

Gabriel Deinzer (Dresden)

Die narrative Modellierung medieninduzierter Invektivität in Mohsen Melliti *Io, l'altro* (2007)

This article investigates the processes of narrativization in which the feature film *Io, l'altro* (2007) by the Tunisian-born author and director Mohsen Melliti uncovers several invective structures within media coverage on immigration to Italy. First, it analyses the extent to which Italian news coverage shapes existing negative perceptions of immigrants on the Italian peninsula. Second, special attention is paid to the disparaging effects of these widespread invective structures. From a cultural studies perspective, this leads to theoretical reflections about the organizational potential of narratives. The article argues that telling stories is a central cultural technique that gives meaning to social processes like immigration. These contextualizations are followed by a close reading of *Io, l'altro* which analyses how the friendship between the two main characters is gradually destroyed because Giuseppe suspects immigrant Yousef of being an internationally wanted terrorist. The article interprets this *suspicion* as a narrative mode of criticizing invective media images and their subsequent destructive social consequences.

1 Herabsetzungsqualitäten der massenmedialen Berichterstattung über Immigration in Italien

Die seit den 1990er Jahren auf Italien gerichteten Immigrationsprozesse haben in der italienischen Aufnahmegesellschaft multiple soziale Konflikte hervorgerufen. Dabei ist zu beobachten, dass die konflikthafte Gemengelage in verschiedener Hinsicht von Invektivität begleitet und geformt werden. Das Invektive – "verstanden als sich realisierender Modus von Invektivität" (Ellerbrock u.a. 2017: 3) – prägt nicht allein Anteile jener interpersonalen Anwesenheitskommunikation, die sich im Alltag ereignet, sondern wirkt ebenso auf der Ebene medial vermittelter Deutungshorizonte, in deren Rahmen die betreffenden Immigrationsphänomene mit Sinn versehen werden. Vor allem die Art und Weise der massenmedialen Berichterstattung über Einwanderung in italienischen Tageszeitungen, Fernseh- und Radioformaten war und ist zu großen Teilen invektiv gesättigt, insofern ein "processo di etichettamento e di progressiva spersonalizzazzione e decontestualizzazione" (Musarò / Parmiggiani 2014: 13) realisiert wird. Die genannten Effekte der herabsetzenden Etikettierungen (allen voran als kriminell), der Entindividualisierung der Personen, von denen berichtet wird, sowie der Dekontextualisierung der gegebenen Informationen liegen in einer

Reihe struktureller Aspekte im Berichten über Einwanderung bzw. Einwander*innen begründet.

Diesbezüglich spielt es eine wesentliche Rolle, dass das Thema Immigration in Italien in der Mehrzahl der Fälle nur in bestimmten diskursiven Kontexten Sichtbarkeit erlangt: Einerseits war und ist es in den humanitären Diskurs eingebunden,¹ andererseits in die Rede über nationale Sicherheit und öffentliche Ordnung. Diese Formen der Diskursivierung implizieren bestimmte Darstellungen migrantischer *agency*. Bekommen migrierende bzw. migrierte Menschen im ersten Fall eine sozial zersetzende Handlungsmacht zugewiesen (als potenzielle Kriminelle), so wird ihnen diese im zweiten Fall durch Viktimisierung gänzlich abgesprochen.²

Im Hinblick auf die Herabsetzungsqualitäten der massenmedialen Berichterstattung über Immigration in Italien ist insbesondere die sicherheitspolitische Rahmung von Belang, da sie zur Folge hat, dass Einwanderung bzw. Einwander*innen in erster Linie in 'negativem' Licht zur Sprache respektive ins Bild gebracht werden. Ihr Verbleib in der italienischen Aufnahmegesellschaft kommt vornehmlich als Faktor der Bedrohung zur Darstellung. Mit anderen Worten: Immigration wird dominant über das Format der *cronaca nera* in die italienischen Nachrichtenmedien integriert (Cerase / Lai 2016: 54ff.). Metaphorisch gesprochen entsteht dadurch ein

'brusio' di piccoli fatti e avvenimenti, prevalentemente negativi, che proprio per la presenza continuativa nel tempo tra i principali argomenti della giornata restituisce un'immagine dell'immigrazione come unicamente negativa, creando preoccupazione nel pubblico. (Cerase / Lai / Ritucci 2016: 62)

Demnach handelt es sich primär um kurze, nicht zentral im Programm platzierte, aber in hoher Frequenz verbreitete Nachrichten, durch die das inhaltlich in hohem Maße an Kriminalität bzw. Terrorismus gebundene Thema der Einwanderung in Umlauf gebracht wird.³

¹ Über die repräsentationalen Effekte dieser Form der Diskursivierung schreibt Paola Parmiggiani: "[L]'umanitarizzazione impone l'aiuto e trasforma discorsivamente il migrante in un 'disperato', una 'vittima' di 'tragedie' emergenziali" (Parmiggiani 2014: 65). Demgemäß stellt der Diskurs über humanitäre Hilfe in vielen Fällen Migrant*innen einseitig als passive Opfer einer existenziellen Notlage dar.

² Eine solche Problematik wird noch dadurch verstärkt, dass für Einwander*innen in Italien kaum Möglichkeiten der Selbstrepräsentation gegeben sind (Musarò / Parmiggiani 2017: 251ff.; Jacomella 2015: 158ff.).

³ Der thematische Nexus zwischen Immigration und Kriminalität schließt natürlich auch die in den Nachrichtenmedien wiederholte Rede von Terrorismus im Zusammenhang mit bestimmten

An dieser Stelle ist mit Marco Binotto festzuhalten, dass der 'brusio' immer wieder anschwillt und in den Vordergrund drängt: "Over this 'background noise' some moments of particular media attention emerge, when the public debate is connected to an 'exemplary' crime. This magnification of collective fears can thus become moral panics." (Binotto 2015: 45) Auf Grundlage der Berichterstattung in der *cronaca nera* können also 'moralische Paniken' entstehen, die sich aus der öffentlichen Wahrnehmung bestimmter delinquenter Handlungen speisen, die als symptomatisch für eine (zumindest empfundene) gesellschaftliche Bedrohungslage gedeutet werden.⁴ Dies lenkt das Augenmerk auf ein Spezifikum der Ökonomie der Aufmerksamkeit, der das Thema Immigration unterliegt: ihren 'wellenartigen' Verlauf. Dieser Gesichtspunkt wird in Sabine Schraders Beitrag zur dokumentarischen Verhandlung der Einwanderungsthematik in diesem Beiheft näher beleuchtet, wohingegen im vorliegenden Artikel das kontinuierliche 'Hintergrundrauschen' und dessen Herabsetzungsqualitäten im Fokus stehen.

