitte des Bildes auf die Kamera zu, sie folgt ihm nach rechts und nach unten, als er sich duckt, und mittlerweile in Nah (primo piano) weiter nach rechts, wohin er so nah an der Kamera läuft, dass der Kopf abgeschnitten ist. Beim Weiterlaufen gerät sein Gesicht wieder ins Bild, und sogleich duckt er sich wieder und die Kamera schwenkt mit ihm nach unten. In Groß (primo piano) sehen wir sein beobachtendes Gesicht und seinen felligen Rücken auf derselben Höhe von der Seite, weil er sich gebückt hinter einem weiteren Felsen versteckt.
11. Nach einem Schnitt sind wieder die Mädchen im Bild, schon näher herangekommen, wie die Halbnahe (intera figura) zeigt. Im Zentrum des Bildes marschieren sie entschlossen (vor allem die vordere) auf die Kamera zu. Plötzlich ertönt ein Tierlaut - kreischend, vogelartig - und sie wenden sich nach links (für uns nach rechts) um, bleiben stehen und sehen sich um, doch wie wir können sie keine Quelle des Tons finden und gehen weiter (suono diegetico fuori campo), wobei die Kamera ihnen nach rechts folgt.
12. Wieder zeigt die Kamera den Jungen in der gleichen Einstellung wie vorher, doch diesmal grinst er hämisch. Dann hebt er die Hand und wir erfahren, was es mit den Tierlauten auf sich hat: er drückt Mund auf den Handrücken und erzeugt so



Abbildung 21: Pietro: *Nuovomondo* (2006), 00:04:22

zwitzchernde und pfeifende Laute. Hektisch dreht er sich, um nicht gesehen zu werden, um und presst sich mit dem Rücken gegen die Felsen.

13. Im nächsten Bild sind die Frauen von hinten (Halbnah / *mezza figura*) zu sehen, mit skeptischem Blick dreht sich die erste zu ihrer Begleiterin um, deutet ihr aber mit einer bestimmten Kopfbewegung an, dass sie weiter gehen, und marschiert vorne weg über die Steine. Die zweite hingegen geht ängstlich langsam in die Knie. Im Hintergrund unten sieht man den Giebel eines Steinhauses.
14. Für einen kurzen Moment wird wieder der Felljunge eingeblendet, in *primo piano* am Bildrand erahnt man, wie er aus seinem Versteck aufsteht, klarer wird dann die Nah- bis Großaufnahme (*primo / primo piano*) seiner nackten Füße von hinten, wie er über die Felsen nach oben läuft.
15. Unmittelbar darauf sind wieder die Mädchen im Bild. Das ängstlichere hockt mit dem Rücken zur Kamera im Zentrum, die Einstellung entspricht einer Halbnahen (*mezza figura*), was man an der forscheren jungen Frau sieht, die seitlich aufgenommen, weiter weg, mit dem Huhn in der Hand nach rechts marschiert, dort abbiegt und sich noch mehr von der Kamera entfernt und schließlich nach rechts das Bild verlässt. Die andere bleibt zurück und schaut ihr nach. Da ertönt wieder ein vogelartiges Pfeifen und sie wendet sich ängstlich um. Vorsichtig steht sie auf (*mezza figura*) und beginnt ihrer Begleiterin zu folgen.
16. Großaufnahme (*primo piano*) des Jungen, hinter einem Felsbrocken schaut ein Teil seines Gesichts, Hut und Schultern hervor, er schaut den Mädchen über den Felsen hinweg nach.
17. In Totale (*campo lungo*) sind links die Mädchen im Bild, wieder beisammen, unten sieht man die Felsen, hinter den Mädchen ist nun das kleine Steinhaus zu erkennen, noch etwas weiter weg, der Rest des Bildes ist von steinigem grünen Boden bedeckt, rechts sieht man sogar ein paar Bäume. Der Fokus ist allerdings vorne bei den Felsen und einem Baumstamm rechts im Bild, die Mädchen und der Boden dahinter sind unscharf. Bei 00:04:53 werden die ersten Worte in diesem Film gesprochen. Die vordere, forschere junge Frau fordert in sizilianischem Dialekt die ängstliche auf, weiter zu gehen. Und sie eilen auf das Steinhaus zu. Plötzlich taucht auf dem fokussierten Baumstamm von oben der Fuß des Jungen auf, er springt herunter und landet in Nah (*primo piano*), wobei die Kamera wie sonst auch seinen Bewegungen folgt.
18. Im nächsten Bild sind die Mädchen schon bei dem Haus und schleichen sich in Halbnah (*mezza figura*) an. Die erste, um die Ecke des Steinhauses schauend, ruft aus „C'è nuddo?“. Nach einem Blickwechsel wagen sie es um die Ecke vor das

Haus zu treten (vorübergehend auf Nah / primo piano durch Objektbewegung), die schüchternere hantelt sich immer an der Wand entlang. Die Forsche beugt sich nach vor um mehr zu sehen, ohne sich weiter vor zu wagen. Da springt der Junge von hinten an beide heran und macht wieder Tierlaute und schaut zwischen den Frauen hin und her, sie direkt anschauend und anzwitschernd, provozierend, um sie zu erschrecken. Diese erschrecken wirklich und springen davon. Die Forsche lässt sogar das Huhn los, welches auf den Jungen zufliegt. Schon bei der Tür (Öffnung im Steinhaus) angelangt wenden sie sich richtig um und sehen den grinsenden Burschen an, einander an den Händen haltend. Es folgt ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren:

19. In Nahaufnahme (primo piano) sehen wir frontal ihre verängstigten und erleichterten Mienen. Sie blicken den Burschen an.
20. Großaufnahme (primo piano) des Gesichts des Burschen. Er sieht sie ernst, ja fast feindselig an. Hebt dann die Hand zum Hut, zieht ihn sich in Begrüßungsgeste vom Kopf, wobei er Schnecken auf seinen roten Haaren offenbart und die Mädchen dann breit angrinst.
21. Wieder *primo piano* der Mädchen. Die Schüchterne drückt sich an die andere und sagt „U sordomuto è“.
22. Daraufhin blickt der Junge sie enttäuscht an, sein Grinsen verschwindet, er lässt den Kopf sinken und blickt traurig zu Boden. Bei dem Jungen in der Felljacke handelt es sich um Salvatores jüngeren Sohn Pietro, der für „taubstumm“ gehalten wird. Seine Reaktion auf diese Etikettierung gibt schon den ersten Hinweis darauf, dass er nicht taub ist, sondern gehört hat, was Rita, die Schüchterne, gesagt hat.
23. Da bei 05:37 erscheint die nächste Protagonistin. In Halbnah (*mezza figura*) steigt eine alte Frau mit schwarzem Kleid und einer Butte voller Reisig über die Felsen hinauf. Sie stapft auf die Kamera zu und leicht links an ihr vorbei wo sie in Nah (*primo piano*) zu stehen kommt und Pietro ihr gleich die Butte abnimmt. Frei steht sie in Halbnah (*mezza figura*) mitten im Bild und schaut ihre Gäste an. Dann geht sie auf das Haus zu, an den Mädchen vorbei, und setzt sich in Nah (*primo piano*) auf einen Stuhl vor der Hütte. Links von ihr ist der dunkle Eingang. Auf den Wänden des Steinhauses hängen Holz- und Kräuterbündel, Seile, Geräte, rechts von ihr steht ein einfacher schmaler Holztisch. Darauf stehen ein alter Tonkrug und eine Tonschüssel. Daneben liegen Tomaten, auf der anderen Seite daneben Steine oder Steinbesteck. Wenig freundlich fragt sie sie „E allora, che volete?“ und schaut auch das andere Mädchen an, das offenbar weiter links steht (außerhalb

des Bildes).

24. Die nächste Aufnahme zeigt die Dialogsituation: Die Kamera ist hinter den Mädchen positioniert, links (von hinten aufgenommen) steht Rita, im Zentrum, aber weiter weg, sitzt Fortunata (die alte Frau), und rechts steht die forsche Rosa (Halbnah / campo medio). Rita traut sich nichts zu sagen, sondern blickt beschämt zu Boden, also übernimmt das Rosa und erzählt Fortunata, dass Rita nicht mehr spricht, schläft und isst, und meint, dass sie eine Schlange im Bauch hat. Fortunata mustert Rita während Rosa berichtet und spricht sie dann direkt an, wo die Schlange hereingekommen sei und fordert sie mit Worten und Gesten auf, näherzukommen. Rita dreht sich weg, als hätte sie von der Geste eine Ohrfeige bekommen. Die beiden anderen Frauen reden auf sie ein, und schließlich geht sie langsam zu Fortunata. Die Kamera bleibt, wo sie war. Fortunata betastet ihren Bauch und nickt wissend.
25. Nah (primo piano) auf Fortunata. Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren wird das Gespräch zwischen ihr und Rosa gefilmt, bei dem die Ursache des Problems erforscht wird. Also abwechselnd *primo piano* (Nah) von Fortunata, und *primissimo* (Groß) von Rosa, die erzählt, dass die Beschwerden da sind, seit Don Ercole die beiden an zwei reiche Amerikaner versprochen hat.
26. Kurzer Blick auf Rita, Nah (primo piano).
27. Wieder Rosa, die Fortunata Karten zeigen will.
28. Primo von Fortunata, die erklärt, nicht an „parole di carta“ zu glauben und davon gar nichts wissen will. Die beschwichtigenden Worte Rosas erklingen bevor sie wieder im Bild ist
29. Primo von Rosa, die versichert, dass es sich hier nicht um parole di carta, sondern „cose vere“ handele,
30. Fortunata bis zur Brust, und in rot kariertem Tuch eingewickelt überreicht ihr Rosa die Karten. Fortunata packt sie auf ihrem Schoß, also außerhalb des Bildfelds, aus.
31. Wieder kurzer Schwenk auf Rita, die ganz ängstlich hinüber zu dem Bündel blickt.
32. Nahaufnahme (primo piano) des Bündels auf Fortunatas Schoß und ihrer Hände, wie sie es auspackt. Es kommen Fotos zum Vorschein. Wir sehen jedoch nicht, was darauf abgebildet ist, denn die Kamera schwenkt nach oben zu Fortunatas Gesicht und von rechts taucht auch Pietros interessiertes Gesicht auf.

33. Dann folgt eine Detailaufnahme (*dettaglio*) der ersten Postkarte und von Fortunatas Daumen, mit denen sie sie hält, relativ zentriert aber leicht schräg nach rechts unten. Abgebildet ist von der Seite ein alter Mann in schwarzem Gewand und Hut, mit weißem Bart, der in der Scheibtruhe vor sich eine riesige Zwiebel (mehr als halb so groß wie er selbst) führt.
34. *Primo* von Fortunata und Pietro, der sich zu ihr beugt. Sie staunt, was für eine große Zwiebel das ist.
35. *Dettaglio* der nächsten Karte in gleicher Haltung: Von einem Nadelbaum pflücken zwei Männer - einer lacht freudig - tellergroße Münzen, die auf dem Baum zu wachsen scheinen.
36. *Primo* von Fortunata und Pietro. Erstaunt fragt sie, ob das Geld ist, was da auf den Bäumen wächst.
37. *Primissimo* von Rosa mit triumphierend-begeistertem Blick. Sie klärt sie auf „chista è la terra nova“.
38. Wieder Fortunata und Pietro. Sie fordert ihn auf, die Karten zu verbrennen. Er blickt auf Rosa und geht gebeugt in die Hütte.
39. Drinnen ist es dunkel, richtig schwarz, bis auf die steinerne Feuerstelle in Nahaufnahme (rechts vom Zentrum), in der das Feuer flackert. Ein Schatten über der Feuerstelle kündigt Pietro an, man sieht seinen Oberkörper (von unter den Schultern bis zur Hüfte), verkehrt zur Feuerstelle wanken, in den Händen das Bündel Karten. Er wendet sich zum Feuer um.
40. Großaufnahme seines Gesicht, den Blick auf das, was er in den Händen hält. Der Hintergrund ist ganz schwarz. Dann hebt er die Augen empor, hebt noch weiter den Kopf und schaut fragend in die Höhe.
41. 00:07:40 *Handlung a*: Passend zu seinem Blick nach oben, wird im nächsten Bild der felsige Berg aus der Untersicht (*cabrata*) in *campo lungo* (Weit) gefilmt. Die Kamera zoomt und dabei kommen hintereinander Salvatore und Angelo zum Vorschein, die auf die Bergwand klettern. Die Kamera zoomt weiter bis zu einer Totalen (*intera figura*) von Angelo, während Salvatore schon aus dem Bild geklettert ist.
42. Nach dem Schnitt ist wieder eine Großaufnahme (*primissimo*) der Füße und Hände von hinten beim Klettern zu sehen. Die Kamera schwenkt bis zu den Hosen hinauf, und endlich sehen wir das Ziel der beiden, rechts im Bild erscheint auf den Felsen ein hölzernes Kreuz. Der Bildausschnitt wird wieder größer, ungefähr Halbnah (*intera figura*), außerdem in Untersicht (*cabrata*). Wir sehen die Männer von hinten, wie sie auf das Kreuz zu klettern.

43. Noch bevor sie es erreichen, wechselt die Kamera wieder zu der *anderen Handlung, b*: Im dunklen Haus folgt die Kamera den Handbewegungen Fortunatas in Großaufnahme (primissimo), die eine Schnur über etwas Hellbraunes auf einem Tisch Liegendes spannt. Als sie weiter nach links schwenkt, erkennen wir, dass dieses Etwas Rita ist. Pietros Kopf ist gleich neben ihrem Kopf, er scheint zu helfen. Dann sehen wir auch Rosa, die gleichen neben ihrem Kopf kniet und sie beruhigend hält. Es bleibt bei Groß und es ist ruhig bis auf Fortunatas Murmeln. Sie flüstert Zaubersprüche. Beim Schwenk nach rechts sehen wir Fortunata gebückt und flüsternd eine Handlung vollziehen. Sie kommt näher bis zu einer Großaufnahme ihres Gesichts, und dann noch ein Stück näher.
44. Schnitt. Die Kamera scheint jetzt auf Ritas Bauch abgestellt zu sein - wir sehen auf der Höhe ihres liegenden Körpers Ritas besorgtes Gesicht von unten (einen Teil davon), daneben Rosas ernstes Gesicht von der Seite und von rechts Fortunatas Hände, die Rita wie ein Paket umschnüren. Die Kamera folgt den Händen und der Schnur bis hinunter zu Ritas Fuß, um dessen Sohle die Schnur gespannt wird, und wieder hinauf.
45. Profil in Großaufnahme von Rosas und Ritas Köpfen, auch Pietro schaut besorgt der Schnur nach, die nun hinter ihrem Kopf vorbei um etwas auf dieser Liege gespannt wird;
46. Die Kamera ist nun hinter dem Kopfteil und nimmt Fortunatas Handbewegungen auf, und unter beständigem flotten Murmeln / Beten wird die Schnur wieder über Ritas Brust gezogen, sie wimmert. Nun legt in Nahaufnahme Fortunata ihre Hände auf Ritas Bauch und beschwört sie mit „non te scantare“, eine Nahaufnahme (primo) von ihrem Gesicht.
47. *Primo* von Rita, *laterale*, die nun Schmerzen hat und stöhnt, mit gequälter Miene, Pietro, der ihren Kopf umfasst hält, aber zur Großmutter schaut, und Rosa. Bis jetzt war in dieser Szene alles so nah aufgenommen, dass der Überblick fehlte.
48. Nun ändert sich die Einstellung zu einer Art *intera figura* (Halbnah) mit Aufsicht (picchiata). Im Zentrum langgestreckt und mit leicht gespreizten Beinen liegt die verschnürte Rita, von oben gefilmt, vor der Feuerstelle auf einem Tisch oder einer Liege. Bei ihrem Kopf knien, wie erwartet, Pietro rechts und Rosa links und halten sie. Und vor dem Tischende, vor Ritas Beinen, hockt Fortuna, die wir von hinten bis zum den Schultern sehen. Links von der Gruppe im Zentrum sieht man noch ein bisschen von der Hütte, den Boden auf dem Stroh liegt, die steinerne Mauer. Rechts hingegen ist gleich neben Pietro alles schwarz bis zum hölzernen Türpfosten, von dem aus wir hineinschauen. Rita zappelt ein bisschen und Fortu-

nata schiebt ihre Hände zwischen den Stoff des Kleides.

