

**UNIVERSITÄT DES SAARLANDES  
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT**

\*\*\*\*\*

**Kulturspezifisches Welt- und Handlungswissen im  
Generationenvergleich.  
Eine Rezeptionsstudie zu deutschen Synchronfassungen  
italienischer Filme**

Dissertation  
zur Erlangung des akademischen Grades eines  
Doktors der Philosophie  
der Philosophischen Fakultät  
der Universität des Saarlandes

vorgelegt von

Helen Klein

Aus Ottweiler

Saarbrücken, 2020

\*\*\*\*\*

Der Dekan:  
Univ.-Prof. Dr. Augustin Speyer

Berichterstatter:  
Univ.-Prof. Dr. Dres. h.c. Wolfgang Schweickard  
Junior-Prof. Dr. Jonas Nesselhauf

Tag der letzten Prüfungsleistung: 15. Dezember 2020

„The limitations of audiovisual translation will always affect the process of translation, in general; however, they are more important in those cases where socio-cultural references are being dealt with, because they are linked to the semiotic codes inherent in every culture and language.“

(Cuéllar Lázaro, 2016:131)

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einführung.....</b>	<b>6</b>
<hr/>	
<b>2. Der italienische Film und seine Relevanz im deutschsprachigen Kulturraum.....</b>	<b>14</b>
<hr/>	
2.1 Rückblick: Entwicklung des italienischen Kinos.....	15
2.1.1 Die Geschichte des italienischen Kinos zwischen 1945 und 2000 .....	15
2.1.2 Kinopolitik Italiens.....	23
2.1.3 Filmzensur in Italien.....	27
2.2 Das italienische Kino heute.....	32
<hr/>	
2.3 Italienische Filme im deutschen Kino ab 2000: Vorstellung des Korpus dieser Arbeit.....	41
2.3.1 <i>Il Divo – Der Göttliche</i> (2008) .....	42
2.3.1.1 Filmtechnische Aspekte und Filmästhetik .....	42
2.3.1.2 Inhaltselemente.....	51
2.3.1.3 Wirklichkeitsbezüge .....	55
2.3.2 <i>Das Festmahl im August</i> (2008) .....	58
2.3.2.1 Filmtechnische Aspekte und Filmästhetik .....	58
2.3.2.2 Inhaltselemente.....	63
2.3.2.3 Wirklichkeitsbezüge .....	65
2.3.3 <i>Gomorra – Eine Reise ins Reich der Camorra</i> (2008).....	68
2.3.3.1 Filmtechnische Aspekte und Filmästhetik .....	68
2.3.3.2 Inhaltselemente.....	73
2.3.3.3 Wirklichkeitsbezüge .....	79
2.3.4 <i>Engel des Bösen – Die Geschichte eines Staatsfeindes</i> (2010) .....	83
2.3.4.1 Filmtechnische Aspekte und Filmästhetik .....	83
2.3.4.2 Inhaltselemente.....	87
2.3.4.3 Wirklichkeitsbezüge .....	93
<hr/>	
<b>3. Synchronisierung als Form der Translation: Problematik kultureller Phänomene.....</b>	<b>97</b>
<hr/>	
3.1 Grundlagen der Synchronisierung und Problematik des Kulturbegriffes...	97

3.2 Die Problematik des Kulturbegriffs und der Kulturspezifika bei der Synchronisierung.....	103
3.3 Kulturspezifische pragmatische Präsuppositionen: eine Form des Impliziten nach Linke und Nussbaumer.....	108
3.4 Relevanz kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen in der Synchronisierung.....	111
3.5 Generationenspezifika beim Verständnis kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen?.....	114
3.5.1 Besonderheiten von Generationen: die Untersuchungsgruppen Babyboomer und Generation Y .....	115
3.5.2 Einbindung der Generationen in die Untersuchung .....	121
<b>4. Proto- und Metatext in der Übersetzung .....</b>	<b>123</b>
4.1 Begriffserklärungen nach Anton Popovič. ....	124
4.2 Anwendung im Rahmen der Versuchsreihe innerhalb dieser Arbeit .....	126
<b>5. Medienrezeptionsforschung: Relevanz für die vorliegende Arbeit .....</b>	<b>129</b>
5.1 Grundlagen und Definitionen.....	130
5.2 Kognitive Vorgänge bei der Filmrezeption: Anwendung auf die vorliegende Arbeit.....	137
<b>6. Sehgewohnheiten der Rezipierenden und kritische Analyse des Korpus .....</b>	<b>146</b>
<b>7. Methode und Hintergründe der Versuchsreihe .....</b>	<b>157</b>
7.1 Versuchsreihe anhand des Korpus.....	158
7.1.1 Versuchsgruppen.....	162
7.1.1.1 Generation Babyboomer .....	163
7.1.1.2 Generation Y .....	164
7.1.2 Vorgehensweise bei der Versuchsreihe .....	165
7.1.3 Unnatürlichkeit des Rezeptionsprozesses.....	168
7.2 Darstellungsweisen innerhalb dieser Arbeit .....	171
<b>8. <i>Il Divo – Der Göttliche</i> (2008) .....</b>	<b>178</b>
8.1 Prototextuelle Analyse.....	179
8.1.1 Auswertung anhand der Fragebögen.....	179
8.1.2 Grafische Darstellung.....	244