Im Rahmen der oben beschriebenen Nachrichteneigenschaften (extreme Kürze, dezentrale Platzierung im Programm, hohe Frequenz der Distribution) wird nun der Aspekt der Dekontextualisierung relevant. Denn die genannten Charakteristika bedingen eine Simplifizierung der transportierten Inhalte. Es werden kaum Erläuterungen gegeben, die nachrichtenkonstituierenden Fakten weitgehend losgelöst von ihren jeweiligen Kontexten präsentiert.⁵ Derart kommt

Migrant*innengruppen ein. Über die Ausmaße eines solchen Konnexes zwischen Immigrant*innen und terroristischen Aktivitäten in der Wahrnehmung einer Vielzahl von EU-Staatsbürger*innen informieren Musarò und Parmiggiani: "As a Pew Research Center survey illustrates, the refugee crisis and the threat of terrorism are highly co-related in the minds of many Europeans. In eight of the ten surveyed European nations, half or more of citizens believe incoming refugees increase the likelihood of terrorism in their country [...]. Also, a recent major Ipsos survey across 22 countries worldwide provides insight into negative attitudes towards immigration and the refugee crisis, showing how a significant minority (40%) want to close borders entirely to refugees, with many (60%) concerned about terrorists disguising themselves as refugees" (Musarò / Parmiggiani 2017: 242).

⁴ Das aus der Soziologie stammende Konzept der *moral panic* wird definiert als "the societal overreaction to a certain group or type of behaviour that is taken as symptomatic of a more general social and moral malaise" (Giddens / Sutton 2014: 181). Das Konzept erfasst somit massenmedial vermittelte Prozesse der stigmatisierenden Etikettierung bestimmter Gruppen oder Lebensweisen, die immer auch mit politischen Entwicklungen verzahnt sind, da sie einen nicht zuletzt rechtlichen Handlungsbedarf artikulieren, um der vorgestellten Bedrohung Abhilfe zu schaffen (ebd.: 182).

⁵ Cerase / Lai / Ritucci führen u.a. folgendes Beispiel einer am 25. April 2008 im *Telegiornale 4* ausgestrahlten Fernsehricht an: "Allora, a proposito del rumeno catturato: risulta da un dato statistico fornito dal Ministero dell'Interno oggi che il 35% dei reati commessi in Italia sono commessi da stranieri." Zwar wird eine statistische Information gegeben, eine nähere Kommentierung der Erhebung bleibt jedoch aus. Hinzu kommt, dass die abstrakte Zahl über die von Ausländer*innen begangenen Straftaten durch einen konkreten Fall eingeführt wird, der ihre scheinbare Evidenz untermauert (Cerase / Lai / Ritucci 2016: 64f.).

es zu einer undifferenzierten Engführung der realen Immigrationsgeschehen auf den singulären Aspekt der Delinquenz, welcher deren Vielfältigkeit metonymisch ersetzt und diese einseitig als Bedrohung konnotiert (Cerase / Lai / Ritucci 2016: 62ff.).

Simplifizierung sowie Dekontextualisierung gehen wiederum einher mit Entindividualisierungs- und daran anschließend Ethnisierungstendenzen. Diese Gesichtspunkte der in Italien vorherrschenden Praxis des Berichtens über Einwanderung legen im Besonderen deren invektive Qualitäten offen. Bereits im Titel einer Vielzahl von Nachrichten, die sich auf Immigration und Kriminalität beziehen, wird in der Regel die Indikation eines oder mehrerer Individuen durch die Nennung der nationalen bzw. ethnischen Herkunft der involvierten Migrant*innen ersetzt. Die in Verbindung mit delinquenten Akten übliche Substitution der Einzelperson durch eine Gruppenzugehörigkeit trägt ein diskriminierendes Moment in sich, da eine solche Ersetzung keinen spezifischen Einzelfall benennt, sondern eine 'categoria criminale' generiert, die Menschen bestimmter Nationen bzw. Ethnien unter Generalverdacht stellt (Cerase / Lai / Ritucci 2016: 84). Der in den Vordergrund gerückte Aspekt der nationalen respektive ethnischen Zugehörigkeit etabliert weiterhin einen Verweiszusammenhang zwischen den einzelnen Nachrichten (Cerase / Lai / Ritucci 2016: 84). Diese werden somit zu einer invektiv angereicherten Makroerzählung amalgamiert, welche die Gefährdung der nationalen Sicherheit sowie der öffentlichen Ordnung zum Gegenstand hat. Die Immigrant*innen geraten in dieser Erzählung zur '*figura deviante per definizione*' (Binotto / Bruno / Lai 2016: 29).⁶

⁶ Trotz der strukturellen Problematiken in der Berichterstattung über Immigration in Italien und der daraus resultierenden Herabsetzungsqualitäten, die hier aufgezeigt wurden, soll durch den vorliegenden Artikel kein einseitig negatives Bild der italienischen Nachrichtenmedien verbreitet werden. Es gibt durchaus journalistische Initiativen, die sich zur Aufgabe gemacht haben, das Berichten über Themen wie Flucht, Asyl sowie Einwanderung zu beobachten und in adäquaterer, d.h. weniger diskriminierender, marginalisierender Weise zu gestalten. Ein prägnantes Beispiel ist die *Carta di Roma*, die 2008 vom *Consiglio Nazionale dell'Ordine dei Giornalisti* (CNOG) und von der *Federazione Nazionale della Stampa Italiana* (FNSI) unterzeichnet wurde. Seit 2011 ist sie in der *Associazione Carta di Roma* institutionalisiert [[http://www.cartadiroma.org/chi siamo/](http://www.cartadiroma.org/chi-siamo/), 04.09.2019].

2 (Filmisches) Erzählen und Invektivität

Wie die Ausführungen zur massenmedialen Verhandlung der Immigrationsthematik in Italien zeigen, erweist sich das Erzählen – u.a. hinsichtlich der gesellschaftlichen Deutung sozialer Konfliktlagen – als zentrale Kulturtechnik der Sinnstiftung. Entscheidend ist dabei, auf welche Art und Weise von gesellschaftlich brisanten Ereignissen erzählt wird; Ereignissen, die wiederum erst vermittels der entsprechenden Erzählungen in der öffentlichen Wahrnehmung zu solchen avancieren (Jacomella 2015: 163). Im Hinblick auf das Wie des Erzählens ist zu erinnern, dass Angehörige einer Kultur über gemeinsame Vorräte an konventionalisierten Erzählmustern verfügen. Derartige narrative Vorräte bilden eine kulturelle Matrix, die es ermöglicht, sowohl individuelle, als auch gemeinschaftliche Erfahrungen erzählerisch zu strukturieren und auf diesem Wege kollektiv intelligibel zu machen (Nünning 2013: 36; Müller-Funk 2008: 13f.). Es ist jedoch davon auszugehen, dass trotz der narrativen Organisation der jeweiligen Erfahrungsgehalte im Regelfall kein geschlossenes Sinngeflecht zustande kommt. Vielmehr handelt es sich wohl um Deutungsstrukturen von "mittlerer Sinnhaftigkeit" (Koschorke 2012: 152), die darüber hinaus nicht allen Mitgliedern eines Kollektivs in gleichem Maße zugänglich sein dürften (z.B. aufgrund verschiedener Bildungsgrade).⁷

Angeichts der wirklichkeitskonstituierenden, aber auch -dekonstruierenden Kraft von Erzählungen ist nach den Besonderheiten ästhetisch geformter Narrationen zu fragen. Eine mögliche Antwort lässt sich im Verhältnis von 'gelebter Kultur' zur 'Kunst-Kultur' eruieren. Erstere umfasst nach Müller-Funk "alle jene Habitualisierungen, Mentalitäten und Gefühle, die uns großteils unbewusst an eine Form des Lebens binden" (Müller-Funk 2008: 11). Die 'Kunst-Kultur' und das ihr zuzurechnende ästhetische Erzählen bildeten hingegen ein Subsystem, das sich durch ein erhöhtes Reflexionspotenzial auszeichne. Die Erzählungen machten in ihrer künstlerischen Gestaltung die Selbstverständlichkeiten der 'gelebten Kultur' sicht- und erfassbar.