49. Schnitt und wir sehen Fortunata in Nah (primo piano) von vorne, aber leicht seitlich (nur fast En-Face-Porträt / frontale) und in Normalsicht mit glühendem, enthusiastischem Blick, während sie sagt „La leviamo?!“ . Rita zappelt mehr und Fortunata lächelt.
50. *Primissimo* (Groß) von Rita und den Umstehenden von ihrer Linken aus gefilmt, sie leidet und sagt, dass sie nicht mehr kann, Pietro hält beruhigend ihre Stirn umfasst.
51. Großaufnahme von hinter Fortunata aus, ihr Hinterkopf ist im Bild und ein Stück von Ritas Körper und ihrem gequälten Gesicht.
52. Schnitt und Schwenk nach oben, gleichzeitig ist es aber eine Aufsicht (picchiata), sodass wieder die ganze Gruppe vom Türpfosten aus zu sehen ist (Nahaufnahme), und unter Ritas Jammern und eigenem Rufen zieht Fortunata eine dünne schwarze Schlange hervor und hält sie triumphierend in die Höhe, Rita schreit, Rosa sieht ängstlich/angewidert nach unten, Pietro steht auf mit Blick auf die Schlange.
53. Nah (primo) auf Ritas entsetzten Gesichtsausdruck. Sie schreit und reißt sich die Schnüre vom Leib.
54. Nah (primo) auf Fortunata, den Arm in die Höhe streckend, Pietro schnappt sich die Schlange und bringt sie nach draußen.
55. Rita schüttelt die Schnüre ab und springt auf und flüchtet sich in die Umarmung ihrer Schwester / Freundin. Davor steht Fortunata in mezza figura, von hinten gefilmt. Die Mädchen drängen sich nach links ins Dunkle, Fortunata geht entspannt rechts um den Tisch herum und beruhigt sie, dass es vorbei und sie befreit ist, ihre Worte mit Gestik unterstützend. Im Stehen fällt Licht nur bis zur Taille auf die Personen, darüber ist es ziemlich dunkel, der Blick auf die Feuerstelle ist frei. Fortunata geht auf die Mädchen zu. Plötzlich ein Schnitt.
56. 00:09:14 *Handlung a*: Zurück zum Berggipfel. Wir sehen den Ansatz des Holzkreuzes auf den weißen Felsen in Nah (primo piano), viele kleine Steine liegen rund herum. Im Hintergrund ist der vernebelte Himmel, es zeichnet sich der obere Rand einer anderen Bergkette in der Ferne ab. Die vertrauten Windtöne sind wieder vorhanden. Hinter dem Kreuzansatz tauch Salvatores Kopf auf, er klettert rechts um das Heiligtum herum - hinter ihm erscheint auch Angelo hinter dem Kreuz - nun etwas tiefer stehend, hebt er sich noch ein Stück Richtung Kreuzansatz empor, stützt sich bei den vielen Steinen auf und spuckt den Stein, den er im Mund getragen hat, dazu. Angelo nähert sich.

57. Ein *primo* (Nah) nimmt die beiden von vorne auf, der Stein, den Angelo ausspuckt ist ganz blutig und sein Mundwinkel ist eingeschnitten und blutet. Ebenso der von Salvatore. Die Kamera schwenkt nach oben so wie Salvatores Blick. Er schaut demütig, flehend zum Kreuz empor, das sich in dem Moment außerhalb des Bildfelds befindet, Angelo hingegen schaut auf seinen Vater, auch während er wieder ein Stück hinunter steigt. Nun ist nur noch Salvatore in Nahaufnahme (*primo piano*) im Bild, links ein Stück weißer Felsen, auf dem seine Hand ruht, im Hintergrund links Felsen, mittig und rechts Luft (weißer Nebel), und er spricht das Kreuz an - Wir sind hier, wir haben die Steine gebracht - und er legt die blutigen Steine höher hinauf auf den Stapel. Weiterhin ernst nach oben zu dem Kreuz blickend, erklärt er diesem, dass sie etwas fragen wollen. Er steigt höher, die Kamera begleitet ihn mit einem Schwenk. Nun ist auch wieder der Ansatz des Kreuzes im Bild. Auf ihm hängt ein silbernes Motivbild mit einem Ohr darauf, sowie viele kleine rötlich gefärbte Lappen oder Täfelchen. Eindringlich fragt Salvatore, die Spitze fixierend, was sie tun sollen: aufbrechen oder hier bleiben.
58. Groß (*primissimo*) auf Angelo, der nicht nach oben auf das Kreuz, sondern noch immer auf seinen Vater schaut, kurz nach unten und dann auch nach oben zu dem Kreuz blickt, dann wieder den Blick senkt, und seine Stirn auf die Steine legt, erschöpft oder verzweifelt.
59. Ebenso Großaufnahme (*primissimo*) von Salvatores Gesicht, Blick noch immer nach oben. Kurz schaut er hinunter, wie zum Überlegen, dann wieder hinauf und bittet um ein Zeichen. Sie wollen hier warten, bis das Zeichen kommt. Und er geht in die Knie, die Kamera bleibt auf seinem Gesicht und macht die Abwärtsbewegung mit. Noch einmal wirft er einen Blick zum Kreuz, und dann nach unten, um zu warten.
60. 10:32 in Weit (*campo lungo* bis *lunguissimo*) steigt nun in nebeliges Grau gehüllt, Pietro die felsige Wiese hinauf, deren Ebene genau in der Bilddiagonale liegt. Es ist die Fortsetzung von a, aber an einem neuen Ort, daher *Handlung c*. Der Himmel ist dichtes Grau. Er läuft. In der Tonspur gesellt sich zu dem Wind der asynchrone Ton eines Blasinstruments, vermutlich einer Panflöte, ein hohes Tremolo gefolgt von einem tieferen, und wieder höhere Töne, die an Eulen erinnern. Die Kamera folgt ihm nach oben, je höher er die Diagonale hinauf läuft, umso nebeliger wird es, bis er ganz im Nebel in der linken oberen Ecke aus dem Bild verschwindet.
61. a: Angelos Kopf ruht in Großaufnahme (*primissimo piano*) auf den Steinen, den ersten Blick hat er auf diese gerichtet. Die Kamera schwenkt nach oben bis sie

auf ein *primitivo* von Salvatores Gesicht zu ruhen kommt, der liebevoll und mitleidig auf seinen Sohn hinunter schaut, und sich dann leicht seufzend abwendet.

62. Plötzlich fallen vor seiner Nase - so der vermittelte Eindruck durch die Schnitttechnik - die Postkarten geräuschvoll auf die Steine. Die alternierten Handlungsstränge verschmelzen. Die Karten erfüllen fast das ganze Bild. Oben auf liegt diejenige mit der Riesenzwiebel, darunter schaut die vom Geldbaum hervor und der Rand von einer weiteren Karte schaut noch unter dieser hervor.
63. In Halbnahe (*mezza figura*) sieht man nun hinter den Steinen des Heiligtums die drei Männer nebeneinander: ganz rechts am Rand des Steinhaufens Angelo seitlich bis zu den Schultern, seinen Arm auf den Steinen, daneben etwas höher Salvatore, von dem man nur Hals und Kopf sieht, mit Blick auf die Karten, die sich als gerade Fläche auf den Steinen abzeichnen, und links von ihnen, im Zentrum des Bildes, steht Pietro, der sich zu ihnen hinunter bückt und Salvatore anstarrt. Dann schaut Salvatore ihm auch in die Augen. Pietro nimmt Augenkontakt auch zu Angelo auf, dann wenden sie ihre Aufmerksamkeit den Karten zu. Salvatore nimmt sie in die Hand. Angelo steht auf und stellt sich hinter ihn, um besser zu sehen.
64. Eine Detailaufnahme einer Karte folgt, diesmal mittig und gerade im Bild, aber wieder mit Daumen, die sie halten, diesmal Salvatores. Es ist das Bild vom Geldbaum. Die Hand hebt das erste Bild weg und gibt den Blick auf die darunter liegende Karte frei: Ein Farmer und ein weiß gekleidetes Mädchen füttern ein Huhn, das ihnen bis zur Hüfte reicht. Dies kommentiert Salvatore („*rozzo beddo*“)
65. *Primo* (sehr nah) auf die drei Verwandten, die Köpfe ganz nah zusammengesteckt, Salvatore lächelt anerkennend auf die Karten. dann hebt er den Kopf, schaut lächelnd hinauf zum Kreuz und nickt diesem dankend zu. Er nimmt die Karten, richtet sich auf, wobei ihm die Kamera folgt, sodass die Söhne nicht mehr im Bild sind, Pietro taucht aber hinter ihm wieder auf, und legt sie unter den Augen Pietros am Fuße des Kreuzes (nicht im Bild) ab. Pietro schaut ihn fragend an, blickt nach oben, nochmal auf die Karten und nochmal auf seinen Vater, der auch noch einmal empor zum Kreuz schaut und sich dann hinunter begibt und nach hinten entfernt, während Angelo sich wieder nach vor ins Bild drängt, um noch einmal auf die abgelegten Karten zu schauen. Pietro sieht seinen Bruder an und nochmal das Kreuz, während sich Salvatore im Hintergrund zufrieden auf den Rückweg macht.

Hier, bei 00:11:57 endet nach 65 Einstellungen diese lange Eingangssequenz. Im Anschluss daran sind Zeit und Ort gewechselt: Es ist Nacht, und sie holen ihre Tiere aus dem Haus, was den Beginn einer neuen, eigenständigen Sequenz markiert.

Was bei der Sequenzanalyse auffällt, ist die unkonventionelle Kameraführung mit langen Einstellungen, viel Kamerabewegung (Kamerafahrt, Handkamera) und interessanten Blickwinkeln, sowie häufige Nahaufnahmen, die einen Überblick verhindern, was dem Film von Anfang an eine künstlerische Qualität verleiht. Crialesse bedient sich zwar auch konventioneller Verfahren wie der alternierenden Montage, um die Illusion von gleichzeitigen Handlungen zu erzeugen, und Schuss-Gegenschuss für Dialoge, doch die Schnitte sind mitunter abrupter und überraschender als im Mainstream-Kino. Die Montage ist aber andererseits auch nicht so extrem, dass beim Zuschauer Entfremdung (Bewusstwerden des Mediums, Bruch in der Identifizierung mit der Filmwelt) - ein Hineinleben in den Film ist ungebrochen möglich - oder ein unrealistischer Eindruck entstünde. Dies ist bei der surrealen Szene an Bord des Schiffes der Fall, wo durch den fließenden Übergang vom weißen Schiffshorn zum weißen Wasser die Künstlichkeit des Mediums bewusst wird, aber auch hier wird die Identifikation mit den Protagonisten nicht aufgehoben und der Zuschauer wird keineswegs aus seiner Komfortzone gelockt. Was Crialesse aber von seinen Zuschauern verlangt, ist ein wenig Aktivität im Nachdenken und Schlussfolgern, wie in der Eingangssequenz zum Beispiel daran zu sehen ist, dass Ziel und Zweck der seltsamen Bergbesteigung erst sehr spät enthüllt werden.

4.4.2 Mythische Vorstellungen / Mythisches an *Nuovomondo*:

Im Folgenden greife ich die mythischen Elemente, die in der Eingangssequenz enthalten sind, heraus, um sie näher zu besprechen. Zusätzlich überprüfe ich dabei auch ihr Vorhandensein im gesamten Film.

Mythisches Setting Das Setting der Eingangssequenz in einer kargen, felsigen Landschaft, mit einer Tonspur, die nur aus Naturgeräuschen wie Tierlauten und Wind besteht - Dialoge sind auf ein Minimum beschränkt, man kommuniziert viel durch Blickkontakt - hat etwas sehr Archaisches. Die luftigen Höhen, also die Nähe zum Himmel, und der dichte Nebel evozieren zusätzlich mythische Konnotationen.

Hinzu kommt, wie die Personen dargestellt werden: ihre zerrissene Hirten- und Bauernbekleidung in Erdtönen zeigt nicht nur Armut, sondern auch Ursprünglichkeit an. Eine Märchen- oder Mythenverfilmung würde wahrscheinlich ähnliche Kostüme wählen.

Besonders mythisch mutet die Figur des Pietro an: Er trägt eine Fellweste und macht Tierlaute, außerdem wohnen unter seinem Hut Schnecken und er hat keine Scheu vor

Tieren (er nimmt das Huhn und die Schlange wie selbstverständlich, in der anschließenden Sequenz zeigt sich auch eine enge Bindung / Freundschaft zum Esel der Mancusos). Er wirkt damit wie ein mythisches Wesen, halb Mensch, halb Tier und erinnert in Aussehen und Gestus, und weil er auch Spaß daran hat, Leute zu erschrecken, an den mythologischen Hirtengott Pan oder seine Begleiter, die Satyrn (siehe Abbildung 21 auf Seite 103).

Wie die geographische Einordnung zugunsten der Entstehung eines mythischen Ortes verhindert wird, wurde bereits dargelegt und wird in Einstellung 7 deutlich. Abgesehen vom Dialekt gibt es im ersten Teil des Films keine konkreten Hinweise auf Sizilien.

„Petralia“ - der Name des Dorfes - wird bezeichnender Weise erst im zweiten und dritten Teil erwähnt (00:43:00 und 01:13:00). Im 2. Teil wird also Petralia als Herkunftsort genannt, und im 3. wieder und dort werden auch Hinweise auf den Ort, wo sie jetzt sind, gegeben: Die Hochzeiten sollen „qui a Ellis Island“ stattfinden. Das spricht dafür, dass der erste Teil als mythisch konzipiert ist.

Rituale Für eine mythische Welt sprechen auch die magischen Rituale:

- In der Eingangssequenz führt Fortunata bei einem Dorfmadchen ein an Exorzismus erinnerndes Heilritual durch, indem sie ihr eine Schlange aus dem Unterleib entfernt. Wie die Sequenzanalyse gezeigt hat, wird die Extraktion der Schlange als Teil der Filmrealität gezeigt, das heißt, Fortunata wird zum Beispiel nicht als Betrügerin gezeigt, die ihre „Patienten“ hinters Licht führt. Andererseits wird der Blick auf die rituelle Handlung geschickt durch die Kameraposition vom Körper der Ausführenden versperrt. So müssen die Betrachtenden für sich selbst entscheiden, ob sie glauben wollen, dass Fortunata wirklich die Schlange aus dem Unterleib des Mädchens herausgezogen hat, oder mutmaßen wollen, dass sie das Tier irgendwo unter dem Tisch versteckt gehalten und dann hervorgeholt hat. Die symbolische Bedeutung des (echten oder eingebildeten) Eindringens einer Schlange in die junge Frau, ausgerechnet nachdem sie einem fremden Mann in die Ehe versprochen wurde, ist eindeutig. Fortunata heilt sie jedenfalls von ihrem Übel beziehungsweise von ihrer Angst vor dem aufgezwungenen ehelichen Geschlechtsverkehr. Durch ihr souveränes Auftreten und die Tatsache, dass die Mädchen eigens zu ihr gekommen sind, wird klar, dass Fortunata geübt in solchen Ritualen ist und sie zu ihrem Alltag gehören.
- Der Aufstieg von Salvatore und Angelo auf den Berg zu einem Kreuz stellt ein „pellegrinaggio“ dar, bei dem sie als Zeichen der Buße und zum Nachempfinden der Qualen Jesu auf dem Kreuzweg barfuß und mit einem Stein im Mund, der sie

zum Bluten bringt, über die Felsen klettern, also ein schwieriger und gefährlicher Weg, und dort den Stein als Devotionsopfer darbringen und um göttliche Antwort und sogar ein Zeichen bitten. Dies ist also ein religiöses Ritual in christlicher Tradition (wenngleich derartige Pilgerfahrten auf antike heidnische Bräuche zurückgehen und der katholischen Kirche nicht immer willkommen waren), das an sich nicht zum *mythischen* Charakter des Films beiträgt. Den mythischen Effekt macht jedoch die Ästhetik der Bergszenen aus, in denen die Protagonisten durch die Wolken quasi bis in den Himmel gestiegen sind, der sie umgibt. Auf das mythische Denken Salvatores gehe ich später noch ein.

- Als sie Fortunata abholen wollen, rumort und scheppert es in ihrem Haus und sie behauptet, es seien die Seelen ihrer Ahnen, die gegen die Ausreise sind, weil sie nicht übers Meer fahren wollen (vgl. 00:20:39). Man kann annehmen, dass die Frau selbst den Lärm verursacht, doch da wir nicht in das Haus hineinschauen können, ist es - wie im ersten Beispiel - auch möglich, dass in der Filmrealität wirklich die Ahnen für den Tumult sorgen.
- Schließlich, als letztes archaisch-mythisches Element in den letzten beiden Teilen, schneidet Salvatore Lucy eine Locke ab (vgl. 01:11:26), damit sie sich nicht verlieren. Die beiden unterscheiden sich in ihrem Glauben an die Magie dieser Handlung.

Wie schon aus der Aufzählung hervorgeht, beschränken sich die magisch-mythischen Rituale bis auf eine letzte Ausnahme auf den Sizilien-Teil, genauso wie die oben beschriebene „Mythifizierung“ des Ortes, was für die Geschichte bedeutet, dass die Auswanderer aus einer mythischen Welt stammen, die sie jedoch beim Übertritt in die Neue Welt hinter sich lassen (müssen).

Elemente Was an *Nuovomondo* noch mythisch sein könnte, ist - wie in *Respiro* - die Thematisierung der Elemente, wobei in diesem Film Erde und Luft dominieren.

Die Luft wird in der Eingangssequenz durch den Nebel regelrecht sichtbar und fühlbar und durch die Tonspur hörbar und spielt hier somit eindeutig eine wichtige Rolle.