8.2 Generationenspezifische Auswertung der Problemschwerpunkte .....	245
8.2.1 Problemschwerpunkte der Babyboomer .....	245
8.2.2 Problemschwerpunkte der Generation Y.....	246
8.3 Auswertung der generationenübergreifenden Problemschwerpunkte .....	248
8.4 Metatextuelle Analyse .....	250
<b>9. <i>Das Festmahl im August (2008)</i> .....</b>	<b>299</b>
9.1. Prototextuelle Analyse.....	299
9.1.1 Auswertung anhand der Fragebögen.....	299
9.1.2 Grafische Darstellung.....	316
9.2 Generationenspezifische Auswertung der Problemschwerpunkte .....	318
9.2.1 Problemschwerpunkte der Babyboomer .....	318
9.2.2 Problemschwerpunkte der Generation Y.....	320
9.3 Auswertung der generationenübergreifenden Problemschwerpunkte .....	320
9.4 Metatextuelle Analyse .....	321
<b>10. <i>Gomorra – Eine Reise ins Reich der Camorra (2008)</i> .....</b>	<b>330</b>
10.1. Prototextuelle Analyse.....	331
10.1.1 Auswertung anhand der Fragebögen.....	331
10.1.2 Grafische Darstellung.....	394
10.2 Generationenspezifische Auswertung der Problemschwerpunkte .....	396
10.2.1 Problemschwerpunkte der Babyboomer .....	396
10.2.2 Problemschwerpunkte der Generation Y.....	396
10.3 Auswertung der generationenübergreifenden Problemschwerpunkte ....	398
10.4 Metatextuelle Analyse .....	400
<b>11. <i>Engel des Bösen – Die Geschichte eines Staatsfeindes (2010)</i>.....</b>	<b>432</b>
11.1 Prototextuelle Analyse.....	433
11.1.1 Auswertung anhand der Fragebögen.....	433
11.1.2 Grafische Darstellung.....	469
11.2 Generationenspezifische Auswertung der Problemschwerpunkte .....	470
11.2.1 Problemschwerpunkte der Babyboomer.....	470
11.2.2 Problemschwerpunkte der Generation Y.....	471

11.3 Auswertung der generationenübergreifenden Problemschwerpunkte ....	472
11.4 Metatextuelle Analyse .....	477
<b>12. Allgemeine Auswertung.....</b>	<b>498</b>
12.1 Auswertung aller generationenspezifischer Problemschwerpunkte .....	502
12.2 Auswertung aller generationenübergreifender Problemschwerpunkte...	512
12.3 Gesamtübersicht .....	520
<b>13. Perspektive: Wie kann der Problematik der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen bei Synchronisierungen entgegengewirkt werden? .....</b>	<b>532</b>
<i>Literaturverzeichnis.....</i>	<i>542</i>
<i>Abkürzungsverzeichnis .....</i>	<i>i</i>
<i>Abbildungs- und Grafikverzeichnis .....</i>	<i>ii</i>
<i>Danksagung .....</i>	<i>iii</i>
<i>Anhänge .....</i>	<i>iv</i>
<i>Anhang 1: Klappentexte der verwendeten DVDs.....</i>	<i>iv</i>
<i>Anhang 2: Metadatenfragebögen der Probanden.....</i>	<i>iv</i>
<i>Anhang 3: Fragebögen der Probanden zu Il Divo.....</i>	<i>iv</i>
<i>Anhang 4: Fragebögen der Probanden zu Das Festmahl im August.....</i>	<i>iv</i>
<i>Anhang 5: Fragebögen der Probanden zu Gomorrha .....</i>	<i>iv</i>
<i>Anhang 6: Fragebögen der Probanden zu Engel des Bösen .....</i>	<i>iv</i>

## 1. Einführung

Folgendes Szenario mag einem jeden bekannt sein, der sich Filme gern in ihrer deutschen Synchronfassung ansieht: Die Handlung des Films entfaltet sich und eins greift ins andere, bis man ganz plötzlich den Eindruck hat, etwas verpasst zu haben und einzelne Szenen – oder im schlimmsten Fall der ganze Film – keinen Sinn zu ergeben scheinen. Dafür kann es viele Gründe geben. Manchmal ist es schlichtweg unsere eingeschränkte Aufmerksamkeit nach einem langen Arbeitstag. In anderen Fällen können wir genau festmachen, was genau das Verstehen erschwert, beispielsweise eine Geste, der Verweis auf einen uns unbekanntem Feiertag oder politische Zusammenhänge, denen wir nicht folgen können. Es kann auch vorkommen, dass uns ganze Zusammenhänge entgleiten und uns ratlos zurücklassen.