⁷ Konventionalisierte narrative Vorräte und die daraus hervorgehende Erzähl-Matrix sind keineswegs als starre Raster anzusehen. Im Gegenteil impliziert jede Aktualisierung eines Musters oder Schemas Abweichungen, deren Spektrum von graduellen Veränderungen bis hin zu umfassenden Umgestaltungen reicht. Sie sind dementsprechend als beständig im Wandel befindlich aufzufassen. Das hat auch damit zu tun, dass sie sich in Bezug auf reale Phänomene wie Migrationsgeschehen in ihrem Vermögen, Erklärungen und Sinn zu stiften, fortdauernd auf den Prüfstand gestellt finden.

Das erhöhte Reflexionspotenzial resultiert nicht zuletzt aus der ästhetisch-narrativen Formgebung. Wie Ansgar Nünning deutlich macht, "[sind] literarische [und filmische] Darstellungsverfahren [sowie Erzähltechniken] nicht bloß formale Aspekte, die nichts mit der Bedeutung von Texten [oder Filmen] zu tun haben" (Nünning 2013: 29). Im Gegenteil seien sie integraler Bestandteil der Bedeutungshorizonte einer literarischen bzw. filmischen Narration. Der Einsatz ästhetischer und narrativer Verfahren produziere einen semantischen Mehrwert, der anderweitig nicht hergestellt werden könne. Vor diesem Hintergrund kann das Ästhetische im Hinblick auf Invektivität als

eine Beobachtungs- und Gestaltungspraxis zweiter Ordnung aufgefasst werden, die [...] invektiv gesättigte soziale und politische Konstellationen dadurch unterläuft, dass sie die normativen Geltungsansprüche, Begründungsnarrative und Semantiken in ihrer Kontingenz beobachtbar macht [...]. (Ellerbrock u.a. 2017: 19)

Ästhetisch geformte Artefakte – im vorliegenden Fall Filmnarrationen – bergen demnach das Potenzial in sich, invektive Konstellationen reflexiv zu machen, d.h. deren herabsetzende Qualitäten offenzulegen; Qualitäten, die in bestimmten sozialen Kontexten gar nicht als solche erkannt sein müssen oder von einem weithin geteilten gesellschaftlichen Konsens verdeckt sein bzw. gestützt werden können. Die Verarbeitung von Invektivität in Literatur und Film vermag somit, diese der sozialen Verhandlung zuzuführen.

Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden aufgezeigt werden, wie in *Io, l'altro* (2007) von Mohsen Melliti die beschriebenen Herabsetzungsqualitäten der Berichterstattung über Immigration in Italien erzählerisch modelliert und dadurch für weiterführende Reflexionen aufseiten der Rezipient*innen aufgeschlüsselt werden. Dabei liegt ein besonderes Augenmerk auf den Verdachtsstrukturen, welche die *histoire* narrativ organisieren und gleichzeitig eine kritische Sicht auf Formen medieninduzierter Invektivität eröffnen.

3 Mohsen Mellitis *Io, l'altro*

Der aus Tunesien stammende Autor und Regisseur Mohsen Melliti (*1967) hat bis dato erst einen Film realisiert: *Io, l'altro* aus dem Jahr 2007. 1980 verlässt Melliti sein Heimatland und hält sich im Anschluss in Frankreich und Syrien auf. 1989 kommt er als politischer Exilant nach Italien, wo er gut zwei Jahrzehnte verbringen wird. Seit 2012 lebt er in den USA (Bonsaver 2015: 354). Bevor Melliti als Regisseur von *Io, l'altro* in Erscheinung tritt, ist er schriftstellerisch

tätig. Anfang bis Mitte der 1990er Jahre veröffentlicht er in Italien die beiden literarischen Texte *Pantanella. Canto lungo la strada* (1992) und *I bambini delle rose* (1995).

Während der Produktion von *Io, l'altro* ist Melliti noch staatenlos, weswegen ihm der Zugang zu staatlichen Fördermitteln in Italien verwehrt bleibt. Die Finanzierung des Films wird daher in Eigeninitiative ermöglicht. Hierbei spielt Raoul Bova, einer der beiden Hauptdarsteller, eine zentrale Rolle. Durch Bovas Einsatz und Bekanntheit können weitere kleinere Produzenten gewonnen werden. Das Ergebnis stellt eine Wegmarke der italienischen Filmgeschichte dar, da es sich bei *Io, l'altro* um den ersten Spielfilm handelt, der in Italien von einem / einer migrantischen Regisseur*in geschrieben und gedreht sowie auf nationaler Ebene vertrieben wird (Bonsaver 2015: 352).⁸

Die Handlung des Films entfaltet sich rund um die auf Sizilien wohnenden Hauptfiguren Giuseppe (Raoul Bova) und Yousef (Giovanni Martorana). Letzterer stammt aus Tunesien, lebt aber schon seit Längerem auf der italienischen Insel. Wie lange genau, wird im Film nicht expliziert. Neben einer langjährigen Freundschaft verbindet Giuseppe und Yousef die gemeinsame Arbeit als Fischer. Tagtäglich haben sie es mit dem lokalen Mafioso Troina zu tun, der die Preise für den von ihnen gefangenen Fisch drücken kann, da er der alleinige Abnehmer ist. Durch den Kauf eines eigenen Kutters versuchen sie, sich ein Stück weit unabhängig von ihm zu machen. Bei einer Ausfahrt erfährt die Freundschaft der beiden jedoch eine dramatische Wendung, da sich bei Giuseppe zusehends der Verdacht einschleicht, dass es sich bei Yousef um einen islamistischen Attentäter handeln könnte. Der Verdacht entwickelt sich im Zusammenhang mit den wiederholt ausgestrahlten Radioemissionen, in denen von der Suche nach einem flüchtigen Terroristen gleichen Namens berichtet wird. Der gesuchte Yousef sei an den Madrider Bombenanschlägen des letzten Monats beteiligt gewesen,⁹ er lebe gut integriert in einem Dorf auf Sizilien, so die Meldungen. Mit jeder neuen Nachricht spitzt sich die Lage auf dem Boot weiter zu, bis sie schließlich eskaliert

⁸ In Italien sind nur wenige Regisseur*innen mit eigener oder vermittelter Migrationserfahrung tätig – eine Feststellung, die in der Forschung zum Thema periodisch bestätigt wird (O’Healy 2019: 213; Nathan 2017: 12f.; Gianturco / Peruzzi 2015: 16; Schrader / Winkler 2013: 11).