Die Erde ist im ersten Filmdrittel auch besonders prominent. Nicht nur in der Farbgebung der Eingangssequenz, wenn der Nebel nicht im Vordergrund steht, sondern der beige-braune Boden, oder erdfarbene Kleidung und Gegenstände gezeigt werden, sondern auch besonders in den ersten beiden surrealen Szenen: In der ersten (00:21:20 - 00:21:34) ist das Bild von gepflügter Erde erfüllt, auf der Kinder Riesengemüse tragen. Noch eindrucksvoller wird dieses Element in der zweiten surrealen Szene (00:23:39 - 00:24:12) inszeniert, in der Salvatore sich seiner Mutter zum Trotz ein Grab schaufelt,



Abbildung 22: Erde in der ersten surrealen Szene: *Nuovomondo* (2006), 00:21:32

sich hineinlegt und mit Erde zuschüttet und anschließend der Goldregen auf ihn herabfällt:

„The significance of this sequence, which intertwines through sound and image the symbols of the two worlds, the brown soil and the golden coins, derives from the interconnected presence of the real and the surreal.“²³³

Das Feuer in seiner reinigenden Funktion, ein mythisches Thema, kann leicht übersehen werden, aber es ist in der Eingangssequenz vorhanden: Die Karten, die Salvatore als göttliches Zeichen interpretieren wird und die somit sein religiöses Ritual zu einem Abschluss bringen werden, hätten eigentlich in der Feuerstelle im Haus verbrannt werden sollen. Vorgesehen war für sie also, Teil des Rituals von Fortunata zu sein, und durch ihre Verbrennung die Reinigung und somit Befreiung Ritas von ihrem „Fluch“ zu bewirken, da sie, die für die Neue Welt und die bevorstehende Hochzeit stehen, auch Auslöser des Problems waren. Dass sich Pietro über die Anordnung hinwegsetzt und die Karten zu seinem Vater und Bruder an die heilige Stätte bringt, zeigt, dass die Entscheidung, ein neues Leben zu suchen, trotz allen Vertrauens auf Rituale und göttliche Zeichen - Pietros Blick nach oben könnte auch auf eine spirituelle Eingebung hindeuten - im Grunde doch aktiv von einer handelnden Person herbeigeführt worden ist. Die reinigende Kraft des Feuers steht zwar zur Verfügung, aber wird nicht genutzt - die Karten, die ein Opfer des Herdfeuers werden sollten, werden dagegen dem Heiligtum auf der luftigen Berghöhe als Opfergabe dargebracht. Die Familie wendet sich demnach vom heimischen Herdfeuer ab - schon in dieser anfänglichen Handlung Pietros zeichnet sich die Notwendigkeit des Verlassens der Heimat ab - und vertraut sich anderen, für Beweglichkeit stehenden Elementen an, nämlich zunächst der Luft, und dann (im zweiten Filmdrittel) dem Wasser, um ihre Neue Welt zu erreichen.

Das Wasser schließlich, besitzt wie in den übrigen Filmen Crialeses die Kraft zur Wiedergeburt, wenn in der Schlusssequenz die Emigranten aus der milchigen Flüssigkeit auftauchen.

²³³ Heyer-Caput 2013, 277

Mythische Motive In *Nuovomondo* liegt das mythologische Motiv der abenteuerlichen Reise, eventuell inspiriert von der Odyssee, da es sich um eine harte Schiffsreise samt Unwetter und Verlusten handelt, vor.

Die gefährliche Reise ist aber nur ein Teil des großen Ganzen: Ich denke, dass auch die Handlungsstruktur dieses Films am Ablauf von *rites de passage* und griechischen Heldenmythen (gefährliche Reise) orientiert ist. Die Dreiteilung des Films unterstreicht die Etappen des Übergangsritus zusätzlich.

Zunächst holen die Protagonisten in der Eingangssequenz rituell die göttliche Erlaubnis ein, ähnlich wie in antiken griechischen Heldenmythen ein Orakel am Beginn der Geschichte steht und den Auszug oft überhaupt erst in Gang setzt. Sie sagen sich vom Herdfeuer und all ihren Verankerungen in der alten Heimat los, ändern ihre Kleidung und ziehen schließlich zusammen mit anderen - wie die Helden und ihre Begleiter, für die sie Verantwortung tragen, so wie die Familie Mancuso für die Dorfmädchen verantwortlich ist - aus der Heimat aus.

Der zweite Teil ist zugleich die abenteuerliche Reise als auch der mythische Moment des Einschlusses, weil sie lange im engen, dunklen Schiffsbauch gefangen sind. Hier kommt wieder das Katabasis-Thema zu tragen, indem sich die Reisenden in einer Art Hölle befinden.

Schließlich kommen sie an und werden gereinigt, was in Übergangsriten auch vollzogen wird, und zwar sowohl wörtlich durch Duschen und Ähnliches, als auch metaphorisch im „Purgatorium“ der Einwanderungsbehörde, wie auch Heyer-Caput bemerkt:

„After a descent into hell, the abyss of the steerage on a steamship whose allusive name is "Dante", the protagonists experience a gradual ascent to a purgatory of pseudo-scientific purification during the internment at Ellis Island. Finally, these Dantesque pilgrims of modernity reach a surreal paradise in the open-ended closing sequence, in which they tentatively swim in a milky ocean.“²³⁴

Sie sieht den *rite de passage* vor allem in diesem dritten Teil auf Ellis Island²³⁵ beschrieben, aber diese letzten zu bestehenden Prüfungen und die Reinigung vor dem Übertritt in den neuen Zustand wären ja ohne die Schritte aus den ersten beiden Teilen, Auszug und Einschluss/Katabasis, und die Verwandlung durch diese Erfahrungen nicht möglich. Crialesse selbst bestätigt den Eindruck der Transformation durch die Reise im Interview mit Gerhard Midding, indem er zugibt, dass die Reise sowohl wörtliche als auch metaphorische Bedeutung hat, weil die Figuren sich auf ihr in moderne Menschen

²³⁴ ebd., 272-273

²³⁵ vgl. ebd., 275

verwandeln, eine drastische Entwicklung von einer ländlichen zu einer industriellen Gesellschaft, die die Menschen am Ende des 19. Jahrhunderts tatsächlich in kürzester Zeit durchgemacht haben.²³⁶

Aus diesen Überlegungen geht hervor, dass auch das mythische Motiv der Metamorphose vorliegt, nämlich von archaischen, mythischen Wesen (man erinnere sich an Pietros Fellweste und tierische Ausdrucksform) zu modernen Menschen, was noch durch die Geburtsmetapher im flüssigen Element unterstrichen wird.

Am Rande kommt sogar das mythische Thema des Geschlechtstauschs vor, nämlich von Angelo, der sich als Mädchen tarnt, um im Frauenschlafsaal bei der Großmutter bleiben zu können (z.B. 00:41:55, 00:45:38 „Angela“, 00:50:23).

Mythisches Subjektbewusstsein Rössner hat bereits festgestellt, dass für die meisten modernen Autoren das mythische Aufgehen des Individuums in der Gruppe der am schwersten zu übernehmende Aspekt ist und die Sphäre des Mythos daher oft nur in einem gemeinschaftlichen Akt zugänglich ist, das heißt, dass im Ritual die mythische Vorzeit vergegenwärtigt wird. Die eben aufgestellten Behauptungen über Rituale und den Initiationsriten folgenden Ablauf werden durch die Rössners Aussagen noch einmal unterstrichen und miteinander verknüpft:

„In der Form einer symbolischen Opferung, wie sie der Initiationsritus darstellt, ist es ja geradezu Vorbedingung für den Eintritt in das gesuchte *andere*, das mythische Bewußtsein, dessen verschiedene Aspekte in der einen oder anderen Kombination das Inventar der literarischen Paradiese unseres Jahrhunderts bilden.“²³⁷

In den gemeinsam ausgeführten Ritualen findet also ein gewisses Aufgehen des Individuums in der Gruppe statt, wie es für das Mythische typisch ist.

Zusätzlich wird die mythische Subjektaufhebung und Verschmelzung mit der Gruppe in einer Szene auf dem Schiff (01:00:37 - 01:01:57) bildlich umgesetzt: Nach dem Sturm liegen die Passagiere der unteren Klasse übereinander und ineinander verschränkt am Boden. Dabei sind alle Grenzen aufgehoben: Männer liegen verwoben mit Frauen (trotz sonst streng eingehaltener Geschlechtertrennung in den Schlafsälen), Junge schmiegen sich an Alte, Verletzte und Tote verschränken sich mit Lebenden, Wache halten Händchen mit Schlafenden, usw.. Trotz des Unglücks strahlt das Bild Friedlichkeit und Harmonie aus.

²³⁶ vgl. Midding, G. (2007), „Der amerikanische Traum hat eine hypnotische Macht.“ Emanuele Crialesse über die Arbeit an *Golden Door*.', *EPD Film. Das Kino-Magazin* (6), 35, zit. nach Heyer-Caput 2013, 277

²³⁷ Rössner 1988, 50



Abbildung 23: Subjektauflösung in der Gruppe: *Nuovomondo* (2006), 01:01:50

Diese Art von Subjektauflösung in der Gruppe kennen wir ja bereits als ein wiederkehrendes Merkmal von Crialeses Bildersprache.

Surreales Einen deutlichen Kontrast zum Realen stellen mehrere surrealistische Szenen dar, die den „Mythos“ von Amerika abbilden, der aber nicht in den Bereich des definierten Mythos fällt. Die Amerika-„Mythen“ werden jedenfalls eindrucksvoll umgesetzt (Fotos, Träume) und auch in Gesprächen thematisiert (00:49:00 *fiumi di latte*, Salvatore würde gern in einem solchen baden, obwohl er nicht schwimmen kann, ein anderer Mann äußert sich sarkastisch über fliegende Esel - glaubt ihr etwa daran?)

Die surrealen Szenen sind alle von den Photographien und den Erzählungen über die Neue Welt beeinflusst. Die ersten beiden, die das Element Erde beinhalten, wurden bereits erwähnt. Bei 00:53:00 beginnt der „Tanz der Blicke“ zwischen Lucy und Salvatore und seinen Söhnen zur Filmmusik von Antonio Castrignanò, wo sie hinter weißen Lüftungsröhren des Schiffs verschwinden und auf der anderen Seite wieder auftauchen. Bei 00:54:56 wird von dem weißen Rohr ausgehend zu einer weißen Flüssigkeit, einem Milch-Meer, überblendet, in dem Salvatore und Lucy (in ihrer eleganten Kleidung, mit Hut) schwimmen. Dann schwimmt eine riesige Karotte an ihnen vorbei und sie halten sich daran fest. Es wird also wieder der „Mythos“, genauer das überhöhte Bild oder Image, das Amerika von sich verbreitet, von der Üppigkeit und Fruchtbarkeit des Landes (durch Riesengemüse), wie sie auf den Postkarten dargestellt wurde, und auch die



Abbildung 24: Surreale Szene - Lucy und Salvatore schwimmen in Milch: *Nuovomondo* (2006), 00:55:59



Abbildung 25: Surreale Schlusssequenz: *Nuovomondo* (2006), 01:47:01

mündlich überlieferten Geschichten über die paradiesischen Zustände dort (Flüsse aus Milch) umgesetzt. Bei dieser Szene sind Marker vorhanden, die auf eine Traumszene / Vision / Phantasie Salvatores hinweisen können: Die ungewöhnliche Farbgebung - alles bis auf die Figuren und die Karotte ist weiß - , die extra-diegetische Musik, der plötzliche Übergang von Treffen und Blickwechseln an Bord zum Schwimmen in Milch und die künstlerische Gestaltung dieses Übergangs als fließend, sowie der Übergang am Ende dieser Szene zum Nebel auf dem Schiff.

Auch bei der letzten surrealen Szene, der Schlusssequenz, sind diese Marker vorhanden: Aus der von Photographien nachgestellten Pose der Protagonisten, von denen Angelo und Salvatore direkt in die Kamera schauen, die anderen beiden zu Boden, wird bei 01:46:39 wieder zur weißen Flüssigkeit überblendet, in der Lucy von rechts ins Bild schwimmt, und Salvatore und seine Söhne auftauchen, gefolgt von vielen anderen Einwanderern. Die nebelige Überblende und die begleitende a-synchrone Musik deuten auf eine phantastische Szene hin, also außerhalb der Filmrealität, metaphorisch.

Die allererste surreale Szenen im ersten Filmdrittel wird als Vision Salvatores gezeigt, indem zuerst eine Nahaufnahme von ihm mit entsetztem Gesichtsausdruck gezeigt wird, und nach dem Schnitt die Feldszene. Die Kinder und die Frau, die Oliven von rechts, etwas später von links die einprägsame riesige Karotte, tragen, bewegen sich etwas abgehakt, so wie in alten Filmen, was auf weniger Bilder pro Sekunde hindeutet, in der Tonspur ist verstärkt Zirpen zu hören. Filmische Mittel zeigen also die Nicht-Realität an. Danach folgt wieder eine Nahaufnahme von Salvatore, der sich verängstigt abwendet und davon läuft. Er ist von der Wirklichkeit seiner Vision überzeugt, seine Kinder sehen aber nicht, was dort angeblich Schreckliches passiert, vertrauen aber dem Urteil des Vaters und laufen auch davon.

Mit der zweiten verhält es sich anders. Salvatore beginnt zu schaufeln, nach dem Schnitt liegt er in der Erde, nur sein Gesicht schaut noch heraus, und dann beginnt es, Münzen auf ihn herabzuregnen, nach einem Schnitt sieht man, dass sie von dem Baum über ihm herunterfallen. Am nächsten Morgen (natürlich nach einem Schnitt) kommt Fortunata, um ihn auszugraben. Diese Szene wird also ohne besondere Marker - es ist zwar sehr

dunkel, aber das war es bei Beginn des Grabens auch schon - gezeigt, sondern als Teil der Filmrealität und ist damit - mit dem an Märchen und Mythen erinnernden Goldregen - die einzige surrealistische Szene, die zum Mythischen in *Nuovomondo* beiträgt.

Die anderen verdeutlichen eher Salvatores ausgeprägte Phantasie, die auch gegen Ende noch einmal deutlich wird: In der völlig realistischen Szene der Anhörungen für die bevorstehenden Hochzeiten, macht Salvatore in Mangelung eines Blumenstraußes Lucy seinen Hut zum Geschenk, wobei er ihm einen phantasievollen Wert gibt, indem er ihn eine „corona cha vola“ nennt (01:42:40).

4.4.3 Das andere / mythische Denken

Meine Hypothese war, dass in dem Film ein „anderes“ Denken auftritt und es Züge des mythischen Denkens aufweist (wie im „Arbeitsprogramm für Typ b“ bei *Respiro* detailliert aufgeschlüsselt wurde).

Nach der Überprüfung, ob meine Hypothesen mit den Filmtatsachen in Einklang stehen, komme ich zu folgenden Ergebnissen:

Ein Unbehagen an bestimmten Denkformen ist vorhanden, und zwar am Denken von Gesellschaften, die sich gegen äußere Einflüsse abschirmen wollen, und sich anmaßen zu entscheiden, welche Menschen geeignet sind und aufgenommen werden, und welche nicht „wert“ sind. Vor allem bereitet daran Unbehagen, dass das eigene Denken als überlegen angesehen wird, und die Ausschließlichkeit, das heißt, dass nur die herrschende Denkform geduldet wird, und alles andere gewaltsam unterdrückt wird, sowie die Anmaßung, sich über Gott und die Natur hinwegzusetzen.

In diesem Film werden sogar Vorbehalte gegen dieses Denken von den Protagonistinnen Lucy (01:22:33, „what a modern vision“) und Fortunata (01:35:15-24, ob sie sich für Gott halten, zu entscheiden, wer gut ist) auch mit Worten ausgedrückt.

Als Alternative dazu wird ein einschließendes Denken anvisiert, das Anderssein zulässt und Menschen immer als wertvoll erachtet, wobei die angenommene Überlegenheit des „anderen Denkens“ in der höheren Menschlichkeit besteht.

Was die Denkfigur des „verlorenen Paradieses“ angeht, so muss festgehalten werden, dass die Vergangenheit nicht verklärt wird, sondern als hart und lebensfeindlich dargestellt wird. Die Suche nach dem Paradies, vielleicht als Ersatz für ein verlorenes, an das die Erinnerung kaum noch bzw. nur mehr im tiefenpsychologischen Sinn vorhanden ist²³⁸, liegt aber in der Stilisierung von Amerika als dem Paradies mit seiner unerschöpflichen Abundanz an Nahrung, zusammen mit der christlich-jüdischen Vorstellung des

²³⁸ vgl. Rössner 1988, z.B. 34

Landes, in dem Milch und Honig fließen, sehr wohl vor. Die Suche nach dem Paradies ist damit vorwärts gewandt und nicht rückwärts, und somit in erster Linie nicht regressiv sondern utopisch. Der Typus des „edlen Wilden“ könnte auch vorliegen: Moralisch sind die „primitiven“ Auswanderer den modernen Amerikanern überlegen. Edle Wilde könnten besonders Fortunata und Pietro sein. Interessant ist hier, dass die potentiellen „edlen Wilden“ nicht im Paradies leben, sondern es erst aufsuchen müssen, um dann natürlich feststellen zu müssen, dass es doch nicht so idyllisch ist. Dennoch liegt insgesamt eher die Denkfigur der „besseren, neuen Zukunft“ vor, da der Fortschritt zu dieser befürwortet wird. Da auch Lucy Trägerin des „anderen Denkens“ und der höheren Moral ist, lässt sich die Überlegenheit nicht nur auf die mythische Dimension des Denkens einiger Protagonisten zurückführen. Ich glaube auch nicht, dass dem mythischen Denken eine tieferliegende Wahrheit zugeschrieben wird, hingegen denke ich schon, dass man dem Autor das Bestreben zuschreiben kann, unter dem Einschluss von a-rationalen Elementen (zu denen auch magisch-mythische oder religiöse Elemente zählen) zu einer umfassenderen Harmonie des Denkens und auch des Miteinander-Umgehens zu gelangen.