Es können Grundlagen und Hintergründe fremder Kulturen sein, die als sogenannte kulturspezifische pragmatische Präsuppositionen vorliegen und die die Rezipierenden der deutschen Synchronfassung ins Stolpern bringen und das Verständnis erschweren können.

An genau dieser Stelle setzt die vorliegende Dissertation an und befasst sich mit Problemen beim Verständnis kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen bei ins Deutsche synchronisierten, original italienischen Filmen ausgehend von zwei Generationen deutscher Rezipierenden, nämlich den Babyboomern und der Generation Y.

In dieser Studie stehen Kinofilme aus den letzten rund zehn Jahren im Mittelpunkt. Namentlich handelt es sich um *Il Divo – Der Göttliche* (2008, Originaltitel: *Il divo – La spettacolare vita di Giulio Andreotti*), *Das Festmahl im August* (2008, Originaltitel: *Pranzo di Ferragosto*), *Gomorra – Reise in das Reich der Camorra* (2008, Originaltitel: *Gomorra*) sowie *Engel des Bösen – Die Geschichte eines Staatsfeindes* (2010, Originaltitel: *Vallanzasca – Gli angeli del male*). Bereits an den Titeln zeigt sich eine gewisse Schwierigkeit bei der Übertragung in die deutsche Zielkultur: Es wurde für keinen der italienischen Titel eine rein wörtliche Übersetzung angefertigt, sondern immer eine gewisse Anpassung an die Zielkultur mittels Auslassungen, Ergänzungen oder Verallgemeinerungen vorgenommen. Bei *Il Divo – Der Göttliche* wurde der Verweis auf Giulio Andreotti ausgelassen und stattdessen eine wörtliche

Übersetzung von „il divo“ ergänzt. Bei *Das Festmahl im August* fehlt im deutschen Titel der Verweis auf den Feiertag *Ferragosto*, der im Mittelpunkt der Storyline steht, stattdessen wird allgemein von einem Festmahl gesprochen. Bei *Gomorra – Reise in das Reich der Camorra* wurde ein Zusatz eingefügt, der sich am Untertitel des Romans von Roberto Saviano orientiert, auf dem der Film basiert: „Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra“. Die Camorra und ihre Macht finden damit auch im deutschen Filmtitel Erwähnung. Bei *Engel des Bösen – Die Geschichte eines Staatsfeindes* wiederum wurde der Name Vallanzasca ausgelassen und stattdessen wurde explizit der Zusatz des Staatsfeindes eingefügt. Diese Änderungen in den Titeln sind bereits Anzeichen dafür, dass die Filme auf kulturspezifischen Wissensbeständen aufbauen, die für das deutsche Zielpublikum nicht unproblematisch sind.

Diese vier Filme repräsentieren die häufigsten der relativ klar umrissenen Genres und Themenbereiche des zeitgenössischen italienischen Kinos (vgl. Kapitel 2.2). Die Arbeit fußt auf den in der Masterarbeit der Autorin (2016) angestellten Untersuchungen und nutzt dieselben grundlegenden wissenschaftlichen Konzepte, nämlich dasjenige der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen als Konzept des Impliziten nach Linke und Nussbaumer (vgl. Kapitel 3.3) und diejenigen der Meta- und Prototexte nach Popovič. Auch der Rahmen mit der Untersuchung von Synchronisierungen, eine Form der audiovisuellen Übersetzung, ist derselbe. Aufgrund dieses Zusammenhanges lassen sich inhaltliche Überschneidungen im theoretischen Teil der beiden Arbeiten nicht vermeiden.

### **Die Synchronisierung als Form der audiovisuellen Übersetzung**

Bei der Synchronisierung wird der Originaltext komplett ausgeblendet und der Zieltext mündlich gesprochen, so dass nach Abschluss des Prozesses lediglich der zielsprachliche Dialog zu hören ist. So sollen Zuschauerinnen und Zuschauer (Rezipierende) der Synchronisierung die Illusion haben, der Film sei tatsächlich in der Zielsprache produziert worden (vgl. Brons, 2012:164). Die Synchronisierung ist nicht zuletzt aufgrund ihrer Kostspieligkeit vor allem in Westeuropa üblich. Andere übliche Formen der audiovisuellen Übersetzung sind Untertitelung und Voice over. Um eine gelungene Synchronisierung abliefern

zu können, muss der Translator bei seiner Arbeit einer Vielzahl von Ansprüchen gerecht werden (vgl. Kapitel 3.1). Um jedoch zu verstehen, wie umfassend der Synchronisierungsprozess ist, muss generell ein Bewusstsein dafür bestehen, dass Filmtexte immer auf ein bestimmtes Zielpublikum ausgelegt sind und dabei auf Alltagserfahrungen, Träumen und Konflikten basieren, die den jeweiligen Rezipierenden Zugang zur dargestellten Welt geben sollen.