⁹ Aus den filmischen 'radio news', die im Zusammenhang mit dem in der Diegese gesuchten Yousef Ben Ali von den Anschlägen in Madrid im vergangenen Monat berichten, lässt sich ein Verweis auf die realen islamistisch motivierten Attentate herauslesen, die am 11. März 2004 in der spanischen Hauptstadt verübt wurden (Nathan 2017: 209; Annunziata 2013: 164).

und Giuseppe im Delirium seinen Freund und Partner ersticht. Kurz nach dem Gewaltakt ist im Radio zu hören, dass Yousefs Namensvetter inzwischen gefasst wurde. Giuseppe bleibt verzweifelt an Bord zurück.

3.1 Das Erzählen vom Verdacht: die Darstellung medieninduzierter Invektivität in *Io, l'altro*

Die anfängliche Freundschaft der Protagonisten und die daraus hervorgehende Verbundenheit werden bereits durch den Paratext des Titels *Io, l'altro* zum Ausdruck gebracht. Zu Beginn des Films bilden das 'io' und das 'altro' eine Einheit, die zusätzlich in dem Umstand zu Tage tritt, dass 'Yousef' die arabische Entsprechung von 'Giuseppe' ist. Das Eigene und das Andere stehen in einem Verhältnis der Spiegelung. Dieses Motiv wird bereits in der Eröffnungssequenz eingeführt: Ein kleiner Junge sitzt am Strand, sucht zwischen den Kieselsteinen nach Muscheln, bis er auf einen Taschenspiegel stößt. Er betrachtet sich darin und sagt auf Arabisch: "Chi sei? Io sono te. Io sono Dio e tu sei il pescatore. Adesso ti faccio uscire dal castello per scoprire il mare." Später stellt sich heraus, dass das Kind Yousef in jungen Jahren ist. In der Sequenz deutet sich bereits die Wechselbeziehung zwischen Identität und Alterität als Kernthema an.

Mellitis Film nimmt also von der Einheit der Hauptfiguren seinen Ausgang, um im Folgenden davon zu erzählen, wie das 'io' und das 'altro' sukzessive auseinanderdriften, bis sie sich schließlich antagonistisch gegenüberstehen. Die brüderliche Beziehung verkehrt sich in Misstrauen, alsbald in offene Feindschaft. Demnach ist zu fragen, welche Gründe angesichts einer solchen Entwicklung textintern vorgeführt werden. Derart rücken massenmedial verfasste, invektive Konstellationen in den Blick, die innerhalb der erzählten Welt für die Eskalation des Verhältnisses zwischen Giuseppe und Yousef verantwortlich sind.

Der primäre Grund für die Verkehrung der Beziehung zwischen den Protagonisten liegt in Giuseppe's Verdacht, Yousef sei ein Terrorist, nach dem international gefahndet wird. In der Diegese wird die Verdächtigungsdynamik auf die Art und Weise zurückgeführt, wie über Immigration bzw. Immigrant*innen in Italien berichtet wird. Dabei steht das an Bord befindliche Radio *pars pro toto* für die italienischen Nachrichtenmedien. Giuseppe und Yousef hören es ständig: Über die gesamte Länge des Films laufen zehn Werbespots, fünfmal die Tages-, einmal die

Sportnachrichten sowie eine Talkshow über Einwanderung nach Italien (Pastorino 2010: 316).

In der filmischen Darstellung werden Formen medieninduzierter Invektivität zum Gegenstand der Kritik. Dies lässt sich ausgehend von der Talkshow zeigen, in der die Immigrationsthematik als Bedrohung für die nationale Sicherheit und öffentliche Ordnung gerahmt wird:

Zuhörer:in: Devo dire che credo che sia un sentimento comune, quello della mancanza di fiducia nel prossimo. Un tempo stavamo tranquilli, senza pensieri, oggi col fatto che il nostro vicino di posto può essere un potenziale kamikaze, chi lo prende più l'aereo. Mi vergogno a dire queste cose, ma sembra che non si possa stare più tranquilli.

Moderator: Non ti devi vergognare di niente, stai tranquilla. Abbiamo un altro ascoltatore in linea, Aldo?

Zuhörer: Ciao, sto chiamando per dire che non se ne può più di questi extracomunitari che vengono qui. Noi gli diamo il lavoro, una casa, e non ce l'abbiamo neanche noi. Ci vivono accanto e poi vengono a mettere le bombe a casa nostra. Ma la polizia che fa per proteggerci? Ma perché non li rimandiamo a casa loro?

Moderator: Beh, capisco le tue preoccupazioni, Aldo, ma non tutto è perfettamente condivisibile, insomma, tante posizioni contrarie e preoccupazione in tutto il paese per questa che è una realtà con cui dobbiamo fare i conti quotidianamente e che non possiamo più sottovalutare. I nostri ascoltatori esprimono quelle che sono le opinioni di molti, ma vorremmo sentire anche qualche parere, qualche esperienza vissuta più favorevole, che ci porti anche un messaggio positivo riguardo alla presenza degli extracomunitari in Italia in quest'ultimo periodo, una presenza che comunque, ricordiamolo, è in crescita continua e sicuramente l'allargamento delle frontiere negli anni a venire renderà ancora più facile l'accesso al nostro paese. (Melliti 2007: 00:38:06-00:39:19)¹⁰

Im ersten Redebeitrag artikuliert eine Zuhörer:in ihre Sorgen und Ängste über die öffentliche Sicherheit in Italien. Gegenseitiges Vertrauen sei nicht mehr möglich: Jede*r stelle eine potenzielle Gefahr dar, könne ein*e Selbstmordattentäter*in sein. Wer traue sich da noch, ein Flugzeug zu nehmen? In Beziehung gesetzt zur Widmung des Films an die Opfer des Krieges gegen den Terrorismus wird diese rhetorische Frage als Referenz auf die Anschläge vom 11. September 2001 in New York lesbar. Während die Frau von "il nostro vicino di posto" spricht, wird der zweite Zuhörer, Aldo, konkret im Hinblick auf die Frage, von wem die Gefahr ausgehe. Aldo stellt eine direkte Verbindungslinie zwischen Immigration und Kriminalität bzw. Terrorismus her. Kurzerhand erklärt er alle migrierten Personen von außerhalb der EU zu wahrscheinlichen Attentätern. Dass sie Bomben legten, sei der Dank für die Hilfe und Unterstützung, die sie in Italien erhielten.

¹⁰ Die Transkriptionen im Artikel folgen der italienischen Untertitelung des Films.

Demnach wird in der Talkshow ein einseitiges und bedrohliches Bild von Einwanderung gezeichnet. Es ist symptomatisch, dass der Regisseur genau an derjenigen Stelle einen Schnitt setzt, wo der Moderator ein positives Statement annimmt. Eine solche Montage hebt kritisch hervor, dass Immigrant*innen in den italienischen Nachrichtenmedien hauptsächlich als '*figura deviante per definizione*' Gestalt annehmen.