Zu den Konstruktionsprinzipien:

- Einzelne Figuren, die mit „mythischem“ Bewusstsein ausgestattet werden, sind in erster Linie Fortunata, die rituelle Heilerin ist, und Salvatore, der für Visionen und Träume offen ist und ebenso an magisch-religiöse Rituale und ein höheres Wesen (Gott) glaubt, ja sogar absolut davon überzeugt ist (zum Beispiel dass die Postkarten ein göttliches Zeichen sind) und Pietro, der auf non-verbale Art kommunizieren kann (die mentale Kommunikation zwischen ihm und Fortunata findet von 01:43:00 - 01:43:46 statt. Die Bestätigung, dass sie sich auf diese Weise unterhalten haben, kommt bei 01:45:28-50, wo Pietro zum ersten Mal spricht und referiert, was die Großmutter ihm mitgeteilt hat, wobei der stattgefundenene non-verbale Sprechakt durch die Worte „mi disse“ ausgedrückt wird.).
- Das „andere“ bzw. mythische Denken wird e) der Frau (Fortunata), in gewisser Weise b) „Naturvölkern“ anderer Kontinente, wobei es sich um den eigenen Kontinent handelt, der zugunsten eines nicht-mythischen Kontinents verlassen wird, und eventuell c) dem Kind (wenn man Pietro noch als solches bezeichnen kann) zugeschrieben.
- Mythisch-magisches Denken bestimmt die Erzählperspektive, indem surreale Szenen nicht explizit als Visionen oder Träume, sondern mitunter als Teil der Filmrealität gezeigt werden.

- Es wird in eingeschränktem Maße eine mythische Filmwelt aufgebaut, in der wie oben erwähnt, Surreales oder Magisches (Schlange) als real dargestellt werden.
- Der Film orientiert sich in gewissem Maße stilistisch am „Tonfall mythischer Erzählungen“, durch die oben genannten mythischen Aspekte in der Darstellung des Ortes und der Elemente, die durch filmische Mittel verstärkt werden, und inhaltlich-strukturell, indem die Handlungsstruktur mythisch-märchenhaften Abläufen (Auszug, Einschluss/Katabasis, Wiedergeburt) folgt.

Aufwertung des Mythos und Überzeugungssystem:

Ich denke, dass sich hinter den mythischen Elementen eher eine Aufwertung der Phantasie und des Gefühls verbirgt, als dass eine weitere Instanz, die *tatsächlich* ein höheres Wissen als die „profane“ Vernunft zu verschaffen vermag, angenommen wird.

Das ändert aber nichts an der Tatsache, dass *Nuovomondo* einige mythische Aspekte aufweist, besonders im ersten Drittel des Films, und einem für Mythen über Übergangsriten typischen Ablauf folgt. Somit kann der Film Typ b zugeordnet werden.

4.5 Terraferma

„Ma nell’orchestrare questa pellicola dalla forte valenza socio-politica, Crialese dimentica quell’aura da mito della Magna Grecia e quell’onirismo visionario che tanto ci avevano affascinato in *Respiro* e *Nuovomondo* (Leone d’Argento nel 2006). Non fugge nell’immaginazione, ma rimane saldamente ancorato all’*hic et nunc*, con i piedi sulla terra(ferma).“²³⁹

Diese Einschätzung der ansonsten sehr gelungenen Rezension von Tommaso Tronconi kann ich nicht ganz teilen. *Terraferma* geht zwar von konkreten zeitgenössischen Ereignissen aus, aber die Art, wie diese erzählt werden, hat doch wieder etwas Mythisches an sich. Das Filmkonzept ist es, eine reale gesellschaftlich relevante Krisensituation auf einer persönlichen Ebene darzustellen und sie durch mythisch-märchenhafte Aspekte aus der konkreten Situation herauszuholen und zu einem allgemein menschlichen Thema zu machen. Davon ist der Regisseur Emanuele Crialese selbst überzeugt.

Im Interview mit Andrea Amato für den Radiosender R101, „radio ufficiale della Mostra del Cinema di Venezia 2011“²⁴⁰ werden zunächst die Vermutungen über die Verschleierung des geographischen Ortes bestätigt, indem Andrea Amato kurz mit den Worten „Siamo su un’isola, che Crialese volutamente non ha voluto identificare geograficamen-

²³⁹ Tronconi, T. (2011), *Terraferma: la recensione*. 10.02.2016, 23:00. URL: <http://www.onestoespiaato.com/venezia-68-terraferma-la-recensione/>

²⁴⁰ vgl. Amato 2011

te, siamo in Sicilia, in un arcipelago siciliano [...]“ (01:07 - 01:16) in den Film einführt. Anschließend äußert sich Crialesi folgendermaßen:

„[...] nei momenti in cui scrivevo e filmavo, pensavo che il mio pubblico ideale potesse essere dai sei anni ai quattordici, per cui mentre giravo, pensavo 'Se io riesco a raccontare una storia e a interessare a questa storia un ragazzino di sei anni, credo di aver raggiunto il mio, il mio obiettivo.' Per cui è una storia che parte, come dicevi tu, da spunti di cronaca, ma che poi ad un certo punto trascende e diventa favola, leggenda, come quasi una cosa che si racconta, una storia che si deve raccontare davanti a un fuoco. Quindi, da questo punto di vista, non è documentaristico ed è, ed è umana, più una storia universale umana. E quindi ho creato due personaggi che potrebbero essere dei personaggi che noi possiamo incontrare, ma che hanno anche un po' del mito, secondo me.“ (01:41 - 02:33)

Es handelt sich also um ein bewusstes Filmkonzept, das auch mit den Filmtatsachen und dem Eindruck der meisten Rezipienten in Einklang steht (wie z.B. die Bezeichnung als „favola-denuncia“, Mancinelli 2011, zeigt).

4.5.1 Mythisches an *Terraferma*

Wie gelingt Crialesi der mythische Eindruck? Wir haben es wieder mit aus den früheren Filmen bekannten Aspekten in der filmischen Umsetzung des Mythischen zu tun:

Mythisches Setting Im Vergleich zu den vorangehenden Filmen, wirkt *Terraferma* realistischer, bodenständiger. Die Zeitepoche ähnelt der zeitgenössischen Realität, weil zum Beispiel die Kostüme völlig modern und zeitgenössisch sind, auch sind moderne Fahrzeuge vorhanden, und es taucht sogar ein Fernseher samt Kindersendung im Film auf. Tourismus ist im Gegensatz zu *Respiro* nicht nur vorhanden, sondern auch ein wichtiger Inhalt des Films.

Es bleibt jedoch die mythische Verschleierung des Ortes, die bewusst herbeigeführt wird, wie das Interview zeigt. Wunderschön mythisch anmutend ist zum Beispiel die Szene im Dunkeln mit dem leuchtenden Globus, auf dem zwar das Herkunftsland Äthiopien der Auswanderin Sara zu sehen ist, aber nicht die Insel, auf der die Geschichte spielt, weil sie zu klein sei, um auf der Weltkarte abgebildet zu sein, wie Giulietta bemerkt. Es wird deutlich, dass der Name der Insel und ihre geographische Lage verschwiegen werden sollen. Zusätzlich beeindruckt diese Szene mit Bildern einer leuchtenden Weltkugel, die vor schwarzem Hintergrund von unten her auftaucht und von einer



Abbildung 26: Landschaftsaufnahmen: *Terraferma* (2011), 01:11:10, 20, und 29

Totale bis Weit-Aufnahme (*campo lungo*) bis zu einer echten Totale (*figura intera*) von ihr näher zu kommen scheint, als würde die Erde im Weltall schweben, bevor sie nach unten geholt wird und der Kameranachschwenk eine Halbnahe (*mezza figura*) der vor dem dunklen Hintergrund schwach beleuchteten Körper von Pietro, der im Zentrum den nun in seiner eigentlichen Proportion zu sehenden Globus hält, Sara, ihrem Sohn und von Giulietta preisgibt (00:49:37 - 00:49:52). Mit dieser Inszenierung des Globus' wird die globale Bedeutung, die allgemein menschliche Dimension der mythischen Geschichte symbolisiert.

Viele Landschaftsaufnahmen in Weit Einstellungen (*campi lunghi* bis *lunguissimi*), teilweise in Aufsicht (*picchiata*), sowie eine „panoramica“ vom Helikopter aus, zeigen die Insel als mythischen Ort am Meer, von erdigen Hügeln und Vulkankratern geprägt. Natur überwiegt in diesen Bildern, Zivilisation in Form von modernen Siedlungen ist fast nicht zu sehen.

Elemente und Charaktere Auch in *Terraferma* spielt die metaphorische Inszenierung der Elemente, die schon in den vorigen Filmen zum Mythischen beigetragen haben, eine große Rolle. (Überhaupt drängt sich der Vergleich mit den vorigen Filmen geradezu auf: Einige Bilder sind Zitate von Bildern aus *Respiro* oder *Nuovomondo*. Man muss sich die Frage stellen, ob Crialesse als „imitator sui“ besonders den Kontrast oder die Ähnlichkeit zu der neuen Situation hervorheben will.)

Im vorliegenden Film scheinen die vier Elemente in einer besonderen Beziehung zu einander zu stehen.



Abbildung 27: „Schwebende Weltkugel“: *Terraferma* (2011), 00:49:42



Abbildung 28: Eingangssequenz - Unterwasseraufnahme: *Terraferma* (2011), 00:01:46

Ausgehend vom Titel scheint die *Erde* an erster Stelle zu stehen. Die Erde des Festlands stellt für einen Teil der Figuren eine ihnen eng verbundene Heimat dar, für den anderen Teil ist sie Ziel der Suche, das Wunschobjekt, die handlungsauslösende treibende Kraft. Im Dialog findet der Titel Niederschlag in den Worten „a terraferma ci aspetta“ (01:16:30)

Immer steht sie im Gegensatz zum *Wasser*. Das Wort „Festland“ definiert sich durch die Abgrenzung vom Meer. Ironischer und bedeutsamer Weise beginnt „*Terraferma*“ mit dem Bild des Gegenteils, einer Unterwasseraufnahme. Und obwohl die Insel als erdig dargestellt wird, steht sie doch im Gegensatz zur „terra“, zum richtigen Festland, auf das zu gehen Ernesto sich weigert. Das heißt aber auch, dass die Insel an sich, die runderherum von Wasser umgeben ist, fließender ist und mit dem Wasser verbunden ist. Der Fischer Ernesto verkörpert die Verbindung von Erde und Wasser. Er ist - wie Grazia aus *Respiro* - ein richtiger Wassermensch, ein Meermann: Wegen seines Berufs verbringt er die meiste Zeit am Meer, lebt in Symbiose mit ihm und hängt existenziell von ihm und seinen Gütern (also vom Fischfang) ab, er schwimmt ausgezeichnet, er weigert sich, sich vom Meer zu entfernen und „an Land“ zu gehen (vgl. 00:18:07) und außerdem lebt er nach den Gesetzen des Meeres und nicht nach denen des Festlandes - er respektiert den „codice del mare“ (vgl. „u codice dû mare“ 00:42:20). Gleichzeitig ist er aber seiner Inselheimat dermaßen verbunden, dass er sozusagen in ihr und ihrer Erde aufgeht: Er lebt in einer naturbelassenen Höhle (zum ersten Mal bei 00:17:30 zu sehen). Ohne Zweifel ist Ernesto eine sehr mythische Figur. In der Höhle nimmt er sogar in einer Szene Züge von Hephaistos an (die Vulkaninsel passt dazu), indem er mit Hilfe des *Feuers* (beim Schleifen der Schiffsschraube spritzen die Funken) Metall bearbeitet. (00:19:50 - 00:20:10)²⁴¹

Sein Enkel Filippo ist ihm in seinem meerverbundenen Wesen sehr ähnlich. Er ist es auch, der einen an *Respiro* erinnernden Tauchgang unternimmt, wenn er sich verzwei-

²⁴¹ vgl. dazu die Bezeichnung der „grotta di Ernesto“ als „luogo irreale“ durch den *scenografo* Paolo Bonfini in Tibaldi, A. (2013), *Dietro le quinte di terraferma*, Video. 16.02.2016, 18:32. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FMfzGwAiYG4>, 06:56 - 07:19



Abbildung 29: Madonnenstatuen am Meeresgrund: *Respiro*(2002), 01:13:48 und *Terraferma* (2011), 01:11:04

felt und in Gewissenskonflikt ins Wasser stürzt, das „*riconcoiazione*“ und „*veggenza*“ bietet. (01:10:12 - 01:11:09, die Musik geht aber weiter bei der Helikopter-Aufnahme der Hügel, zusätzlich setzt asynchron die Stimme von Saras Sohn ein, der in seiner Muttersprache spricht, bei 01:11:34 wird dies zum synchronen Ton, denn nach dem Schnitt sehen wir ihn und Sara im dunklen Schlafzimmer liegen und sich besorgt / bedrückt unterhalten, bis 01:12:17. Die Musik wurde bei 01:11:50 unhörbar)

Diese Unterwasserszene mutet wie die aus *Respiro* sehr mythisch an, da Farbe, Licht und Bewegung wieder einen deutlichen Kontrast zum Realen bilden. Gleichzeitig werden aber auch verlorene Habseligkeiten, darunter ein Ausweis, der gestrandeten Immigranten gezeigt, was das Publikum wieder an die konkrete Realität erinnert, bis schließlich ein skurril aussehendes bewachsenes Objekt im Bild erscheint, das wieder den mythischen Eindruck verstärkt und sich dann als Madonnenstatue entpuppt. Unweigerlich wird man an die am Meeresgrund platzierte kleine Madonna aus *Respiro* erinnert. Ist sie nun wieder da? So bewuchert wie sie ist, war sie wohl eine ganze Zeit lang am Meeresgrund. Doch wie hat sich die Situation verändert: Anstelle von Frieden und mythischer Verschmelzung, findet man dort unten jetzt Reste von realen menschlichen Tragödien. Die Einstellung endet auf ihrem mahnenden Blick (in Untersicht / *cabrata* aufgenommen!). Eine religiöse, bzw. gesellschaftskritische Lesart ist auch möglich: Die Bevölkerung hängt an christlichen Werten und weiht der Gottesmutter Votivkettchen, aber vergisst mitunter die christliche Nächstenliebe, wenn es um illegale Einwanderer geht. Die Wasserästhetik ähnelt also sehr der von *Respiro*, nur ist in *Terraferma* das Meer oft dunkler und bedrohlicher. Die dunkleren Töne werden auch durch den schwarzen Sand am Strand verstärkt. Das Wasser bekommt eine weitere Funktion mit einer düsteren Assoziation als in den bisherigen Filmen: Das Meer ist für Crialese auch ein Grab, in das Menschen völlig verschwinden können, von denen dann nur die Erinnerung bleibt,

die aber dafür dauerhaft im Meer vorhanden bleibt.²⁴²Und so birgt das Meer ganze Geschichten von Menschen aller Zeiten. Der Vater der Hauptfamilie ist ja auch im Meer ertrunken. Die Ironie des Schicksals lässt sie andere Menschen vorm Ertrinken retten, oder auch nicht, wie bei Filippos zweiter Begegnung. Damit setzt der Film übrigens Bedeutung 43 von „Mythos“, nämlich Archetypen als Grundmächte des Lebens wie Meer, Tod und Liebe, die ich ja in die Definition des Mythischen aufgenommen habe, in Szene.

Sogar die Musik erinnert an den Vorgänger: Die Melodie ähnelt in ihren Bewegungen, die Wasser nachahmen, der mimetischen Musik aus *Respiro*. Die asynchrone Filmmusik, die zum Beispiel 00:48:11 - 00:50:24 Szenen in der mythischen Natur und die Globusszene begleitet, bedient sich eines ständig zwischen zwei Tönen wiederholten Intervalls um einen Halbtonschritt, was eine hypnotisierende Wirkung erzeugt und den Eindruck macht, sich wellenförmig auszubreiten. Die Assoziation mit Wasser ist nicht zufällig, denn Franco Piersantis Filmmusik ist an die Hintergrundmelodie des Stücks von René Aubry, das in der Schlusssequenz zu hören ist, „Après la pluie“, angelehnt, das den Regen oder die konzentrischen Kreise, die von den Tropfen verursacht werden, vertont.

Filippo ist als Wassermensch also auch mit mythischen Zügen ausgestattet, hinzu kommt seine Verbundenheit zu Tieren (er steht in einem Naheverhältnis zu Esel, Ziege und Hund), wie bei Pietro (der ja vom selben Schauspieler interpretiert wurde) in *Nuovo-mondo*.