Die Wissensbestände der Rezipierenden sind demnach entscheidend zur Dekodierung der Filminhalte (vgl. Bienk, 2010:17). Sie setzen sich zusammen aus Welt- und Handlungswissen und stellen die Grundlage für alle sprachlichen Äußerungen dar (vgl. Linke / Nussbaumer, 2000:441). Jede gemachte Äußerung setzt also zum umfassenden Verständnis auf der Seite der Rezipierenden ein Welt- und Handlungswissen voraus, das sich überwiegend mit demjenigen der Sprecher deckt; Linke und Nussbaumer erfassen dieses vorausgesetzte Welt- und Handlungswissen als Konzept des Impliziten, das in Texten i. F. v. sog. pragmatische Präsuppositionen vorliegt (ebd., 2000:441).

Wie oben festgehalten, werden Filmtexte immer unter Beachtung des jeweiligen Welt- und Handlungswissens auf ein spezifisches Zielpublikum zugeschnitten. Bei der „Übersetzung“ von Filmen gelangt für die Ausgangskultur spezifisches Wissen in eine neue Kultur, nämlich in die Zielkultur. Die Problematik besteht jedoch darin, dass bei den Rezipierenden der Zielkultur nicht immer dieselben pragmatischen Präsuppositionen vorausgesetzt werden können wie bei der Ausgangskultur.

Bedenken wir dies und erinnern wir uns an unser anfängliches Szenario, so ist es umso eingängiger, dass es sich bei pragmatischen Präsuppositionen zumindest in großen Teilen um ein kulturspezifisch geprägtes Konzept handeln muss: Hintergründe, Zusammenhänge oder Umstände sind für die Ausgangskultur voraussetzbar, für die Zielkultur unserer Synchronfassung wirken sie aber möglicherweise gar kryptisch. Durch die nicht voraussetzbaren Wissensbestände kann es beim zielsprachlichen Zielpublikum an denjenigen Stellen, an denen das bei ihnen fehlende Wissen aktiviert werden sollte, zu Verständnisfragen und -problemen kommen. An genau dieser für die Synchronisierung spezifischen Problematik setzt die vorliegende Arbeit an.

In der Masterarbeit der Autorin wurde bereits der Grundstein zur Analyse der Unterschiede in den Wissensbeständen der Ausgangs- und Zielkultur gelegt: Die

Analyse erfolgt effektiv über die Betrachtung aus prototextueller und metatextueller Perspektive (vgl. Kapitel 4). Die prototextuelle Perspektive entspricht der Rezeption der Synchronfassung des Films wie sie beim zielsprachlichen Publikum vorgenommen wird; d. h. die zum Verständnis der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen vorausgesetzten Wissensbestände sind nicht zwangsläufig oder lediglich lückenhaft vorhanden. Die metatextuelle Perspektive wiederum entspricht der Rezeption des Films, wie sie beim ausgangssprachlichen Zielpublikum vorgenommen wird; d. h. alle zum Verständnis der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen vorausgesetzten Wissensbestände sind idealerweise vorhanden und können nach Bedarf aktiviert werden, um das Verständnis sicherzustellen.

Damit greift die vorliegende Arbeit ein wissenschaftlich bisher nur selten beleuchtetes Thema auf (Hasebrink, 2014:395): Obwohl immer wieder „Studien zur Rezeption von Medienangeboten darauf hin[weisen], wie eng verwoben Prozesse der Rezeption [...] mit medialen Angeboten mit dem Alltag der Nutzerinnen und Nutzer und mit ihrem kulturellen Hintergrund sind“, sind „explizite Vergleiche zwischen verschiedenen Kulturen [...] rar.“

Wissenschaftliche Untersuchungen, die in einem ähnlichen Feld angestellt wurden und auf die beispielsweise auch Hasebrink verweist (vgl. ebd. 2014:403f.), beziehen sich häufig auf amerikanische Produktionen. So beispielsweise Wasko / Philipps / Meehan, die in der Studie „Dazzled by Disney? The Global Disney Audiences Project“ (2001) die Wirkung von Disney-Filmen auf unterschiedliche Kulturen untersuchen. Neben solchen auf amerikanischen Großproduktionen basierenden Studien existieren auch Untersuchungen zu europäischen Produktionen, etwa zu Nachrichtenrezeption in verschiedenen Ländern Europas (vgl. beispielsweise Shehatan / Strömbäck, 2011). Die Problematik, die mit kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen einhergeht, hat bisher aber noch keine wissenschaftliche Beachtung gefunden.