Die Problematik der herabsetzenden Etikettierung wird ebenfalls über die Verwendung des Wortes '*extracomunitari*' eingefangen. Der Zuhörer Aldo benutzt es in stigmatisierender Absicht, um ein bedrohtes 'wir' von einem gewalttätigen 'sie' zu unterscheiden. Der Begriff '*extracomunitari*' trägt dazu bei, eine '*categoria criminale*' zu schaffen, die einen kriminalisierenden Zusammenhang zwischen bestimmten Nicht-EU-Bürger*innen herstellt, die dadurch unter Generalverdacht gestellt werden.¹¹ Dabei wird eine Analogie zur kontinuierlichen Nennung gewisser nationaler bzw. ethnischer Zugehörigkeiten und deren diskriminierenden Qualitäten geschaffen.

Die filmische Narration setzt an der invektiven Sättigung von derlei kommunikativen Konstellationen an und exemplifiziert im Folgenden ihre sozialschädlichen Wirkungen am Verhältnis der Hauptfiguren. Im Zusammenspiel mit den Nachrichten über den gesuchten Terroristen hat die Talkshow zur Folge, dass in Giuseppe's Augen Yousef immer dubioser erscheint. Die in *Io, l'altro* modellierten '*radio news*' weisen just diejenigen Eigenschaften auf, welche die soziologische Forschung zur massenmedialen Verarbeitung des Themas Einwanderung in Italien herausgearbeitet hat. Die intradiegetischen Meldungen sind äußerst kurz, geben kaum bzw. gar keine Hintergrundinformationen und werden in hoher Frequenz ausgestrahlt. Wie in der realen Welt manifestiert sich die Immigrationsthematik in der Diegese als massenmedial verbreitetes Bedrohungsszenario.

In Bezug auf die filmische Inszenierung wie auch die narrative Einbindung der Radioemissionen ist der Ton-Raum derjenigen Szene besonders aufschlussreich, in der Giuseppe beginnt, Yousef zu verdächtigen. Intradiegetisch lassen sich zunächst drei tonale Ebenen unterscheiden: 1) ein diffuses Hintergrundgeräusch

¹¹ Die Filmkritikerin Sonia Cincinelli betont, dass die in den italienischen Nachrichtenmedien üblichen, vermeintlich objektiven Bezeichnungen für Immigrant*innen wie '*extracomunitari*', '*clandestini*' oder '*irregolari*' diskriminierenden Charakter besäßen, da sie die derart Benannten einseitig als gefährlich und kriminalitätsaffin erscheinen ließen (Cincinelli 2012: 31).

aus Meeresrauschen und Schiffsmotor, 2) die Stimmen, die Giuseppe im Radio hört, und 3) Yousefs Rufen, das vom Deck zu Giuseppe in die Kommandobrücke dringt (in der Folgeszene wird klar, dass Yousef nach Giuseppe ruft, weil er Hilfe benötigt, da sich das Fischernetz verheddert hat). Zunächst ist die Stimme des Radiosprechers zu hören, die von Wasser- und Motorengeräuschen unterlegt ist. Diese werden sukzessive ausgeblendet, sobald die Stimme des Auslandskorrespondenten einsetzt, um von der Fahndung nach dem Terroristen Yousef Ben Ali zu berichten. Durch die Reduktion des Ton-Raums auf die Stimme des Auslandskorrespondenten wird auditiv verdeutlicht, wie die 'radio news' Giuseppe's Wahrnehmung zusehends fesseln. An dieser Stelle setzen die Rufe Yousefs aus dem *offscreen space* ein. Dergestalt wird die assoziative Verbindung vermittelt, die Giuseppe nun zwischen seinem Freund bzw. Partner und dem gesuchten Attentäter herstellt. Auf der Ebene des extradiegetischen Sounddesigns tritt nun ein spannungsgeladener Ton hinzu, der in seinem Crescendo das innere Aufgewühltsein Giuseppe's akustisch illustriert, das sich aufgrund des aufkommenden Verdachts bei ihm einstellt. Die Emotionalisierung Giuseppe's, die metonymisch den Einsatzpunkt des Verdächtigungsprozesses markiert, wird ebenfalls durch das Mienenspiel Raoul Bovas veranschaulicht, das am Ende der Szene vermittels einer Großaufnahme in den Fokus der Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen gerückt wird.

Die destruktiven Effekte der 'radio news' sowie des damit verbundenen 'brusio' werden im weiteren Verlauf der Handlung an Giuseppe's zunehmender Beunruhigung veranschaulicht. Auch wenn Giuseppe es zunächst noch als Wahnsinn empfindet, Yousef des Terrorismus zu verdächtigen, häufen sich in seiner Wahrnehmung die Indizien, dass es sich bei seinem Freund um den flüchtigen Attentäter handeln müsse. Da ist etwa Nello, ein befreundeter Kapitän, der ihm gegenüber in einem Funkgespräch die Überzeugung äußert, dass die beiden Yousefs ein und dieselbe Person seien. Des Weiteren findet Giuseppe in der Jackentasche seines Partners einen Zeitungsausschnitt, in dem von einem Al-Qaida-Anführer die Rede ist. Zu guter Letzt setzt er Yousefs Aussage, bisher nur einmal in Spanien gewesen zu sein, assoziativ in Relation zu den Madrider Bombenanschlägen.

Infolge all dessen spitzen sich die Ereignisse zur Mitte des Films zu. Giuseppe informiert Yousef darüber, dass er zum Festland zurückkehren wolle, um ihn der

Polizei zu überantworten. Nach dieser Ankündigung bleibt die Situation kurzzeitig im Unklaren: Während sich Giuseppe auf der Kommandobrücke befindet, ist Yousef an Deck mit Aufräumarbeiten zugange. Giuseppe sucht Yousef schließlich dort auf und lockt ihn unter dem Vorwand, dass die Kühlung ausgefallen sei, in den Schiffsbauch, um ihn einzusperren. Dass Giuseppe inzwischen nicht mehr imstande ist, die Situation rational zu erfassen, und zunehmend einem Delirium verfällt, wird in der Szene evident, in der er in einem Bild von Padre Pio Osama Bin Laden wahrnimmt. Filmisch wird Giuseppes Wahn in der Kombination einer *point-of-view*-Struktur mit einem *perception-shot* zum Ausdruck gebracht. In der ersten Einstellung wird Giuseppe als Blicksujet etabliert: Er reibt sich die Augen, woraufhin er auf einen Punkt jenseits des Bildrahmens schaut. Auf den *glance-shot* folgt nicht der übliche *object-shot*, sondern ein *mental-state-shot*, der das Gesicht Osama Bin Ladens zeigt. Erst dann wird das eigentlich Angeschautete vorgeführt: eine an der Wand der Kommandobrücke hängende Abbildung Padre Pios.

Im Anschluss werden auf der Ebene der *histoire* die Darstellung von Giuseppes Delirium und die darin implizierte Kritik an den invektiv gesättigten 'radio news' konsequent ausgebaut. Das geschieht insbesondere im Rahmen zweier Streitgespräche zwischen den Protagonisten. Das Erste entbrennt, nachdem es Yousef gelungen ist, sich zu befreien und Giuseppe zu überwältigen, der – an den Bug gefesselt – nun seinerseits der Festgesetzte ist. Yousef wirft Giuseppe Verrat an der gemeinsamen Freundschaft vor, woraufhin dieser versucht, den Radionachrichten die Schuld zu geben, welche die eigene Einschätzung der Lage an Bord getrübt hätten. Yousef reagiert auf die Rechtfertigungsversuche mit der erzürnten Frage, ob das Radio wohl der Koran geworden sei. Hier wird die medienkritische Botschaft von *Io, l'altro* explizit: In der Figur Yousefs artikuliert sich die filmische Anklage der möglichen fatalen Folgen der in Italien üblichen Formen der diskursiven Verarbeitung der Einwanderungsthematik, die gegenüber bestimmten Immigrant*innengruppen einen Generalverdacht erzeugen.