Er hat eifrig den Fischfang vom Großvater erlernt und möchte eigentlich auf der Insel bleiben, doch hat er seinen Platz im Leben noch nicht gefunden. Er steht unter dem Einfluss seiner *luftigen* Mutter.

Giulietta möchte sich bewegen, etwas Neues beginnen. Sie sucht „frischen Wind“ in ihrem Leben. Dass ihr charakteristisches Element die *Luft* ist, wird bildlich klar, wenn immer in Zusammenhang mit ihr im Zimmer der Luftzug Vorhänge bewegt (z.B. bei 01:13:28 - 01:13:42, oder bei 00:37:30, wo der Wind aber auch mit Sara zu tun haben könnte). Nach der Beschäftigung mit Crialeses Metaphorik glaube ich nicht, dass es sich dabei um einen Zufall handelt.

Abgesehen von Giulietta steht der Wind immer in Verbindung mit dem Meer. Wasser und Luft gehören in diesem Film also streng zusammen, wie man in dem Lied „Le vent nous portera“ (Sophie Hungers Cover von Noir Désir) erkennen kann, das den Abspann

²⁴² vgl. das Interview von Radioesse auf Youtube: *Radioesse incontra Emanuele Criaiese al festival del Cinema di Venezia* (2011), Video. 16.02.2016, 18:00. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LRi37PzI75k>

begleitet und in seiner Begleitung wiederum der Filmmusik ähnelt. Das Schiff kann auf dem Wasser nur durch den Wind fahren. Diesen beiden bewegten Elementen anvertraut, ist der Ausgang der Geschichte ungewiss.

Mythische Motive Auch auf inhaltlicher Ebene weist der Film wie seine Vorgänger Mythisches auf.

Die Geschichte von Sara folgt wieder einmal dem Ablauf von Heldenmythen: Auf den „Auszug“ mit einer gefährlichen, abenteuerlichen Reise zu Lande und zu Wasser, folgt der „Einschluss“ (bzw. die Katabasis) in einem engen dunklen Zimmer in der Garage, in der auch die Familie Pucillo ein von der „Oberwelt“, der echten Welt mit den Touristen und dem modernen Leben, abgeschottetes Dasein führt. Schließlich wird Sara symbolisch wiedergeboren (sie verändert sich optisch, indem sie erholter und gepflegter, mit einer neuen Frisur auftritt) und kann die „Unterwelt“ der Garage verlassen. Jedoch bleibt sie vorerst eingeschlossen, nämlich im Auto versteckt, und außerdem findet ihre „Rückkehr in die Oberwelt“ in der Dunkelheit statt. Erst als das Boot bei Sonnenaufgang, den Hafen hinter sich gelassen, über das weite Meer fährt, ist die Phase ihres Einschlusses überwunden. Gleichzeitig mit ihrer Wiedergeburt beginnt jedoch der Zyklus von vorne mit einem neuerlichen Aufbruch und so endet die Geschichte mit einem Anfang.

Die Ringkomposition unterstreicht auch die ähnliche Gestaltung des Titels und der Schlussequenz: Auf schwarzem Hintergrund erscheint klein und weiß schimmernd wie Lichter in der Dunkelheit der Titel, den man erst, als er größer wird, als die Buchstaben „Terraferma“ erkennt. Ebenso nur in umgekehrter Richtung wird am Ende das Schiff auf dem dunklen Meer immer kleiner, bis nur noch seine weißen Lichter auf schwarzem Hintergrund zu sehen sind (01:23:20 - 01:23:53). Danach wird es aber, wie erwähnt, noch einmal hell und der nächste Beginn einer Reise gezeigt.

Da Sara nicht nur bereits ein Kind hat, sondern auch noch schwanger ist, und dieses Kind im „Einschluss“ zur Welt bringt, kann man das mythische Motiv vom Einschluss einer Fruchtbarkeitsgöttin erkennen.

Zudem liegt auch das Motiv der ungewöhnlichen Geburt und Empfängnis vor: Die Geburt im dunklen Zimmer wird sehr interessant inszeniert. Ein Kameranachschwenk von rechts nach links hebt Raum und Zeit auf, rechts findet noch hektisch die Geburt statt, dann wird über einen vom Wind flatternden Vorhang geschwenkt, und links davon herrscht friedliche Stimmung und Sara ruht schon mit dem Baby im Arm. Das neue Leben, das in der Dunkelheit erblüht, steht für den Kreislauf der Natur und die Hoffnung.

Die Empfängnis war auch ungewöhnlich, wie man später erfährt. Was in der Realität ein

unfassbares Gewaltverbrechen und eine persönliche Tragödie darstellt, ist Bestandteil vieler Mythen, in denen Sterbliche aus der Vergewaltigung durch einen Gott oder einem hochstehenden Mann ein Kind empfangen, dem oft ein großes Schicksal blüht. Wie im Mythos nimmt Sara die kleine Tochter ohne Vorbehalt und Hader an und hofft, sie mit ihrem eigenen Ehemann aufziehen zu können.

Die schon aus den wiederkehrenden Elementen Cialeses Filmen bekannte Subjektauflösung in der Gruppe und Metamorphose von einzelnen Menschen zu einem eigenen Lebewesen mit vielen Armen und Beinen wird auch hier gefilmt, sowohl bei den Flüchtlingen auf dem Boot, als auch bei den Touristen (z.B. die Afrikaner bei 00:30:03, analog zur Touristenmasse auf dem Boot 00:52:06 mit „Maracaibo“ als diegetischer Musik, bis 53:20 inkl. Unterwasserszene, in der sich das mythische Wesen wieder in seine Bestandteile auflöst), die auf der Insel gleichsam durch eine Geburt aus dem Schiffsbauch als lautes, quirliges Touristen-Tier ankommen (00:20:28 - 00:21:13). Aber auch der Trauerzug zu Beginn des Films bewegt sich als einheitliche Masse.

Geburt und Wiedergeburt ziehen sich wie ein Faden durch den Film, so wirken auch die an den Strand gespülten Menschen, die zuvor in der Nacht von Pietro abgewehrt wurden, wie tot, als Touristen sie am Morgen aus dem Wasser ziehen. In dieser mythisch anmutenden Szene setzt bei 01:06:55 die Filmmusik ein, in Nah- und Großaufnahmen und in Zeitlupe ziehen Badende die Körper aus dem Wasser, und versorgen sie liebevoll, Licht und Schatten fallen auf ihre Gesichter, als langsam wieder Leben in sie kommt. Dann erscheint die Polizei mit Handschuhen und Mundschutz und trennt die sich eben vereinten Gruppen wieder, indem sie die Gestrandeten abführt. Bei 01:10:05 geht dann Filippo ins Wasser und die Musik hört auf, es folgt die erwähnte Unterwasseraufnahme, und die Musik setzt wieder ein.

Dass verschiedene Szenen so in einander übergehen, umklammert von der asynchronen wellenförmigen Musik, zusammen mit Zeitlupe und Lichteffekten, erzielt einen traumartigen oder eben mythischen Effekt und zieht den Zuschauer, der sich darauf einlässt, in einen tranceähnlichen Bann.

Zwei weitere Motive aus Kirks Auflistung der ungewöhnlichen Themen könnten in diesem Film angerissen sein, nämlich die Bestrafung für den Versuch, dem Tod zu entkommen (4.c) und das Bekämpfen von Kindern, um Verdrängung zu vermeiden (5.b). Ersteres wird durch das strenge Verhalten der Polizei symbolisiert, die die Afrikaner verhaftet und per Schiff wieder in die Heimat zurück bringt, aus der sie sozusagen vor



Abbildung 30: Epische Versammlung: *Terraferma* (2011), 00:45:58

dem Tod geflohen sind.²⁴³

Zweiteres könnte der kurzen Szene zugrunde liegen, in der sich Saras Erstgeborener unbeaufsichtigt dem Baby nähert und es zum Weinen bringt. Man sieht nicht, was er mit ihm macht, aber die Reaktion der Frauen darauf ist sehr heftig.

Das andere Denken Dieser Film ist ein Beispiel dafür, wie das „andere Denken“ einer Gruppe innerhalb der Gesellschaft zugeordnet wird: Es besteht ein moralischer Konflikt zwischen der alten und der jungen Generation von Fischern, wobei das Denken der Alten menschlicher ist, wie die Szene der Dorfversammlung zeigt, in der die Inselbewohner im Kreis in der Natur sitzen und sich wie in den großen Epen beratschlagen (00:45:32 - 00:48:10). Die alten Fischer, die nach dem Gesetz des Meeres und dem Prinzip der gegenseitigen Unterstützung leben, obwohl oder weil sie selbst Armut erlebt haben, sind Träger des „anderen“ Denkens, das im Film als moralisch richtiger bewertet wird, es geht dabei aber nicht um eine Aufwertung des Mythos und des mythischen Denkens, sondern eher um Ethik. Ernesto und seine Altersgenossen stehen für das nicht mit dem Wort Mythos zu verwechselnde Wunschbild eines unverdorbenen Naturmenschen (vgl. Mythos vom edlen Wilden, Bedeutung 66 in Kategorie 9).

Trotz deutlicher Bevorzugung der Einstellung der Alten, darf aber auch die junge Generation mit nachvollziehbaren Worten ihren Standpunkt vertreten, wie ein junger Mann, der respektvoll einräumt, dass heutzutage das Meer überfischt ist und sie statt Fischen Menschen, lebende wie tote, fischen. Diese Aussage könnte eine religiöse Bedeutung haben und eine Anspielung auf die Bibelstelle Lk. 5, 10 sein, in der dem Fischer Simon von Jesus seine neue Aufgabe als „Fischer von Menschen“ auferlegt wird.

Wegen der dargestellten Überlegenheit der Werte und Lebensart der alten Generation meine ich, dass *Terraferma* im Gegensatz zu den Vorgängerfilmen rückwärts gewandt

²⁴³ Übrigens wäre es nach Tepes Sprachempfehlungen natürlich falsch, zu sagen, dass *Terraferma* den „Mythos“ der *clandestini* verfilmt, weil es sich in Wahrheit um das „Bild“ von ihnen handelt, das möglicherweise in Crialeses Augen rationaler Kritik gegenüber resistent ist - vgl. Bed. 5 und 16 aus Kategorie 4.

ist und dem „verlorenen Paradies“ nachgetrauert wird. Die Hoffnung auf eine neue, bessere Zukunft ist zwar vorhanden und diese wird von den Protagonistinnen auch mit aller Kraft gesucht, jedoch zeigt das offene Filmende weniger Zuversicht als noch in *Respiro*. Auch im Vergleich zu *Nuovomondo*, der nach einer Enttäuschung wenigstens mit einer Ankunft und symbolischer Geburt geendet hat, zeigt dieser Film, dass es bis zum „Happy End“ noch ein harter Weg ist, der eventuell nicht zur ersehnten Ankunft führen könnte, indem das Schiff als ganz klein auf offenem, dunklen, bedrohlichen Meer gezeigt wird und seine Bewegung durch die zunehmende Entfernung der Kamera im Helikopter und den mit „panoramica“-Effekt geänderten Aufnahmewinkel (01:24:40 - 01:25:12 wird das Boot umkreist: vorher von hinten, seitlich, dann fast von vorne) immer langsamer wirkt.

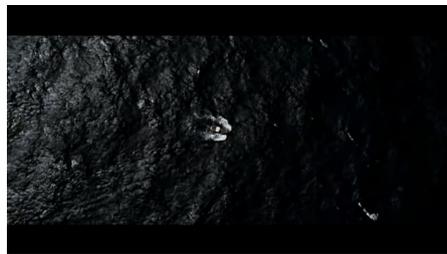


Abbildung 31: Schlusszene: *Terraferma* (2011), 01:25:06

Abgesehen von den behandelten Aspekten, deutet insofern nichts auf eine mythische Filmrealität hin, als keine Ereignisse dargestellt werden, die so in der Realität nicht vorkommen würden.

Die vorhandenen Aspekte reichen aber aus, um dem Film einen kräftigen mythischen Touch zu verleihen. Er ist in erster Linie eine moderne Heldengeschichte, wie schon *Nuovomondo*. Auf beide Filme trifft voll und ganz Campbells Definition des Heros zu:

„Der Held ist deshalb der Mensch, ob Mann oder Frau, der fähig war, sich über seine persönlichen und örtlich-historischen Grenzen hinauszukämpfen zu den allgemein gültigen eigentlich menschlichen Formen. Seine Visionen, Ideen und Eingebungen kommen unverdorben von den Urquellen menschlichen Lebens und Denkens.“²⁴⁴

²⁴⁴ Campbell 1999, 26

Interviews mit Crialese bestätigen die These und rücken die Bedeutung des weiblichen Geschlechts für den Heroismus in den Vordergrund (wie in Mancinelli 2011), das Crialese überhaupt fasziniert, weil es sich ihm nicht so offen darlegt, sondern immer wieder „aus den Händen gleitet“, wie er es im Interview mit Radioespresso formuliert. Das spricht für eine Assoziation des Weiblichen mit den Elementen Wasser und Luft und erklärt einige Eigenschaften seiner weiblichen Figuren.

5 Schlussfolgerungen

Es hat sich gezeigt, dass alle italienischen Spielfilme, die bis dato von Emanuele Crialeses geschrieben und unter seiner Regie verwirklicht wurden, Mythisches beinhalten und somit als mythoshaltige Kunstphänomene von Tepes Typ b (Texte, die Strukturen mythischen Denkens oder Elemente dieser Denkform verarbeiten) bezeichnet werden können, wobei *Respiro* durch das starke Evozieren des Meerjungfrauenbildes auch in Nähe des Typs a (Texte, die mythische Erzählungen oder Elemente aus solchen Erzählungen verarbeiten) rückt, weil der Film damit nicht nur *Mythisches* sondern auch *Mythos* inszeniert.

Trotz sehr unterschiedlicher Inhalte / Plots der erzählten Geschichten, ist Crialeses' filmischer Stil sehr konsistent. Mythisches wird in allen drei Filmen mit den gleichen Mitteln umgesetzt, die eine Loslösung vom Alltäglich-Realen erlauben.

Dies geschieht durch die folgenden Konstanten:

- Durch eine Darstellung von Raum und Zeit, die konkrete Anhaltspunkte für eine genaue geographische oder historische Einordnung bewusst verschleiert,
- in Zusammenhang damit, nämlich mit Landschaftsaufnahmen, durch eine poetische, metaphorische Umsetzung der klassischen vier Elemente Wasser, Luft, Erde und Feuer, wobei letzteres im Vergleich zu den anderen den geringsten Part spielt, während dem Wasser am meisten für die Handlung relevante Eigenschaften zugeschrieben werden, nämlich Bewegung und Flexibilität, Erneuerung und Wiedergeburt, Versöhnung und Vereinigung, sowie Klarsichtigkeit und Erkenntnis.
- Manche Figuren stehen in Verbindung mit den Elementen, indem ihnen Züge der Elemente, also ihrer angenommenen Eigenschaften, verliehen werden und sie mehr oder weniger stark an eines davon gebunden sind,
- zusätzlich werden ihnen mythische Züge durch Naturverbundenheit und Nähe zu oder sogar Ähnlichkeit mit Tieren verliehen.
- Ebenso sind sie oft mythischer Subjektauflösung in der Gruppe oder Metamorphose zu einem skurrilen mehrgliedrigen Lebewesen unterworfen, aufgrund Crialeses' Technik, Menschenmassen wie einen einzigen Körper zu filmen.
- Auf inhaltlicher Ebene bedient sich Crialeses mythischer Motive - im Fall der Sirenen sogar eines Stoffes -, insbesondere des Motivs des Einschlusses, das Teil vieler Heldenmythen ist, die dem Ablauf von Übergangsriten folgen, die auch die Handlungsstruktur der behandelten Filme prägen, die allesamt nach dem Schema „Auszug - Einschluss - Wiedergeburt“ aufgebaut sind.

- Die mythische Wirkung dieser einzelnen Aspekte wird durch die filmischen Mittel Verlangsamung, Farbe und Licht, sowie (mimetische) Musik noch verstärkt.
- Insgesamt bedient sich Crialeses einer sehr bildhaften Filmsprache mit wenigen Dialogen, die wie Mythen unmittelbar auf emotionaler Ebene wirkt.

Falls eine Entscheidung getroffen werden will, *welcher Art* mythischer Erzählungen Crialeses Filme am meisten ähneln, so plädiere ich aufgrund einiger ihrer Charakteristika für Märchen. Denn sowohl die niedere Herkunft der Protagonisten, ihre „Allerweltsnamen“ (z.B. Pietro) oder sprechende Namen (wie Salvatore, Grazia und Lucy), sowie das primäre Anliegen, nämlich die gewöhnlichen Ängste und Wünsche der Menschen, zusammen mit der unpräzisen, verschleiernden Darstellung von Zeit und Ort, sprechen, wie aus Tabelle 1 ersichtlich, eher für Märchen als für klassische Mythen.