### **Problemstellung**

Welche Wissensbestände nur lückenhaft oder gar nicht bei einem Ausschnitt des durchschnittlichen zielsprachlichen Publikum vorhanden sind, lässt sich am authentischsten anhand von empirischen Untersuchungen feststellen. Aufgrund

des Untersuchungsaufwands ist es nicht möglich, die gesamte Bandbreite des durchschnittlichen Zielpublikums abzubilden, daher werden im Rahmen der vorliegenden Arbeit bewusst zwei spezifische Versuchsgruppen definiert und betrachtet (vgl. Kapitel 7.1). Obwohl die vorliegende Studie damit eine selektive Repräsentation ist, kann damit erstmals ein Eindruck über Ausmaß und Tiefe der entstehenden Verständnisprobleme gewonnen werden, was für diese Problematik im Rahmen der Synchronisierung sensibilisiert.

Die metatextuelle Perspektive wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit von der Autorin aufgearbeitet, die dazu die Rolle eines angenommenen idealtypischen Zuschauers einnimmt, der über alle notwendigen Wissensbestände verfügt. Auf eine Versuchsreihe mit Repräsentanten der metatextuellen Perspektive kann hier insofern verzichtet werden, da der Film in seiner Originalfassung, wie oben bereits festgehalten, exakt auf sein ausgangssprachliches Zielpublikum ausgelegt und daher davon auszugehen ist, dass alle zum Verständnis erforderlichen Wissensbestände zumindest in einem Mindestmaß vorausgesetzt werden können. Obwohl die Untersuchung, ob diese Annahme tatsächlich umfassend zutrifft, durchaus reizvoll wäre, kann sie im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht vorgenommen werden, da dies den Umfang sprengen würde.

Die Versuchsreihe im gegebenen Rahmen wird jedoch auf prototextueller Ebene innerhalb zwei spezifischer Gruppen durchgeführt, nämlich einerseits mit Probanden aus der Generation der Babyboomer, andererseits mit Probanden aus der Generation Y. Die genaue Festlegung der Geburtsjahre der jeweiligen Generationen schwankt je nach Definition, vor allem für die noch junge Generation Y, bei der eine genaue Abgrenzung insbesondere zur nachfolgenden Generation noch nicht abzusehen ist. Innerhalb dieser Arbeit soll unter der Generation der Babyboomer jene Kohorte zusammengefasst werden, die zwischen 1956 und 1965 geboren wurde, und unter der Generation Y diejenige Kohorte, deren Geburtsjahre zwischen 1981 und 1995 liegen (vgl. Klaffke, 2014:11ff). Bei den Babyboomern handelt es sich grundsätzlich um die Elterngeneration der Mitglieder der Generation Y (vgl. Mangelsdorf, 2014:19). In diesem Zusammenhang mit Generationen zu arbeiten, ist deshalb interessant, da die Prägung von Generationen zunächst festgelegt wird durch den individuellen Zeitpunkt und Ort ihrer Geburt; aber auch durch das etwa

zeitgleiche Erleben und Handeln in Kindheit und Jugend im jeweiligen sozio-kulturellen Kontext (vgl. Oertel, 2014:29). Dieses sozio-kulturelle Umfeld und die Generationenprägung werden v. a. durch demografische, politische, juristische, wirtschaftliche, geografische sowie durch kulturelle Aspekte beeinflusst (vgl. Oertel, 2014:29). Die Zugehörigkeit zu einer Generation korreliert so mit einer generationenspezifischen sozialen Identität (vgl. Lüscher, 2014:12), die sich unter dem Einfluss der obengenannten Aspekte ausbildet. Die unterschiedlichen Einflüsse – insbesondere der kulturelle – auf die Generationen ist ein eindeutiges Indiz, dass sich damit auch das Welt- und Handlungswissen einzelner Generationen unterscheidet.

Da die Analysearbeit in den Folgekapiteln maßgeblich ausgehend von der deutschen Synchronfassung erfolgt, werden zur Bezugnahme die deutschen Filmtitel verwendet und Zitate werden ebenfalls den deutschen Synchronfassungen entnommen.

Mittelpunkt der Untersuchung ist also nicht die Synchronisierung an sich, sie bildet lediglich den spezifischen Rahmen dafür. Die Analyse anhand dieser speziellen Form der audiovisuellen Übersetzung ist aufgrund der Natur ihrer Sache interessant: Damit eine Synchronfassung als tatsächlich gelungen gelten kann, müsse enorm hohe Anforderungen erfüllt werden (z. B. auf sprachlicher Ebene Lippen- und Gestensynchronität, zudem Charaktersynchronität; vgl. Brons, 2012:167f.). Die genauen Hintergründe werden in Kapitel 3 vertieft, allerdings kann an dieser Stelle bereits darauf hingewiesen werden, dass die Synchronisierung aufgrund dieser Tatsache wenig Raum für erläuternde oder erklärende Einschübe bietet. Daher können die punktuell notwendigen kulturspezifischen Wissensbestände für die Zielkultur nicht extensiv aufgearbeitet werden; insbesondere dann nicht, wenn es sich um weitläufige oder komplexe Hintergründe handelt. Bei anderen Formen der (audiovisuellen) Übersetzung gelten diese Umstände nicht oder nicht in diesem Maße.