Das zweite Streitgespräch dient schließlich dazu, den Wahn Giuseppes in einen umfassenderen politischen Kontext zu stellen (die Situation der Protagonisten hat sich inzwischen abermals gewandelt: Die beiden Figuren stehen sich jetzt von Angesicht zu Angesicht gegenüber). Giuseppe empört sich über den Islam, fragt, was das für eine Religion sei, was für ein Gott, der den Gläubigen anordne,

unschuldige Menschen zu töten. Auf derlei Vorwürfe entgegnet Yousef wutentbrannt:

Hai finito col tuo delirio, pezzo di merda? Chi ti credi essere, bastardo? Sei solo un morto di fame. E che credi che questa guerra degli americani è la tua guerra? Che cazzo ci ricavi tu, morto di fame? Gli americani, sai che fanno gli americani? Buttano le bombe a diecimila metri di altezza e sparano sui bambini negli ospedali, li guardano in faccia loro gli occhi dei bambini e dei vecchi? Bin Laden? Chi è Bin Laden? È il socio di Bush! Il fatto che loro tirano fuori dei miliardi da questa storia di merda, e sai che ci tiro io fuori? Mio fratello, mio fratello, che ha cercato di vendermi per due soldi! Bastardo pezzente! Mi fai schifo! (Melliti 2007: 00:55:38-00:56:15)

Yousef wirft Giuseppe an den Kopf, dass er delirierte, dass er der Logik des Krieges gegen den Terror verfallen sei. Dieser Krieg habe nichts mit ihnen zu tun, sei nicht einmal auf die Bekämpfung von Terrorismus gerichtet. Vielmehr gehe es um ökonomische Interessen, Osama Bin Laden und der amerikanische Präsident seien Verbündete. Darüber hinaus würden terroristische Akte nicht nur von islamistischen Fundamentalisten verübt. Im Gegenteil: auch die amerikanischen Bombardements seien als solche zu werten.¹²

Dabei wird die Auseinandersetzung von Giuseppe und Yousef in einer Montagesequenz zur Darstellung gebracht, die sich durch eine erhöhte Bewegungsdynamik auszeichnet; eine Dynamik, die sich u.a. daran festmachen lässt, dass sich von Einstellung zu Einstellung die Handlungsachse zwischen den Protagonisten ändert. Innerhalb der einzelnen Einstellungen ist ein doppeltes Kreisen integriert: Einerseits rotieren die Hauptfiguren um die sich zwischen ihnen befindliche *center line*, während sie andererseits zusätzlich Kreise um die Vorrichtungen an Deck ziehen. Durch das Zusammenspiel der einstellungsinternen Kreisbewegungen mit der Kameraführung, die diese nachvollzieht, wird der sich beschleunigende Verlauf des Konflikts visualisiert.

¹² Das im Film von Yousef vorgetragene Argument, dass es sich bei den amerikanischen Luftschlägen ebenso um terroristische Aktivitäten handele, wurde u.a. von Peter Sloterdijk auf ein theoretisches Fundament gestellt. In dessen Definition ist Terrorismus "Gewalt gegen jene menschen-umgebenden 'Sachen', ohne welche die Personen nicht Personen bleiben können." (Sloterdijk 2001: 23) Solcher Atmoterrorismus folge erstens einer Unschärfelogik, indem er darauf abziele, nicht die Körper der Feinde direkt zu treffen, sondern deren Umwelt 'unlebbbar' zu machen (ebd.: 14ff.), und zweitens dem attentäterischen Prinzip, welches das "heimtückisch überraschend[e] Zuschlagen aus dem Hinterhalt" sowie die "maligne Ausnutzung von Lebensgewohnheiten der Opfer" beinhalte (ebd.: 20). Vor diesem Hintergrund "[stellten] Luftwaffen ein Zentralphänomen des Atmoterrorismus nach seiner verstaatlichten Seite hin [dar]" (ebd.: 50f.). Terroristisches Handeln sei somit nie auf einzelne Attentate der einen oder anderen Kriegspartei reduzierbar, da es bereits in der den Anschlägen vorgängigen "Bereitschaft von Konfliktpartnern [gründe], in der ausgeweiteten Kampfzone zu operieren" (ebd.: 25).

3.2 Verdächtige Körper: die Dekonstruktion medieninduzierter Invektivität in *Io, l'altro*

Der eskalierende Streit besiegelt die Verkehrung des Verhältnisses der ehemaligen Freunde in eine offene Feindschaft. Das 'io' und das 'altro' scheiden sich vollends voneinander, was im Ausspucken der beiden Protagonisten vor dem jeweils anderen symbolisch zum Ausdruck kommt. Giuseppe und Yousef stehen sich von nun an antagonistisch gegenüber und die Handlung entwickelt sich in Richtung der finalen Eskalation. Ausgangspunkt hierfür ist die in mehrerlei Hinsicht relevante Szene, in welcher sich der Leichnam einer schwarzen Frau im Netz des Fischkutters verfängt.

Zunächst einmal wird in und durch diese Szene die Kategorisierung von Menschen nach physischen Charakteristika verhandelt; eine Thematik, die an die kritische Auseinandersetzung des Films mit der massenmedialen Verarbeitung von Immigration und deren sozial zersetzenden Folgen anschließt. Yousef identifiziert die Tote auf der Grundlage eines einzigen Blicks in ihr Gesicht als Somalierin. Weitere Indizien, die Yousefs Schlussfolgerung über die Herkunft der Frau plausibel machten, werden den Zuschauer*innen nicht gegeben. Die Unmittelbarkeit sowie Entschiedenheit des Urteils stechen aus der bisherigen Kommunikation heraus und erzeugen für einen Augenblick eine Störung in der Illusionswirkung der filmischen Narration. Auf diese Weise wird ein Reflexionsangebot an die Rezipient*innen gemacht, sich die Voreiligkeit von Urteilen zu vergegenwärtigen, die in Bezug auf das Äußere einer Person getroffen werden.

Die durch das Störmoment aufgegriffene Kategorisierungsthematik und das damit verbundene Reflexionsangebot manifestieren sich ebenso in der Besetzung der Hauptfiguren. Während der sizilianische Schauspieler Giovanni Martorana die tunesische Figur darstellt, spielt der aus Rom stammende Raoul Bova den Sizilianer Giuseppe. Es geht also um die banale, aber zentrale Frage, inwiefern das äußere Erscheinungsbild eines Menschen dazu beiträgt, dessen Identität zu interpretieren und – wie es bei Yousef der Fall ist – ihn als möglichen Terroristen bzw. Kriminellen einzustufen (Pell 2010: 199). Im Spannungsfeld, das sich zwischen der Herkunft des Schauspielers und der Provenienz der von ihm verkörperten Figur ergibt, wird die Evidenz körperlicher Merkmale hinsichtlich der ihnen zugewiesenen Bedeutungen auf den Prüfstand gestellt. Auf diese Weise

wird die Verdächtigung Yousefs dekonstruiert: Das 'arabische' Aussehen der Figur und der daran ansetzende Verdacht erweisen sich im Wissen um die sizilianische Abstammung Martoranas als unzuverlässig bzw. unbegründet.