Wie aus einigen Interviews hervorgeht, strebt Crialeses die mythische Form seiner Filme bewusst an. Dabei scheint es aber weniger um die Aufwertung des mythischen Denkens zu gehen, als um eine ästhetische Entscheidung, die zu einer tiefergehenden Wirkung auf das Publikum führen soll, da der Mythos erstens nicht nur eine spezielle Geschichte erzählt, sondern grundlegende allgemein-menschliche Themen verarbeitet, und damit zweitens Emotionen in Menschen wachrufen kann. Der - in der Philosophie eigentlich als veraltet geltende - Gegensatz von Mythos und Logos gewinnt in der Intention dieses Autors wieder Bedeutung: Er will lieber Gefühle als Verstand ansprechen, und so ein weitreichenderes Verständnis erzielen, da seine Bilder auf emotionaler Ebene - so zumindest die Theorie - von jedem verstanden werden können, auch wenn der Verstand noch nicht voll entwickelt ist (wie bei Kindern) oder man über geringere Bildung verfügt oder einer ganz anderen Kultur angehört, die mit gewissen Konventionen nicht vertraut ist, oder der Sprache nicht mächtig ist, was bei dem eingesetzten authentischen sizilianischem Dialekt durchaus auf viele Zuschauer zutreffen wird.

Dies scheint Crialeses auch zu gelingen, wie zum Beispiel die Reaktion des Publikums bei der Premiere von *Terraferma* zeigt. Fünfminütige stehende Ovationen sind eine so heftige Reaktion, dass sie meiner Meinung nach nicht nur auf den brisanten Inhalt und dem Umgang mit dem Thema der (illegalen) Einwanderung nach Europa, das natürlich die Bevölkerung schon im Vorfeld des Films aufgewühlt hat, zurückzuführen sein kann, sondern auch durch eben diese mythische Art der Darstellung, die direkt die Emotionen anspricht, hervorgerufen wurde. Crialeses Filme schaffen es durch ihre mythische Qualität zu berühren.

Gerade das kommt natürlich auch nicht bei jedem gut an, und ist dem Vorwurf, kitschig zu sein, besonders von jenen ausgesetzt, die ein „geistigeres“ Kino bevorzugen.

Wie man auch immer dazu stehen mag, so hat Crialesi jedenfalls im Spannungsverhältnis von Mythos und detailgetreuem Realismus seinen eigenen Stil gefunden, den er bislang konsequent beibehält.

6 Riassunto

Il titolo della mia tesi di laurea tradotto in italiano significa “Emanuele Crialese: un caso studio sul mito nel cinema” .

6.1 Introduzione

Per scoprire se e come i film di Emanuele Crialese contengono il mito, mi sono posta le seguenti domande di ricerca:

- Dove Crialese abbandona la realtà quotidiana a favore di elementi mitici, magici o onirici?
- Che cosa c'è di mitico su questi elementi?
- Si possono veramente chiamare “mitici” questi elementi?
- Quale effetto crea l'uso di questi elementi?

Per rispondere alle domande di ricerca prima di tutto mi sono occupata di teorie sul mito recenti e antiche, per trovare una definizione valida e praticabile dei termini “il mito” e “il mitico”, sulla quale avrei potuto fondare la mia ricerca;

ho poi esposto l'opera di Crialese, dando un'idea del contenuto dei suoi quattro lungometraggi e soprattutto delle costanti filmiche e dei temi che ricorrono in tutti i suoi film.

Seguendo il metodo dell'”analisi di base”, proposta dallo studioso di lettere Peter Tepe, insieme ai soliti metodi di analisi del film, ho provato a verificare se i tre film italiani *Respiro*, *Nuovomondo* e *Terraferma* contengano qualcosa di mitico secondo la definizione stabilita prima e a dimostrare come un tale mitico viene messo in scena.

Nei prossimi capitoli presenterò un breve riassunto dei risultati più importanti dell'intero processo di ricerca.

6.2 Il mito

Alla ricerca di una chiara definizione del termine “mito” si incontra subito un numero avanzato di approcci diversi, perché ogni scienza sembra avere un proprio concetto del mito e nella vita quotidiana ci si serve in modo addirittura inflazionistico della parola “mito”; così nella letteratura scientifica che tratta il mito, la mitologia o la teoria del mito è quasi diventato un luogo comune dichiarare che non esiste una singola definizione del “mito”.

Attraverso lo studio della storia filosofica del mito si nota che durante i secoli il punto che ha interessato di più i filosofi, da Platone a Cassirer, è stato quasi sempre l'antitesi tra "mythos" e "logos". Le epoche e opinioni si distinguono solo, per dirla in modo estremamente ridotto, nel giudizio sul mito e una sua possibile razionalità.

L'enfasi sulla relazione tra logos e mythos stupisce un po', in quanto etimologicamente le due parole greche entrambe non significano altro che "parola". Per i Greci antichi "il mito" era semplicemente una storia, ovvero un enunciato. La critica di Platone si dirige verso il carattere non controllabile e non argomentativo di questo tipo di discorso, il quale ancora oggi, sia nella critica del mito, che usa la parola come un termine polemico, che nel linguaggio di tutti i giorni, viene associato alla bugia o fandonia.

Il già menzionato Peter Tepe, nel suo libro "Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung", ha raccolto 68 concetti diversi, per cui viene applicata la parola "mito" nella stampa tedesca. Per una migliore visione d'insieme li ho suddivisi in 9 categorie di significati:

1. Racconti mitologici
2. Teorie del mito
3. Il pensiero mitico (il modo di pensare mitico / la mentalità mitica)
4. Immagini ed ideali
5. "Mito" come credenza falsa
6. Idealizzazione, adorazione e venerazione di persone e oggetti
7. Ideologie
8. "Miti triviali" (miti d'oggi come li tratta p.e. Roland Barthes)
9. Pensiero mitico nel senso psicologico e ideali / desideri

Tepe raccomanda di usare la terminologia del mito solo nei casi in cui si tratta di significati tradizionali, cioè delle prime tre categorie, in cui "il mito" si riferisce a "racconti di dei, eroi, ed altre figure dell'epoca preistorica" e "la mitologia" è l'insieme delle storie di eroi e dei di un popolo o una cultura.

In tutti gli altri casi, raccomanda di "tradurre" la parola "mito" con un termine più adatto e univoco; per esempio, invece di parlare del "mito" di una macchina o un'attrice, sarebbe più preciso dire "simbolo", "modello", "ideale" ecc., e invece di chiamare una credenza falsa un "mito", potrebbe essere più chiaro e univoco parlare di un'"eresia", un "dogma" o un "racconto falso", ecc.

Di conseguenza, Tepe definisce come letteratura o arte "mythoshaltig", cioè che contiene il mito, solo un'opera d'arte che a) tratta racconti mitici o elementi di tali racconti,

b) che lavora con le strutture del pensiero mitico o elementi di questa mentalità, ovvero
c) che opera con delle teorie del mito o con dei loro elementi.

Io invece, per la mia definizione del mito, sono un po' meno restrittiva e definisco come mito non solo racconti di dei, eroi ed altre figure preistoriche, ma anche racconti moderni su figure sacre o profane, siano esse "eroi" o uomini "normali", purché seguano le strutture mitiche, vale a dire se presentano il pensiero mitico o trattano soggetti elementari e arcaici.

Dentro i miti o racconti di un altro tipo e nel pensiero mitico ci si può trovare "il mitico", elementi arcaici, elementari, o staccati dall'esperienza reale di tutti i giorni.

Il pensiero mitico è un'immagine del mondo mitica che interpreta il mondo senza parole (*begriffslos*) ma tramite immagini e storie, che può contenere anche l'animismo e la fede nel prodigioso o miracoloso. Anche il modo di pensare in archetipi (della psicanalisi, come mare, morte, amore, ...) può essere una manifestazione del pensiero mitico.

Quindi accetto come opere d'arte contenenti il mito tutti quelli che contengono i significati delle categorie 1 e 3 e alcuni della categoria 9, più il significato 58, oggetto mitico = oggetto con qualità eccezionali, della categoria 8.

Mentre è abbastanza facile riconoscere un certo mito o la ricezione di certi elementi di un mito in un'opera d'arte a causa della trama o motivi mitologici famosi, è però utile conoscere meglio le strutture e qualità del mitico per poterlo scoprire per esempio in un film.

Per questo scopo mi sono riferita fra l'altro alle osservazioni sulla "coscienza mitica" di Michael Rössner del 1988 a proposito della figura letteraria del Paradiso perduto, che da parte sua ricorre alle teorie di Lévy-Bruhl, Cassirer ed Eliade.

Le strutture del mitico secondo Rössner sono rintracciabili nelle costanti dello spazio e del tempo, della causalità, della "coscienza del soggetto" (che si può manifestare nella dissoluzione del soggetto a favore del gruppo), della metamorfosi e del linguaggio. Posso aggiungere strutture tipiche della trama (nei miti spesso orientate al decorso dell'azione di riti di passaggio), e temi e motivi diffusi nella mitologia.

6.3 L'opera di Emanuele Crialese

Lo sceneggiatore e regista romano (ma di genitori siciliani) Emanuele Crialese, nato nel 1965, oltre ad alcuni cortometraggi durante la sua formazione negli Stati Uniti, ha scritto e girato fino ad ora quattro lungometraggi. Il primo, *Once We Were Strangers* (1997), è girato in inglese, gli altri, *Respiro* (2002), *Nuovomondo* (2006) e *Terraferma* (2011), sono stati realizzati soprattutto in italiano, più precisamente in dialetto siciliano.

In tutte le sue opere usa uno stile in tensione tra realismo e alta autenticità e un distacco mitico dalla realtà, basato, come osserva Dimitri Chimenti, sulle costanti filmiche e temi ricorrenti della rappresentazione (mitica) dello spazio e del tempo, la messa in scena di rapporti di forza che si fondano sulla violenza, inclusioni ed esclusioni, estraneità, ma anche di immagini di rinascita e comunione affidate prevalentemente all'elemento acquatico e a un modo di filmare le folle come se fossero un corpo unico.

6.4 Respiro (2002)

Viene raccontata la storia di Grazia, una donna che abita su un'isola della Sicilia, dove la gente vive dalla pesca. È sposata, ha tre figli ed è un po' esclusa dalla società a causa del suo comportamento non-conforme e dei suoi attacchi nevrotici. Quando suo marito, che soleva difenderla davanti agli altri, accetta di mandarla in una clinica a Milano, Grazia scappa e con l'aiuto di suo figlio Pasquale si nasconde in un antro della scogliera. Dopo un po' riappare in fondo al mare dove suo marito la cerca durante la festa patronale del paese. La coppia si abbraccia sott'acqua ed emerge insieme, e anche i compaesani entrano in acqua e nuotando si stringono intorno a Grazia.

Il film, di cui ho fatto due analisi sequenza, dispone dei seguenti elementi mitici:

6.4.1 Spazio e tempo

Lo spazio e il tempo sono rappresentati in modo mitico, perché l'isola di Lampedusa, malgrado l'assoluta autenticità della location e molte panoramiche e campi lunghi, non è mai percepibile nelle sue qualità caratteristiche, ma piuttosto in quelle materiche come l'acqua, le rocce e pietre, il cielo blu, insieme a rifiuti e case in rovina, e quindi non è riconoscibile come un punto geografico concreto. Anche l'epoca storica viene dissimulata; mancano i tratti precisi (come della moda o della tecnica) che permetterebbero di distinguere il periodo storico in cui si svolge la trama, ma ci sono soltanto pezzi unici (p.e. un mangiadischi anni '70, un'auto anni '80, nessun televisore,...). Inoltre il tempo sembra avere una struttura circolare, in quanto le azioni della vita quotidiana si ripetono senza alterazione (le lotte di banda, il lavoro, ...).

6.4.2 Acqua

Particolarmente mitiche sembrano le scene che sono legate a Grazia e all'acqua, accompagnate sempre dalla stessa musica extra-diegetica mimetica (che imita le bolle d'acqua). Il brano di Surman e DeJohnette, "Nestor's Saga (The Tale of the Ancient)",

già dal titolo ha una connotazione mitica e funge come motivo conduttore del personaggio di Grazia. Insieme alla luce diffusa, ai colori e rumori smorzati, e ai movimenti più lenti - un'impressione che viene rafforzata anche dall'uso del rallentatore - rende particolarmente mitiche le scene subacquee, in cui Grazia ricorda le sirene. L'acqua nei film di Crialese ha le funzioni molto importanti: rappresenta una vita estranea alla rigidità delle norme sociali, vissuta con più grazia e sensualità, e così rende diversi e quasi stranieri i personaggi che ad essa sono legati ma gli permette anche una maggiore fluidità e libertà; per Grazia significa anche ricreazione e sollievo. Immergersi nell'acqua è anche una forma di resistenza. Inoltre l'acqua offre una specie di veggenza, un "di più" del vedere, una funzione che risale al cinema francese degli anni '30. Così Pietro riesce a ritrovare Grazia solo quando la cerca nel mare. Poi, possiede la forza della comunione e riunione: solo nell'elemento fluido avviene la riconciliazione con i compaesani. E alla fine, l'acqua permette una rinascita, che viene messa in scena in tutti i film di Crialese, soprattutto nelle sequenze finali di *Respiro* e *Nuovomondo*. Grazia, creduta morta, rinasce dal mare.

6.4.3 Elementi

Non soltanto l'acqua, ma tutti i quattro elementi (acqua, fuoco, aria, terra) sono messi in scena in modo poetico e così contribuiscono alle miticità del film. La terra è messa in scena tramite l'isola a cui sono legati gli abitanti. Il fuoco nella sequenza finale si unisce all'acqua e ha una funzione catartica facendo parte di un rituale purificatorio religioso. E l'aria è tematizzata dal vento che predomina nella colonna sonora, ma è pure alla base del titolo "*Respiro*" che sembra avere anche i significati di sollievo e tregua. Grazia, pur essendo legata maggiormente all'acqua, ha anche un carattere aereo.

6.4.4 Dissoluzione del soggetto (*Subjektauflösung*)

Accade persino una metamorfosi che dissolve la soggettività (*Subjektivität*) degli individui. Quando i compaesani nella scena della riconciliazione stringono "una cinta protettiva" intorno a Grazia sono filmati con una cabrata da sott'acqua, così che si vedono le loro gambe muoversi nell'acqua come se facessero parte di un singolo essere favoloso (un "anemone di gambe").

6.4.5 Struttura

La struttura della trama, dal momento in cui Grazia lascia il suo paese, è orientata al decorso di riti di passaggio, seguendo la formula "separazione - iniziazione (spesso

attraverso l'inclusione) - ritorno", oppure al motivo catabatico di "partenza - discesa / antro - rinascita".

6.4.6 Pensiero mitico

Per quanto riguarda la mentalità mitica, si può osservare un certo disagio da parte dell'autore nei confronti della mentalità moderna. Attraverso il finale conciliante dimostra che Grazia non faceva torto quando si ribellava contro l'ordine dominante basato sulla violenza, e quindi, su un modo di pensare che include anche chi è diverso, mentre un legame armonioso con la natura viene approvato. La società non è più scettica e considera pazzo Grazia, ma è disposta ad accettare soluzioni meravigliose ed eventi strani senza spiegazione logica, come la riapparizione inaspettata di Grazia nel mare. Nella realtà del film oltre alle preghiere per Grazia non viene presentato nessun altro rapporto causale, e per questo si può dire che entro la finzione il lieto fine è veramente causato dalla rimembranza delle pratiche mitiche-religiose, e al pensiero mitico è attribuita una verità più profonda attraverso l'acqua come il luogo della veggenza che permette non solo al marito ma anche agli altri compaesani di riconoscere Grazia come veramente è tramite l'immersione nel liquido. Si può allora constatare che Grazia ha l'indole mitica sin dall'inizio, Pietro e gli altri conquistano il pensiero mitico perché credono nei rituali e nei miracoli.

6.4.7 Sirene

Nelle scene subacquee, specialmente nella sequenza finale, e in alcune altre scene vicino al mare o all'acqua in generale, Grazia assume caratteristiche di personaggi mitici, cioè delle Sirene. L'immagine collettiva delle sirene attraverso i secoli è cambiata da esseri ornitomorfi maschili con la barba a donne ittiormorfe. Insieme alla coda di pesce hanno conquistato la connotazione erotica seducente in aggiunta all'aspetto mortifero che è da sempre stato legato al loro bellissimo canto.

Gli esseri che traggono gli uomini nell'acqua per ucciderli più correttamente dovrebbero essere chiamati ondine: la connessione tra erotismo e morte è tipica per le ondine dai bei capelli lunghi color d'oro (a volte verdastri o blu, come la loro pelle), che non necessariamente hanno la coda da pesce, ma l'aspetto fisico umano. Le sirene ittiormorfe del tipo della sirenetta di Andersen, invece, hanno bisogno di redenzione, perché sono credute esseri senza anima (che può essere acquistata solo tramite l'amore di un uomo) e nella letteratura spesso fungono da capro espiatorio. Un altro tipo sono le donne acquatiche che non sono malevoli, ma rappresentano maternità e amore e spesso aiutano

la gente. Malgrado l'aspetto della maternità e il loro ruolo da partoriente – che condividono con le melusine, le donne serpenti del medioevo – spesso lasciano i propri figli, nati dall'unione con un uomo, per ritornare nell'acqua.