Umso interessanter werden die vorliegenden Untersuchungen, wenn bedacht wird, dass die Synchronisierung die teuerste Form der audiovisuellen Übersetzung ist (vgl. Korycińska-Wegener, 2011:64). Es ist offensichtlich, dass eine Synchronisierung nur dann vorgenommen wird, wenn davon auszugehen ist, dass die zielsprachliche Fassung ein breites Publikum erreichen und damit finanziell lohnenswert sein wird. Tatsächlich erfolgreich kann der Film aber

lediglich dann sein, wenn die Unterschiede im kulturspezifischen Welt- und Handlungswissen zwischen Ausgangs- und Zielkultur nicht derart groß sind, dass das Verständnis des Films stark beeinträchtigt oder gar unmöglich ist. Daher sollten im Korpus dieser Arbeit per se keine Filme enthalten sein, die für das deutsche Zielpublikum als Gesamtwerk unverständlich sind.

### **Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit**

Ziel dieser Arbeit ist es, anhand einer Versuchsreihe zu untersuchen, ob die anzunehmenden Unterschiede im kulturspezifischen Welt- und Handlungswissen bei der Rezeption von Synchronisierungen italienischer Filme zu generationenspezifischen Verständnisproblemen und Fragen führen, bzw. ob eine Generation möglicherweise Stellen problematisch findet, die für die andere aufgrund des generationenspezifischen Wissens nachvollziehbar sind.

Die vorliegende Arbeit beleuchtet diese Thematik erstmals in größerem Rahmen aufbauend auf der Masterarbeit der Autorin. Entsprechend kann der vorliegende Forschungsbeitrag noch keine abschließenden Feststellungen darüber machen, inwiefern der Problematik pragmatischer Präsuppositionen im Zusammenhang der Synchronisierung entgegengewirkt werden kann. Daher sollen potentielle Lösungsansätze in der vorliegenden Arbeit nur global beleuchtet werden (vgl. Kapitel 13).

Die Filme wurden unter der Prämisse ausgewählt, dass möglichst viele für die italienische Kultur spezifische pragmatische Präsuppositionen enthalten sind und dennoch verschiedene Themenbereiche – nämlich die häufigsten Themenbereiche und Genres, die gegenwärtig im italienischen Kino vertreten sind (vgl. Kapitel 2.2) – abgedeckt werden. Bei den Filmen handelt es sich daher insgesamt um italienische Produktionen, deren Storylines überwiegend in Italien verankert sind und die im Original in italienischer Sprache abgedreht wurden. Unter Beachtung des Aspekts der Aktualität wurden auch nur Filme ins Korpus aufgenommen, die ab 2000 produziert wurden. Obwohl das Korpus aufgrund des mit der Versuchsreihe verbundenen Aufwands selektiv ist, soll zumindest für die behandelten Themenbereiche exemplarisch herausgefiltert werden, welche kulturspezifische pragmatischen Präsuppositionen bei den Babyboomern, welche bei der Generation Y und welche bei beiden Generationen gleichermaßen Probleme verursachen. Die Versuchsreihe, deren genaue

Vorgehensweise in Kapitel 6 dargestellt wird, und die ausgewählten Filme sollen beispielhaft sein für vergleichbare Untersuchungen von Filmen mit ähnlicher Thematik. Zu beachten ist im Hinblick auf die Versuchsreihe, dass sie immer nur unnatürliche Rezeptionsprozesse abbilden: Die Probanden werden ohne Vorbereitung mit den Filmen konfrontiert, was einerseits notwendig ist, um zu vermeiden, dass sie sich inhaltlich vorinformieren und damit die Ergebnisse verfälschen; andererseits kann aber auch keine Rücksicht darauf genommen werden, ob die Probanden sich die Filme tatsächlich freiwillig ansehen würden, d. h. ob sie ihren persönlichen Interessen und ihrem Geschmack entsprechen. Auf diesen Aspekt wird in Kapitel 6.1.3 näher eingegangen.

Zu beachten sind bei der Erforschung des Verständnisses von Medien allgemein auch die generellen Erkenntnisse der Medienrezeptionsforschung, die für die vorliegende Arbeit u. a. deshalb wichtig sind, da sie Ansätze zum Verstehensprozess bei Filmen liefert. Vor der Auswertung der Versuchsreihe wird dazu in Kapitel 5 ein spezifischer Überblick gegeben.