Dementsprechend wird in der erzählten Welt die invektiv bedingte Einordnung Yousefs auf Basis seiner Physis als Effekt der dominanten massenmedialen Repräsentationen von Immigrant*innen in Italien vorgeführt. Auf der Ebene der handelnden Figuren wird ein Beziehungsgeflecht veranschaulicht, das sich metonymisch zwischen Begriffen untereinander sowie zwischen Begriffen und Körpern aufspannt. Ein solches Beziehungsgeflecht beschreibt Sara Ahmed im Hinblick auf die Zeit nach 9/11 bezüglich der Konsequenzen für 'arabisch' bzw. 'muslimisch' aussehende Menschen:

The work done by metonymy means that it can remake links – it can stick words like 'terrorist' and 'Islam' together – even when arguments are made that seem to unmake those links. Utterances like 'this is not a war against Islam' coexist with descriptions such as 'Islamic terrorist', which work to restick the words together and constitute their coincidence as more than simply temporal. The sliding between signs also involves 'sticking' signs to bodies: the bodies who 'could be terrorists' are the ones who might 'look Muslim'. (Ahmed 2014: 76)

Nach Ahmed sind es die Körper, die als Referenzpunkte für die in den Nachrichtenmedien durch Metonymien hergestellten Bedeutungszusammenhänge fungieren. Die diskursiv verfasste und invektiv gesättigte Gleichung 'Araber / Muslim = wahrscheinlicher Terrorist' wird ausgehend von der (trügerischen) Eindeutigkeit des äußeren Erscheinungsbilds der Menschen aufgestellt. In *Io, l'altro* kommt die Fatalität einer derartigen Gleichung zur Anschauung, indem anhand des dramatischen Wandels im Verhältnis der beiden Protagonisten von der Destruktivität der daraus hervorgehenden Verdächtigungsdynamik erzählt wird.

Hier ist abermals auf die Szene mit der 'somalischen' Frau zurückzukommen, da sie noch in anderer Hinsicht von Belang ist: Sie verweist auf die so oft tödliche Fluchtmigration von Nordafrika über das Mittelmeer nach Europa. Yousef thematisiert die Gefahren, die mit einer solchen Flucht einhergehen. Er mutmaßt, dass die Frau, wie einst er selbst, auf einem Schlepperboot in Richtung Italien unterwegs war, und erzählt davon, dass bei Problemen zuerst die Frauen und Kinder über Bord geworfen würden. In ihrem jüngsten Buch geht Áine O'Healy auf den realen Hintergrund der Bemerkungen Yousefs ein. Sie führt aus, dass bei Erscheinen des Films die Straße von Sizilien bereits zum Verhängnis für ungezählte Migrant*innen geworden sei. *Io, l'altro* habe als einer der ersten

italienischen Immigrationsfilme dieser schrecklichen Tatsache Rechnung getragen (O’Healy 2019: 143).

Zu guter Letzt ist die Szene auch deshalb zentral, da sie zur finalen Eskalation der Handlung führt. Yousef möchte die Leiche nicht an Bord behalten, weil er als mehrfaches Objekt unbegründeter Verdächtigungen befürchtet, dass ihm die Tote zusätzliche Schwierigkeiten bereiten könnte. Giuseppe hingegen sieht es als Christ und Seemann als seine Pflicht an, die ertrunkene Frau ans Festland zu bringen. Sie zurück ins Meer zu werfen, kommt für ihn nicht infrage. Deshalb betäubt Yousef Giuseppe unter Anwendung einer List, um sich des Leichnams zu entledigen. Doch beim Aufschlagen des Körpers auf der Wasseroberfläche erwacht Giuseppe. Nach wie vor unter dem Einfluss des Betäubungsmittels, bestürmen ihn die vorher angehäuften Verdachtsmomente, die vor den Augen der Zuschauenden in einer schnellen Montage aufscheinen. Dabei wird die erratische Bildfolge von der Stimme des Nachrichtensprechers begleitet, die Yousefs vollen Namen wie ein Echo wiederholt. Das aus der Verdächtigungsdynamik hervorgegangene Delirium Giuseppe, welches in seiner Verwechslung Padre Pios mit Osama Bin Laden zur Anschauung gebracht und in den Streitgesprächen kontextualisiert wurde, findet seinen tragischen Höhepunkt: Giuseppe ersticht Yousef.

Der Plot endet wie gesehen damit, dass Giuseppe seinen ermordeten Freund beklagt, während im Radio die Durchsage kommt, dass der gesuchte Yousef Ben Ali inzwischen gefasst worden sei. Die letzte Szene zeigt Giuseppe allein und verzweifelt an Deck des antriebslosen Schiffs, während sich die Kamera zusehends davon entfernt, bis es zu einem Punkt am Horizont zusammenschrumpft und der Abspann einsetzt.

4 Fazit

Der dramatische Ausgang der *histoire* setzt den Schlusspunkt hinter die in Mellitis Film gestellte Frage, was in der Wechselbeziehung zwischen Identität und Alterität auf dem Spiel steht, wenn sie mit Invektivität durchdrungen ist. Somit verhandelt *Io, l'altro* in Gestalt einer filmischen Erzählung eine Problemstellung, die Stuart Hall in folgende Worte fasst:

The difference lies [...] in whether the representation of that difference, that relationship to others, is fixed and degraded, so it becomes the object of symbolic

violence, [...], or whether the discursive inscription of difference is able to establish with others a dialogic relationship to alterity that, [...], can never be fixed and finalized but is always ongoing and in process. (Hall 2017: 129)

Nach Hall kann das Identitäts-/ Alteritäts-Verhältnis verschiedene Ausprägungen erfahren. Einerseits besteht die Möglichkeit einer devalorisierenden Fixierung seiner Bedeutung, wie sie u.a. aus den in Italien weit verbreiteten, invektiv gesättigten Formen des Berichtens über Immigrant*innen resultiert. Andererseits existiert die Option, dass ein solches Verhältnis sich als andauernder, auf Austausch basierender Prozess gestaltet. Beide Varianten werden in *Io, l'altro* durchgespielt: Der dialogischen Relation zwischen den Hauptfiguren zu Beginn des Films steht an dessen Ende ihre erbitterte Feindschaft, schließlich ein antagonistischer Mord gegenüber. Mit der Konfrontation fokussiert der Film auf die Gründe, die das Verhältnis zwischen dem Eigenen und dem Anderen, zwischen Giuseppe und Yousef, ins Todbringende kippen lassen. Melliti gelingt es in eindringlicher Weise, durch die spezifische Narrativierung der Handlung über Verdachtsstrukturen die invektiven Herabsetzungsqualitäten der massenmedialen Verarbeitung des Einwanderungsthemas sowie deren sozialschädlichen respektive -zerstörerischen Effekte reflexiv zu machen.¹³ Demnach zeigt *Io, l'altro* besonders deutlich, wie das der 'Kunst-Kultur' zuzurechnende filmische Erzählen eine eigene Handlungsmacht entfalten kann (vgl. Einleitung in diesem Beiheft), indem es durch seine ästhetisch-narrative Gestaltung hegemoniale, im vorliegenden Fall invektiv durchdrungene Deutungen von Welt beobachtbar und damit potenziell veränderbar macht.