La protagonista di *Respiro* condivide degli aspetti con tutti i tipi di sirene: ha l'aspetto fisico delle ondine, poiché mantiene la forma umana e ha i capelli biondi (quasi d'oro), spesso bagnati, e presenta un forte legame con la morte (anche se Grazia non è mortifera o malevola, lei stessa “muore” in modo metaforico prima di rinascere nel mare). L'erotismo lo condivide con le ondine e le sirene ittiorforme, delle quali ha il bisogno di redenzione (Pietro la regge fuori dall'acqua) e la funzione del capro espiatorio (la società la manda via per ristabilire l'ordine sociale). Poi, ha la funzione di partoriente e madre dalle donne acquatiche e le melusine, e lascia anche la propria famiglia per ritornare nel mare. Alla fine, come le sirene ornitorforme, abita un'isola presso Sicilia e si butta dalle rocce. Con tutti i tipi condivide una certa veggenza, che però viene interpretata come pazzia dai compaesani. L'amore impossibile, tipico delle sirene acquatiche e degli spiriti elementari, nel film viene risolto con un lieto fine favoloso, nel momento in cui l'uomo è disposto a entrare nell'elemento della donna acquatica.

Di tutti i tipi di sirene, secondo me, Grazia assomiglia di più alle ondine, perché non ha la coda di pesce e come loro le mancano i legami sociali solidi nel mondo umano (oltre i propri figli sembra non avere parenti e amici), invece è legata alla natura e all'elemento acquatico. Inoltre, a causa del suo comportamento selvaggio e non conforme, insieme al legame con la morte, ricorda la tipica ondina.

Respiro è, quindi, un'opera d'arte “contenente il mito” del tipo b, perché mette in scena tratti tipici del mitico, ma anche del tipo a, perché opera con motivi di un mito concreto.

6.5 Nuovomondo (2006)

Sin dal 1999 Crialesi si è occupato dell'immigrazione storica negli Stati Uniti per realizzare un documentario dal titolo “Black Drop” su Ellis Island; questo lavoro è diventato un lungometraggio di finzione (*fiction*) che racconta la storia personale di una povera famiglia siciliana a cavallo tra Ottocento e Novecento, formata da un padre, Salvatore, con due figli maschi (interpretati da attori del cast di *Respiro*) e la nonna, che parte in nave per il Nuovo Mondo. Incontrano un'inglese elegante che ha bisogno di un marito per entrare negli Stati Uniti; Salvatore le offre la mano. Arrivati a Ellis Island devono sottoporsi a diverse visite mediche ed esami psicologici, che la nonna non supera a causa della sua ostinazione neppure il figlio minore perché è considerato muto. La nonna viene rimpatriata, ma il figlio esprime quello che lei gli ha detto con uno sguardo, cioè

che gli altri devono rimanere nel Nuovo Mondo, rivelando così che non è muto. Il film finisce con una scena surreale in cui i protagonisti e altri emigrati nuotano nel latte.

Particolarmente mitico sembra il primo terzo del film che si svolge in Sicilia, motivo per cui ho fatto un'analisi sequenza dettagliata e di conseguenza abbastanza lunga della sequenza iniziale, in cui il padre Salvatore e il figlio Angelo scalano una montagna per condurre un rituale magico-religioso. Ne risultano i seguenti tratti mitici:

6.5.1 Ambientazione mitica

La parte in Sicilia è segnata da una rarefazione visiva e sonora. Di solito è inquadrato un paesaggio povero e roccioso, con poche persone e animali domestici. Malgrado tanti campi lunghi e lunghissimi, una nebbia densa o il buio ostacolano la vista e impediscono di riconoscere la location come un punto geografico specifico. La colonna sonora è dominata da rumori di natura, soprattutto dal vento, mentre i pochi dialoghi si limitano allo stretto necessario (si comunica molto attraverso gli sguardi). Tutto ciò, insieme all'altezza della montagna nebbiosa e all'inquadratura del cielo, evoca una connotazione mitica. Anche i personaggi sono caratterizzati come poveri e arcaici, specialmente Pietro (il figlio minore) che porta un panciotto di pelle di pecora e imita i versi animali. Dall'aspetto fisico e dalla gioia di spaventare la gente (due ragazze del paese) ricorda i satiri o il loro dio Pan (o Fauno).

L'epoca storica in *Nuovomondo* è quella dell'emigrazione di massa agli inizi del '900, e i costumi e gli oggetti vi si adattano, ma insieme al luogo miticamente dissimulato, i vestiti stracciati, le case vecchie e la vita quotidiana arcaica, l'ambientazione, specialmente della prima parte, piuttosto che un mondo storico, rievoca un mondo mitico (o un "mondo originario" secondo Gilles Deleuze).

Anche il Nuovo Mondo non è più reale di quello vecchio, anzi, nonostante le fotografie ricevute da lì, non si vede mai l'America, nemmeno in una singola veduta, e così rimane un'immagine, un sogno.

6.5.2 Rituali

Anche alcuni rituali favoriscono l'impressione mitica. Nella prima sequenza Fortunata, la nonna, esegue un rituale ad una ragazza del paese per guarirla da un presunto serpente che le sarebbe entrato nella pancia quando è stata promessa ad un americano ricco. Nella realtà filmica Fortunata veramente estrae il serpente dall'utero della ragazza, ma la vista sull'azione stessa è impedita dall'angolo di ripresa.

Nella stessa sequenza Salvatore e Angelo scalano la montagna, scalzi, con una pietra in bocca in una specie di pellegrinaggio e portano la pietra come voto ad un crocifisso sulla cima, al quale Salvatore chiede un segno e il permesso di partire. Il segno viene nella forma delle cartoline / fotografie dall'America. Questa pratica ha le radici cristiane ed è per questo un rituale religioso, ma a causa della rappresentazione dello spazio riceve un valore mitico, perché sembra come gli uomini tra le nuvole salissero in cielo.

Dopo la decisione di partire, Fortunata sostiene che le anime gli sono contrarie e si ribellano. Dalla casa si sente un grande chiasso. Siccome si vede la casa chiusa solo da fuori, rimane incerto se la donna dica la verità o se sia lei a produrre i rumori.

L'ultimo residuo di un rituale è fatto vedere nella seconda parte del film, quando Salvatore recide un ricciolo di Lucy, affinché non si perdano nel Nuovo Mondo.

Tutti gli esempi precedenti sono tratti dalla prima parte del film, il che, insieme alla "mitizzazione" del luogo, porta alla conclusione che i protagonisti vengono da un mondo mitico - di cui fanno parte rituali nei quali si ha piena fiducia - che però devono lasciare alle spalle quando entrano nel Nuovo Mondo.

6.5.3 Elementi

Come *Respiro*, anche questo film mette in scena in modo metaforico i quattro elementi. Qui prevalgono gli elementi della terra e dell'aria. L'aria viene resa visibile attraverso la nebbia e udibile e percepibile come vento attraverso la colonna sonora. La terra è presente nei colori del paesaggio, dei costumi e degli oggetti, e tematizzata nelle prime due scene surreali.

Anche l'acqua è importante nel film, perché nella sequenza finale ha il valore della rinascita, quando i personaggi a uno a uno emergono dal liquido bianco.

Persino il fuoco nella sua funzione catartica, un motivo mitico, è presente tramite il focolare nella casa di Fortunata, dove le cartoline dovrebbero essere bruciate per portare al termine il rituale curativo e la purificazione della ragazza. Siccome Pietro decide di non ubbidire, si vede la necessità di lasciare il focolare domestico e, quindi, la patria, per affidarsi a degli elementi più mobili, che sono all'inizio l'aria e nel secondo terzo sulla nave l'acqua, per raggiungere nuovi orizzonti.

6.5.4 Motivi mitici

Ovviamente in *Nuovomondo* c'è il motivo mitico del viaggio avventuroso, forse ispirato dall'Odissea, perché comprende anche la navigazione con una tempesta e perdite umane. Il viaggio pericoloso, secondo me, è solo una tappa del complesso di motivi che formano la base dei miti su eroi e dei riti di passaggio. La struttura tripartita del film rileva le tre fasi del passaggio: nella prima parte la famiglia chiede il permesso divino, lascia la casa, cambia vestiti e insieme a dei compagni si mette sull'esodo; nella seconda parte ci sono allo stesso tempo il viaggio pericoloso e il momento dell'inclusione nel ventre buio della nave che sta per la catabasi; nella terza e ultima parte arrivano e vengono puliti o purificati (tramite docce e prove mentali nel metaforico purgatorio dell'ufficio immigrazione) e dopo la metamorfosi da gente arcaica a individui moderni si completa nella metafora della nascita dal mare di latte.

La sequenza finale nel liquido ricorda molto quella di *Respiro*, ma va nella direzione opposta, nel senso che dall'indifferenziato nascono singoli individui, perché emergono dall'acqua, mentre in *Respiro* gli individui si immergono nell'acqua e diventano un unico "anemone di gambe" (come lo chiama Chimenti), e così avviene la mitica dissoluzione del soggetto. Ma anche in *Nuovomondo* assistiamo ad una tale "Subjektauflösung in der Gruppe" secondo Rössner, nella scena dopo la tempesta, tramite immagini di corpi incrociati e intrecciati sdraiati sul pavimento del dormitorio.

6.5.5 Scene surreali

In ogni parte del film c'è almeno una scena surreale. Nella terza è la sequenza finale nel latte. Nella seconda è un "ballo" di Salvatore e Lucy che comincia con sguardi sul ponte, e finisce con un bagno nel latte con i vestiti eleganti e una carota gigantesca che attraversa il quadro. Nella prima parte ci sono due scene del genere. La prima è una visione di Salvatore, il quale su un campo vede bambini e contadini che stanno portando verdure gigantesche. Le scene già descritte sono marcate come estranee alla realtà filmica, per esempio con un eccessivo bianco e la dissolvenza o con un primo piano di Salvatore prima di far vedere l'azione che lui pensa di vedere.

L'ultima scena surreale, in cui Salvatore s'interra in una specie di tomba e poi piovono monete d'oro sul suo viso, è però completamente inserita nella realtà filmica, e così solo essa contribuisce al tono mitico di *Nuovomondo*, perché gli avvenimenti in realtà impossibili sono rappresentati come reali.

6.5.6 Pensiero mitico

In *Nuovomondo* è percepibile un certo disagio sui modi comuni di pensare che viene persino espresso in modo più o meno esplicito da qualche personaggio (Fortunata e Lucy criticano il pensiero eugenetico). Il pensiero “diverso” non è necessariamente il pensiero mitico, perché Lucy non ha la coscienza mitica, di cui sono invece provvisti i seguenti personaggi: Fortunata che è pratica di rituali curativi, Salvatore che con piena convinzione crede a questi rituali e ad un’istanza superiore (Dio) e ha la mente aperta a visioni e sogni, e, infine, Pietro che sa comunicare in modo non-verbale. Moralmente questi personaggi un po’ arcaici sono superiori alla gente moderna e così rappresentano la figura del nobile selvaggio. Anche la figura del Paradiso perduto è rintracciabile in questo film, perché l’America è stilizzata come un paradiso immaginario a causa dell’abbondanza del cibo e dell’idea dei fiumi di latte.

Il pensiero mitico caratterizza la prospettiva narrativa e così viene costruito un mondo filmico parzialmente mitico, in cui sogni e cose surreali o magiche fanno parte della realtà filmica. Inoltre il film si orienta al tono mitico rafforzando con mezzi filmici la rappresentazione mitica dello spazio e degli elementi e orientandosi nella struttura della trama ai decorsi mitici / fiabeschi di partenza - inclusione / catabasi - rinascita.

Il film, dunque, possiede alcuni elementi mitici, soprattutto nella prima parte in Sicilia, il che favorisce la tesi che i personaggi vengano da un mondo mitico e attraverso il viaggio diventino individui moderni. Si tratta, quindi, di un’opera d’arte del tipo b, perché opera con il mitico.

6.6 Terraferma (2011)

L’ultimo film di Crialese prende spunto da eventi reali di cronaca, cioè dall’immigrazione clandestina dall’Africa in Italia tramite povere imbarcazioni. Nel film una piccola famiglia, composta dal nonno pescatore, la nuora vedova e suo figlio adolescente, ospita una donna incinta e suo figlio dopo averli salvati dal mare insieme ad altri emigranti. Sara partorisce nel suo nascondiglio, una stanza del garage, dove abitano anche la giovane vedova Giulietta e Filippo, mentre affittano la propria casa a turisti. La polizia sequestra la loro barca, ma alla fine Filippo aiuta Sara e i suoi figli a scappare portandoli per mare su questa barca.

Malgrado il tema reale ed attuale, Crialese usa gli stessi tratti mitici come nei film precedenti per raccontare la storia su un livello personale e universalmente umano.

Anche in *Terraferma* vi è una dissimulazione del luogo. L’isola di Linosa non viene mai nominata, nemmeno nella scena con il mappamondo, e nei campi lunghi e lunghissimi e

in una panoramica in picchiata è rappresentata come un posto mitico in mezzo al mare, formato da colline terrose e crateri vulcanici, più l'archetipo di un'isola che un posto geografico preciso.

Di nuovo i quattro elementi sono messi in scena in modo metaforico e i protagonisti hanno le qualità morali tradizionalmente attribuite agli elementi. La terra è presente già nel titolo, ha la connotazione di patria e contrasta sempre l'acqua (la terraferma in contrasto con il mare) che apre il film con una ripresa subacquea. Ernesto, il pescatore, è legato a entrambi gli elementi, avendo l'indole acquatica come Grazia e dipendendo in modo esistenziale dal mare, le cui leggi valgono per lui di più di quelle terrestri, ma vive e lavora in un antro, un luogo irreali dentro la terra, dove ricorda il dio Efesto o Vulcano.

Anche Filippo ha un forte legame al mare ed è lui a tuffarsi in fondo al mare in una scena subacquea, che fa vedere la funzione di riconciliazione e veggenza dell'acqua e nella sua estetica - come in *Respiro* colore, luce, un rallentamento del movimento e una musica mimetica creano una distanza dal reale - contribuisce molto alla qualità mitica del film. A differenza di *Respiro*, il mare di *Terraferma* è spesso buio e minaccioso con una connotazione di morte: per Crialese il mare è anche una tomba, in cui spariscono gli uomini così che lì, come luogo della memoria eterna, vi rimane il loro ricordo.

Giulietta e Sara invece rappresentano l'elemento dell'aria, perché hanno il forte desiderio di muoversi e di cambiare. Tira sempre un po' di vento che muove le tendine quando Giulietta è in camera. Del resto, il vento è sempre in relazione con il mare, cioè l'acqua e l'aria sono combinate in questo film, per esempio perché la barca non può muoversi sul mare senza il vento e, quindi, i personaggi si devono affidare anche al vento per raggiungere la propria meta.

Poi, anche la storia di Sara segue il corso di miti eroici con il viaggio pericoloso, l'inclusione in una stanza stretta e la rinascita. Nella barca sul mare, nella sequenza finale, il ciclo però ricomincia da capo con una partenza. Il film ha dunque una struttura circolare, qualcosa che è tipico per il concetto del tempo mitico.

Inoltre, ci sono i motivi mitici dell'inclusione di una divinità della fertilità, della concezione e del parto eccezionali e della dissoluzione del soggetto a favore del gruppo, dovuta alla capacità di Crialese di filmare le folle (i due gruppi dei turisti e dei migranti) come un corpo unico.

Il pensiero e la cerca del paradiso in *Terraferma*, contrariamente ai film precedenti, è retrospettivo / regressivo, perché il passato viene un po' idealizzato, in quanto gli anziani ("buoni selvaggi") moralmente superano i giovani della società rappresentata, e quindi c'è la figura del Paradiso perduto. La speranza di un futuro migliore esiste, ma

è meno fiduciosa, come si vede nella sequenza finale che non mette in scena un arrivo, ma una nuova partenza per una via pericolosa.

Tutto sommato, anche *Terraferma*, nonostante il suo realismo, è realizzato come una storia epica, perché mette in scena un'impresa eroica di eroi moderni, e quindi contiene il mito.

6.7 Conclusioni

Come dimostrato, tutti e tre i lungometraggi italiani finora realizzati da Emanuele Crialese, contengono qualcosa di mitico.

Nonostante i contenuti e le trame abbastanza diversi, lo stile cinematografico di Crialese è molto coerente, perché fra l'altro mette in scena il mitico nei tre film con sempre gli stessi mezzi filmici che permettono di prendere le distanze dal reale di ogni giorno:

- con la rappresentazione dello spazio e del tempo che consapevolmente cela punti di ancoraggio concreti che permetterebbero un inquadramento storico o geografico, e con
- la messa in scena metaforica e poetica dei quattro elementi, dei quali l'acqua è il più importante per promuovere l'azione a causa della sua mobilità e flessibilità e dell'attribuita capacità di riconciliare, riunire, rinascere e riconoscere.
- I protagonisti sono provvisti di qualità tipicamente attribuite a questi elementi, alcuni vi sono molto legati e ricevono anche tratti mitici attraverso il legame con la natura e gli animali, ai quali possono persino assomigliare.
- Spesso sono sottomessi alla mitica dissoluzione del soggetto nel gruppo o subiscono una metamorfosi in strani esseri polimembri.
- Per quanto riguarda il contenuto, Crialese opera con temi e motivi mitici, come il motivo dell'inclusione che fa parte di molti racconti epici orientati al decorso di riti di passaggio, il quale è anche alla base dei film, perché tutti e tre seguono lo schema "partenza - inclusione - rinascita", ma opera anche con immagini collettive derivate da miti, come quella delle Sirene.
- I mezzi filmici che rinforzano l'effetto mitico di questi aspetti sono il rallentamento, il colore e la luce, e l'impiego della musica, specialmente di quella mimetica.
- In tutte le opere, Crialese usa un linguaggio filmico molto metaforico e con pochi dialoghi che agisce direttamente sul livello emotivo, come fanno anche i miti.