Bevor nachfolgend die inhaltlichen Grundlagen erarbeitet werden, soll zunächst noch ein Hinweis auf formaler Ebene gegeben werden. Der Einfachheit und Lesbarkeit halber wird innerhalb der Arbeit auf genderspezifische Angaben bei der Nennung der Probandinnen und Probanden verzichtet und stattdessen das generische Maskulinum verwendet, dennoch sind auch die Probandinnen natürlich immer eingeschlossen. Diese Entscheidung soll neben der besseren Lesbarkeit der Analyse auch der Wahrung der Anonymität der Probanden dienen. Bei allen anderen Nomen wird in der vorliegenden Arbeit bewusst gegendert und wo vorhanden werden geschlechterneutrale Formen verwendet.

### **Weiterführende Ziele**

Das Ziel der vorliegenden Arbeit besteht insbesondere darin, für die mit kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen einhergehenden Problemen zu sensibilisieren und in einem zweiten Schritt den Dialog über Grenzen und Möglichkeiten von Synchronisierungen neu zu entfachen.

Die Vorgehensweisen und Regeln der Synchronisierung bieten derzeit nur minimale Möglichkeiten, notwendiges, nicht voraussetzbares Welt- und Handlungswissen aufzuarbeiten. Die Untersuchungen im Rahmen dieser Arbeit

zeigen jedoch, dass solche Möglichkeiten überaus wünschenswert wären: Der Reiz, sich Filme aus anderen Ländern anzusehen, besteht nicht zuletzt darin, auch Einblicke in fremde Kulturen zu erhalten und diese auch im Sinne der Völkerverständigung kennen zu lernen. Ein so niedrighschwelliges Angebot wie die Filmrezeption, die verschiedene Kulturen begreifbar machen können, sollte optimal eingesetzt werden, um das Bewusstsein und das Verständnis für andere Kulturen zu schulen.

Aus diesem Grund ist die vorliegende Dissertation auch als Anstoß dazu zu lesen, neue Wege bei der Synchronisierung auszuloten, um dazu einen Beitrag zu folgender Bestrebung zu leisten (Martín Ruano, 2018:270):

„Cultural translation needs to explore that its purpose is not perhaps to end conflict by eliminating differences, but to productively confront them; to let various worldviews be aware of their disparity, to allow dialogue to proceed, not merely in spite of diversity, but also through taking it into account.“

Besonderen Anreiz zum Entfachen des Dialogs um Grenzen und Möglichkeiten der Synchronisierung birgt Kapitel 13.

Nachfolgend soll nun als Einstieg dargestellt werden, inwiefern der italienische Film im deutschen Kulturraum allgemein relevant ist, und wo die innerhalb der Arbeit behandelten Filme einzuordnen sind.

## **2. Der italienische Film und seine Relevanz im deutschsprachigen Kulturraum**

Der italienische Film hat im Laufe seiner Entwicklung Höhen und Tiefen durchlaufen. Zum besseren Verständnis seiner Rolle im deutschsprachigen Raum muss zunächst in einer ersten Sektion die Entwicklung des italienischen Kinos betrachtet werden. Da ein Gesamtüberblick zu umfangreich und für den Zweck dieser Arbeit außerdem nicht dienlich wäre, sollen die zum Verständnis wichtigen Meilensteile erst ab dem Jahr 1945 als politische, kulturelle und soziale Epochenschwelle behandelt werden. Diese zeitliche Eingrenzung bietet sich an, da sich die Entwicklungen der Nachkriegszeit massiv auf den italienischen Film auswirkten.

Das italienische Kino wurde auch durch die nationale Kinopolitik beeinflusst, die der Übersicht wegen in einem separaten Unterkapitel ebenfalls im historischen Überblick besprochen werden soll. Erst dann kann in einer zweiten Sektion das italienische Kino unserer Zeit dargestellt und somit die für diese Arbeit relevanten Filme eingeordnet werden.

## **2.1 Rückblick: Entwicklung des italienischen Kinos**

In dieser ersten Sektion werden historische Grundlagen der Entwicklung des italienischen Kinos und der Kinopolitik besprochen, die zum Erfassen seiner Rolle auf dem internationalen Markt wichtig sind.

### **2.1.1 Die Geschichte des italienischen Kinos zwischen 1945 und 2000**

Die Entwicklung des italienischen Kinos ist, wie bereits angesprochen wurde, nicht unerheblich zum Verständnis seiner Rolle in der heutigen Zeit in Italien selbst, aber auch in Deutschland.