Filmografie

Billo – Il Grand Dakhaar (2007, Laura Muscardin)

Il resto della notte (2008, Francesco Munzi)

Io, l'altro (2007, Mohsen Melliti)

¹³ Weitere Filme, die das Erzählen von Verdächtigungsdynamiken einsetzen, um den thematischen Komplex von Einwanderung und Kriminalität bzw. Terrorismus narrativ zu bearbeiten, sind z.B.: *Billo – Il Grand Dakhaar* (2007) von Laura Muscardin, *La giusta distanza* (2007) von Carlo Mazzacurati und *Il resto della notte* (2008) von Francesco Munzi. Während die ersten beiden analog zu *Io, l'altro* den genannten Komplex dekonstruieren, indem sie die in der erzählten Welt gegen die migrantischen Hauptfiguren vorgebrachten Verdachtsmomente als unbegründet vorführen, ist bei Letzterem die Frage zu stellen, ob er nicht der invektiven Assoziation von Immigrant*innen mit Delinquenz Vorschub leistet.

La giusta distanza (2007, Carlo Mazzacurati)

Bibliografie

Ahmed, Sara (2014): *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: University Press.

Annunziata, Gina (2013). "L'altro/arabo. La rappresentazione dell'alterità nel cinema italiano contemporaneo", in: De Franceschi, Leonardo (Hg.): *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*. Roma: Aracne, 157–170.

Associazione Carta di Roma: *Chi siamo* [[http://www.cartadiroma.org/chi siamo/](http://www.cartadiroma.org/chi-siamo/), 04.09.2019].

Binotto, Marco / Bruno, Marco / Lai, Valeria (2016): "Osservare i confini. Introduzione all'analisi dei media in tempo di migrazioni", in: Dies. (Hg.): *Tracciare confini. L'immigrazione nei media italiani*. Milano: FrancoAngeli, 15–32.

Binotto, Marco (2015): "Invaders, Aliens and Criminals: Metaphors in the Media Definition of Migration and Security Policies", in Bond, Emma / Bonsaver, Guido / Faloppa, Federico (Hg.): *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*. Bern: Peter Lang, 31–58.

Bonsaver, Guido (2015): "Accented Voices in Contemporary Italian Cinema", in: Bond, Emma / Bonsaver, Guido / Faloppa, Federico (Hg.): *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*. Bern: Peter Lang, 345–364.

Cerese, Andrea / Lai, Valeria (2016): "Migranti e criminalità. Il racconto dell'immigrazione nell'agenda dei media", in: Binotto, Marco / Bruno, Marco / Lai, Valeria (Hg.): *Tracciare confini. L'immigrazione nei media italiani*. Milano: FrancoAngeli, 45–57.

Cerese, Andrea / Lai, Valeria / Ritucci, Sara (2016): "Quando lo sfondo è silenziosamente tinto di nero", in: Binotto, Marco / Bruno, Marco / Lai, Valeria (Hg.): *Tracciare confini. L'immigrazione nei media italiani*. Milano: FrancoAngeli, 61–86.

Cincinelli, Sonia (2012): *Senza frontiere. L'immigrazione nel cinema italiano*. Roma: Kappa.

Ellerbrock, Dagmar / Koch, Lars / Müller-Mall, Sabine / Münkler, Marina / Scharloth, Joachim / Schrage, Dominik / Schwerhoff, Gerd (2017): "Invektivität – Perspektiven eines neuen Forschungsprogramms in den Kultur- und Sozialwissenschaften", in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 2 (1), 2–24.

- Gianturco, Giovanna / Peruzzi, Gaia (Hg.) (2015): *Immagini in movimento. Lo sguardo del cinema italiano sulle migrazioni*. Parma: edizioni junior.
- Giddens, Anthony / Sutton, Philip W. (2014): "Moral Panic", in: Dies.: *Essential Concepts in Sociology*. Cambridge: Polity Press, 181–183.
- Hall, Stuart (2017): *The Fateful Triangle. Race, Ethnicity, Nation*. Cambridge: Havard University Press. [1994]
- Jacomella, Gabriela: "The Silence of Migrants. The Underrepresentation of Migrant Voices in Italian Mainstream Media", in: Bond, Emma / Bonsaver, Guido / Faloppa, Federico (Hg.): *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*. Bern: Peter Lang, 149–163.
- Koschorke, Albrecht (2012): *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt/Main: S. Fischer.
- Müller-Funk, Wolfgang (2008²): *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien: Springer.
- Musarò, Pierluigi / Parmiggiani, Paola (2017): "Beyond Black and White. The Role of Media in Portraying and Policing Migration and Asylum in Italy", in: *International Review of Sociology* 27 (2), 241–260.
- Musarò, Pierluigi / Parmiggiani, Paola (2014): "Introduzione", in: Dies. (Hg.): *Media e migrazioni. Etica, estetica e politica del discorso umanitario*. Milano: FrancoAngeli, 11–16.
- Nathan, Vetri (2017): *Marvelous Bodies. Italy's New Migrant Cinema*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Nünning, Ansgar (2013): "Wie Erzählungen Kulturen erzeugen. Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie", in: Strohmaier, Alexandra (Hg.): *Kultur, Wissen, Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld: Transcript, 15–53.
- O'Healy, Áine (2019): *Migrant Anxieties. Italian Cinema in a Transnational Frame*. Bloomington: Indiana University Press.
- Parmiggiani, Paola (2014): "Comunicare l'immigrazione in Italia", in: Musarò, Pierluigi / Parmiggiani, Paola (Hg.). *Media e migrazioni. Etica, estetica e politica del discorso umanitario*. Mailand: FrancoAngeli, 63–85.
- Pastorino, Gloria (2010): "Death by Water? Constructing the 'Other' in Mellitis *Io, l'altro*", in: Russo Bullaro, Grace (Hg.): *From Terrone to Extracomunitario. New Manifestations of Racism in Contemporary Italian Cinema*. Leicester: Troubadour Publishing Ltd, 308–340.

- Pell, Gregory (2010): "'Terrori di Mezzo': Dangerous Physiognomies", in: Russo Bullaro, Grace (Hg.): *From Terrone to Extracomunitario. New Manifestations of Racism in Contemporary Italian Cinema*. Leicester: Troubadour Publishing Ltd, 178–218.
- Schrader, Sabine / Winkler, Daniel (2013): "Introduction", In: Dies. (Hg.): *Cinemas of Italian Migration. European and Transatlantic Narratives*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 1–18.
- Sloterdijk, Peter (2002): *Luftbeben. An den Quellen des Terrors*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.