Il tipo di racconti mitici a cui i film di Crialese assomigliano di più, secondo me, sono le favole. Il luogo e il tempo imprecisati, la discendenza umile (l'essere di umili natali) dei protagonisti, i loro nomi parlanti o comuni, e l'interesse primario (le preoccupazioni e desideri ordinari della gente) sono indicatori che possono distinguere le favole dai miti classici.

Come risulta da alcune interviste, l'effetto mitico è coscientemente voluto da Crialese, il quale probabilmente vuole dare un maggior rilievo alle storie che racconta rendendole universalmente umane e così immediatamente significative per ognuno, e garantire loro una migliore comprensibilità presso gli spettatori suscitando delle emozioni con le sue immagini che teoricamente possono essere capite da tutti, anche da incolti o bambini.

In ogni caso, Crialese ha trovato un proprio stile nella tensione tra realismo dettagliato e mito, che mantiene in modo conseguente in tutte le opere che ha scritto e diretto fino ad ora.

7 Abstract

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit dem filmischen Schaffen des italienischen Regisseurs Emanuele Crialese unter dem Gesichtspunkt auseinander, welche Rolle Mythisches in seinen Filmen spielt. Sie versucht dabei den Fragen auf den Grund zu gehen, wo in der Darstellungsweise die Alltagsrealität zugunsten von mythischen / magischen / visionsartigen Elementen verlassen wird, ob man dabei von Mythos sprechen kann und, wenn ja, auf welche Weise genau die Filme Mythisches beinhalten.

Dazu erfolgt zunächst eine Auseinandersetzung mit neueren und älteren Mythostheorien, um eine Definition von Mythos und dem Mythischen zu bieten und deren Merkmale aufzeigen zu können, auf deren Vorhandensein danach die Filme untersucht werden.

Es werden auch wiederkehrende Elemente, die teilweise bereits mit dem Mythischen zu tun haben, in allen seinen Spielfilmen dargelegt.

Schließlich werden mithilfe von Peter Tepes Methode der Basis-Interpretation sowie gängigen Methoden der Filmanalyse Crialeses italienische Filme, *Respiro* (2002), *Nuovomondo* (2006) und *Terraferma* (2011), einzeln und im Detail darauf hin überprüft, ob sie Mythos gemäß der getroffenen Definition beinhalten und wie sie Mythisches filmisch umsetzen.

Dabei kommt die Arbeit zu dem Ergebnis, dass alle untersuchten Filme Mythisches beinhalten, was anhand gewisser Konstanten, die den Definitionen und Merkmalen von Mythos entsprechen, nachweisbar ist.

In allen drei Filmen werden Raum und Zeit mythisch verschleiert, Archaisches und Elementares durch metaphorische Inszenierung der vier Elemente Wasser, Erde, Feuer und Luft thematisiert, Metamorphosen und mythische Subjektauflösungen durch Crialeses Art, Menschengruppen wie ein einziges Lebewesen erscheinen zu lassen, dargestellt, eine bildhafte Filmsprache benutzt, die auf Emotionen abzielt, und mythische Motive umgesetzt, besonders solche, die vom Handlungsablauf von Übergangsriten inspiriert sind, nämlich „Auszug - Einschluss - Wiedergeburt“, oder Einzug in die kollektive Phantasie gefunden haben, wie im Fall der Sirenen / Meerjungfrauen. Die filmischen Mittel, mit denen die mythische Wirkung dieser Aspekte verstärkt wird, sind Zeitlupe, Farbe und Licht (besonders in den Unterwasserszenen) und der Einsatz von (mimetischer) Musik.

Abbildungsverzeichnis

1	Pietro sieht Grazia im Meer, <i>Respiro</i> , 01:19:34	40
2	Mythische Inseln, <i>Respiro</i> 01:05:40, <i>Terraferma</i> 00:49:33	45
3	Wiedergeburt aus dem „Milchmeer“, <i>Nuovomondo</i> 01:46:56	55
4	„Anemone di gambe“, <i>Respiro</i> , 01:27:04	56
5	Vielgliedrige Wesen, <i>Terraferma</i> 00:30:36 und 00:52:10	57
6	Unterwasserszene: Grazia, <i>Respiro</i> 01:25:54	69
7	Geisterhafte Beine unter Wasser, <i>Respiro</i> 01:09:14	70
8	„Meerjungfrau“ im Netz, <i>Respiro</i> 00:19:28	72
9	Wasser im Haus, <i>Respiro</i> 00:31:26	72
10	Grazia an der Klippe, <i>Respiro</i> 00:28:07	73
11	Grazia treibt auf dem Wasser, <i>Respiro</i> 00:28:57	75
12	Unterwasserästhetik, <i>Respiro</i> 00:28:22 und 00:28:32	75
13	Zärtliche Versöhnung von Grazia und Pietro, <i>Respiro</i> 01:26:04	78
14	Feuer - Kathartisch und in Verbindung mit Wasser	80
15	Grazia am Meeresgrund, als sie gefunden wird, <i>Respiro</i> , 01:25:32	82
16	Pietro bringt die Madonnenstatue ins Meer, <i>Respiro</i> 01:13:31	83
17	Mythische Subjektübertragung <i>Respiro</i> 01:08:08 Märchenhaftes Setting, <i>Respiro</i> 01:05:18	84
18	Auszug und Höhle, <i>Respiro</i> 01:00:18 und 01:03:56	86
19	Grazia springt vom Felsen wie eine Sirene, <i>Respiro</i> , 00:28:17	89
20	Salvatore und Angelo gehen auf den Himmel zu, <i>Nuovomondo</i> 00:03:12	101
21	Pietro, <i>Nuovomondo</i> 00:04:22	103
22	Erde in der ersten surrealen Szene, <i>Nuovomondo</i> 00:21:32	115
23	Subjektauflösung in der Gruppe, <i>Nuovomondo</i> 01:01:50	118
24	Surreale Szene, Lucy und Salvatore in Milch, <i>Nuovomondo</i> 00:55:59	118
25	Surreale Schlusssequenz, <i>Nuovomondo</i> 01:47:01	119
26	Landschaftsaufnahmen, <i>Terraferma</i> 01:11:10, 20, 29	124
27	„Schwebende Weltkugel“, <i>Terraferma</i> 00:49:42	124
28	Eingangssequenz - Unterwasseraufnahme, <i>Terraferma</i> 00:01:46	125
29	Madonnen am Meeresgrund: <i>Respiro</i> 01:13:48, <i>Terraferma</i> 01:11:04	126
30	Epische Versammlung, <i>Terraferma</i> 00:45:58	130
31	Schlusszene, <i>Terraferma</i> 01:25:06	131

Filmographie

- Buñuel, L. (1950), *Los Olivados*.
Crialese, E. (1997), *Once We Were Strangers*.
Crialese, E. (2002), *Respiro*.
Crialese, E. (2006), *Nuovomondo*.
Crialese, E. (2011), *Terraferma*.
Renoir, J. (1932), *Boudu Sauvé des Eaux*.
Vigo, J. (1934), *L'Atalante*.

Primärliteratur

- Andersen, H. C. (1996), Die kleine Meerjungfrau, in H. Detering (Hg) , *Die kleine Meerjungfrau. Sämtliche Märchen in zwei Bänden*, Vol. Bd.1, Düsseldorf & Zürich, 81–107. (Übers. von Thyra Dohrenburg).
- Fink, G. (Hg) (2000), *Q. Horatius Flaccus: Satiren = Sermones. Briefe = Epistulae. Lateinisch/deutsch*, Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf & Zürich. (Übers. von Gerd Hermann).
- Fouqué, F. d. I. M. (2001), *Undine. Eine Erzählung. Mit einer Nachbemerkung. Durchgesehene Ausgabe*, Stuttgart.
- Rose, H. J. (Hg) (1963 [1933]), *Hygini Fabulae*, Sythoff, Leyden. (In der Neuauflage mit Korrekturen von Prof. K. J. Dover, St. Andrews Universität).
- Weiher, A. (Hg) (2007), *Homer: Odyssee. Griechisch und deutsch*, Sammlung Tusculum, Düsseldorf.

Forschungsliteratur

- Alfano, B. (2013), *The Mirage of America in Contemporary Italian Literature and Film*, University of Toronto Press, Toronto & Buffalo & London.
- Barner, W. / Detken, A. / Wesche, J. (Hg) (2003), *Texte zur modernen Mythentheorie*, Philipp Reclam jun. GmbH. & Co., Stuttgart.
- Benwell, G. / Waugh, A. (1962), *Töchter des Meeres. Von Nixen, Nereiden, Sirenen und Tritonen*, Marion von Schrödinger Verlag, Hamburg. (Übers. von Klaus Birkenhauer).
- Brisson, L. (1996), *Einführung in die Philosophie des Mythos. Antike, Mittelalter und Renaissance*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. (Übers. von Achim Russer).
- Brunetta, G. P. (1995), *Cent'anni di cinema italiano*, Vol. 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale, Editori Laterza, Roma & Bari.
- Brunetta, G. P. (2003), *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.
- Campbell, J. (1999 [1949]), *Der Heros in tausend Gestalten*, Insel Verlag, Frankfurt/Main & Leipzig. (Übers. von Karl Koehne, Copyright der deutschen Übersetzung S.Fischer Verlag 1953).
- Chimenti, D. (2009), Estraneità, differenza e rinascita. Il cinema di Emanuele Crialese, in R. Guerrini / G. Tagliani / F. Zucconi (Hg) , *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Le Mani, Genova, 118–133.
- De Grandis, A. (2006), ‚Nuovomondo‘, *Segnocinema* **142**(26), 34–35.
- Di Minno, C. (2011), ‚Vuotando l'acqua vuotandola. L'acqua nel cinema di Jean Renoir‘, *Crepuscoli dottorali. Quaderni di arte, musica e spettacolo. Rivista semestrale anno 1*(1), 26–37.
- Drummond, L. (1996), *American Dreamtime. A Cultural Analysis of Popular Movies, and their Implications for a Science of Humanity*, Littlefield Adams Books, Maryland.
- Frank, M. (1982), *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. 1. Teil*, Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Giannelli, G. (1950), Sirena, in Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani (Hg) , *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, XIX, Vol. 31 (1936), Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 878.
- Heyer-Caput, M. (2013), ‚For a Cinema of inbetween-ness: Emanuele Crialese's *Nuovomondo* (2006)‘, *Italica* **90**(2), 272–285.

- Holtmark, E. B. (2001), The Katabasis Theme in Modern Cinema, in M. M. Winkler (Hg), *Classical Myth & Culture in the Cinema*, Oxford University Press, New York, 23–50.
- Jamme, C. (1991), *Einführung in die Philosophie des Mythos. Neuzeit und Gegenwart*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Kirk, G. S. (1971), *Myth. Its meaning and functions in ancient and other cultures*, Cambridge University Press & University of California Press, Cambridge & Berkeley & Los Angeles.
- Kraß, A. (2010), *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*, S.Fischer, Frankfurt/Main.
- Kuchenbuch, T. (2005 [2. Auflage]), *Filmanalyse. Theorien, Methoden, Kritik*, Böhlau, Wien.
- Mader, E. (2008), *Anthropologie der Mythen*, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien.
- Manguel, A. (2009), ‚El secreto de las sirenas‘, *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura* **31**(373), 54–57.
- Midding, G. (2007), , „Der amerikanische Traum hat eine hypnotische Macht.“ Emanuele Crialese über die Arbeit an *Golden Door*‘, *EPD Film. Das Kino-Magazin* (6), 30–37.
- Mustard, W. P. (1908), ‚Siren-Mermaid‘, *Modern Language Notes* **23**(1), 21–24.
- Oppenheimer, J. (2007), ‚Production slate: Chasing the american dream‘, *American Cinematographer* **88**(6), 24, 26, 28, 30–31.
- Overing, J. (2004), The Grotesque Landscape of Mythic ‚Before Time‘; the Folly of Sociality in ‚Today Time‘: an Egalitarian Aesthetics of Human Existence, in E. Mader / E. Halbmayer (Hg), *Kultur, Raum, Landschaft*, Brandes & Apsel / Südwind, Frankfurt/Main, 69–90.
- Past, E. M. (2013), ‚Island Hopping, Liquid Materiality, and the Mediterranean Cinema of Emanuele Crialese‘, *Ecozon@* **4**(2), 49–66.
- Past, E. M. (Frühling 2009), ‚Lives Aquatic: Mediterranean Cinema and an Ethics of Underwater Existence‘, *Cinema Journal* **48**(3), 52–65.
- Propp, V. (1982 [1928]), *Morphologie des Märchens*, Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Rössner, M. (1988), *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Athenäum Verlag, Frankfurt/Main.
- Russo, P. (2007 [2. Auflage]), *Storia del cinema italiano*, Lindau, Torino.

- Segal, R. A. (2007 [Englische Erstausgabe 2004]), *Mythos. Eine kleine Einführung*, Philipp Reclam jun. GmbH. & Co., Stuttgart. (Übers. von Tanja Handels).
- Tepe, P. (2001), *Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung*, Königshausen&Neumann GmbH, Würzburg. Unterstützt von Birgit zur Nieden und Jens O. Hoffmann, Alexandra Rassidakis, Birgit Waberski.
- White, R. (1977), ‚Myth and Mise-en-Scène: Pasolini’s *Edipo Re*‘, *Literature/Film Quarterly* **5**, 30–37.
- Winkler, M. M. (Hg) (2001), *Classical Myth & Culture in the Cinema*, Oxford University Press, New York.

Internetquellen

Amato, A. (2011), *R101 intervista Emanuele Crialese, Donatella Finocchiaro e Beppe Fiorello per il film in concorso "Terraferma". Premio Speciale della Giuria alla 68. Mostra del Cinema*, Video. 03.02.2016, 19:49.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G0XF4z7mZlc>

Bellinger, G. (o.J.), *Emanuele Crialese*. 06.11.2015, 17:05.

URL:

http://www.imdb.com/name/nm0187740/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

Crialese, Emanuele (o.J.), Enciclopedie on line. 06.11.2015, 16:51.

URL:

<http://www.treccani.it/enciclopedia/emanuele-crialese/>

Cultura della pace, il premio al regista Emanuele Crialese (o.J.). 30.03.2016, 18:22.

URL:

<http://www.toscanaoggi.it/TV-Media/Video/TSD/Cultura-della-pace-il-premio-al-regista-Emanuele-Crialese>

Emanuele Crialese (o.J.). 06.11.2015, 16:54.

URL: https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Emanuele_Crialese&oldid=74947817

Emanuele Crialese. Biografia (2007). 06.11.2015, 17:40.

URL: <http://trovacinema.repubblica.it/attori-registi/emanuele-crialese/160041>

John Surman and Jack DeJohnette – Nestor Saga (The Tale of the Ancient)

(25.03.2013). 19.11.2015, 13:35.

URL: <http://onewasanote.com/2013/03/25/mar-25-2013-john-surman-and-jack-dejohnette-nestor-saga-the-tale-of-the-ancient/>

Lampedusa (2002) / Originaltitel Respiro (o.J.). 30.03.2016, 18:45.

URL: <http://www.mein-italien.info/film/lampedusa.htm>

Mancinelli, A. (2011), *Emanuele Crialese racconta Terraferma. Dopo Venezia la sua favola-denuncia è la candidata italiana per gli Oscar*. 16.02.2016, 18:36.

URL:

<http://www.marieclaire.it/Attualita/interviste/Emanuele-Crialese-racconta-Terraferma>

mito (o.J.), Vocabolario on line. 04.10.2015, 15:53.

URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/mito/>

Once We Were Strangers (o.J.). 06.11.2015, 20:34.

URL: <http://trovacinema.repubblica.it/film/once-we-were-strangers/372023>

Once We Were Strangers (1997). Plot Summary (o.J.). 06.11.2015, 20:43.

URL: http://www.imdb.com/title/tt0158833/plotsummary?ref_=tt_ov_pl

Radioesse incontra Emanuele Crialese al festival del Cinema di Venezia (2011), Video. 16.2.2016, 18:00.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LRi37PzI75k>

sirèna (o.J.), Vocabolario on line. 22.11.2015, 13:50.

URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/sirena1>

Tamburri, A. (2007), *Italics: The Italian American Magazine: June 2007 edition*, Video. 6.3.2016, 18:26.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AOJnAzTY9bI>

Tibaldi, A. (2013), *Dietro le quinte di terraferma*, Video. 16.2.2016, 18:32.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FMfzGwAiYG4>

Tronconi, T. (2011), *Terraferma: la recensione*. 10.02.2016, 23:00.

URL: <http://www.onestoespionato.com/venezia-68-terraferma-la-recensione/>