Die Betrachtung des italienischen Kinos ab dem Jahr 1945 bietet sich mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs nicht nur aus welthistorischen, sondern auch aus kinogeschichtlichen Gründen an: Jenes Jahr wird traditionell assoziiert mit der Entstehung einer neuen Strömung, dem *Neorealismo* (vgl. Bondanella, 2009:65), der die Kinohistorie ganz Europas beeinflusste. Als eines der ersten Beispiele für diese neue Strömung wird an vielen Stellen Roberto Rossellinis *Rom, offene Stadt* (Originaltitel: *Roma città aperta*) aus dem Jahr 1945 angesehen, der bereits zur Zeit des Krieges in Bearbeitung war. Der *Neorealismo* entstand damit in einer Zeit, in der die Wirtschaft sowie die Bevölkerung mit grundlegender Bedürfnissicherung, wie dem bloßen Überleben des Krieges und anschließend dem Wiederaufbau, beschäftigt, und die Gegebenheiten für die Filmproduktion widrig waren (alles vgl. Brunetta, 2009:108). Vor diesem Hintergrund entwickelten sich Filme höchster Relevanz (Schenk, 2014:108): „Der italienische Neorealismus gehört zu den wenigen Abschnitten der Geschichte des kommerziellen bürgerlichen Kinos, in denen der Film bewusst

den Versuch macht, dem gesellschaftlichen Fortschritt und den Interessen des Volkes zu dienen.“ Das Kino setzte sich für die Errichtung einer neuen Demokratie ein und knüpfte damit eine Brücke zwischen Film und gesellschaftlich relevanter Themen. Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs breitete sich der Neorealismus von Italien auf Europa aus und wurde zum Mittel der Wahl zur Darstellung der Realität auf nahezu dokumentarische Art (alles vgl. Schenk, 2014:108f.). Nicht zuletzt deshalb bezeichnet Bondanella den Neorealismus als „crucial watershed in the evolution of the seventh art“ (ebd., 2009:61).

Der italienische Neorealismus ist in seinen Charakteristika schwer zu fassen, die Definitionsansätze variieren stark. Grundsätzlich werden sowohl inhaltliche Elemente als auch die Filmästhetik als ausschlaggebend angeführt (vgl. Bondanella, 2009:61). So schreibt Schenk (ebd., 2014:109) der Ebene der Ästhetik des italienischen *Neorealismo* insbesondere dann eine besondere Rolle zu „wenn die Zeichen, wirklich oder vermeintlich, auf politischem und gesellschaftlichem Fortschritt stehen.“ Gleichzeitig erklärt Schenk, dass sich die ab 1945 gedrehten neorealistischen Filme auf inhaltlicher Ebene mit nur zwei Themen befassen: den letzten Jahren des Faschismus, inklusive des Kriegs und des Widerstands, sowie der Gegenwart und die in ihr vorherrschenden Probleme sozialer Art (vgl. ebd., 2014:125). Häufig wird zudem angemerkt, dass Filme dieser Strömung häufig fortschrittliche oder stark linksgerichtete Ideologien vermitteln (vgl. Bondanella, 2009:62). Federico Fellini hingegen, einer der bekanntesten neorealistischen Regisseure, erklärte ganz grundsätzlich, dass der Neorealismus ein Weg sei, die Realität auf gesellschaftlichem wie auf menschlichem Niveau ganz vorurteilsfrei, konventionslos und ehrlich darzustellen (Fellini nach Bondanella, 2009:62), woraus sich die nahezu dokumentarische, kommentarlose Filmästhetik ergibt, die sich beispielsweise in Rosselinis Film *Rom, offene Stadt* widerspiegelt, an dessen Drehbuch Fellini mitgearbeitet hat.

Angesichts der Entstehung der Strömung noch zur Zeit des Faschismus unter Benito Mussolini im Zweiten Weltkrieg, in der der *Neorealismo* der Befreiung vom Faschismus und der Bewegung hin zur Demokratie beitragen sollte, lässt sich nachvollziehen, dass er als Spiegel der Realität den gesellschaftlichen Wunsch einer politischen Umschwung repräsentieren musste. Es stellt sich

demnach die Frage, ob es vor diesem Hintergrund nicht intuitiv sein mag, dass zumindest einige neorealistische Filme die radikale Gegenbewegung zum Rechtspopulismus und damit eine linksgerichtete Ideologie vertraten.

Die Relevanz des Neorealismus nahm bereits ab 1949 ab, als aufgrund der gesellschaftlich-politischen Situation das ursprüngliche Ziel, einen Beitrag zu leisten zur Entstehung einer von den Bürgern getragenen Demokratie, nicht länger erreichbar war (vgl. Schenk, 2014:108). Seine kinohistorisch zentrale Rolle in Italien zeigt sich aber noch heute neben zahlreichen filmwissenschaftlichen Studien, die sich auf Filme des *Neorealismo* beziehen, auch im Wiederaufgreifen der Strömung in den 1960er Jahren (vgl. Bondanella, 2009:217) oder mit dem sog. *Neorealismo rosa* (vgl. Kapitel 2.2). Im Korpus dieser Arbeit ist mit *Das Festmahl im August* ein Film dieses Genres vertreten.

Das italienische Kino beeinflusste aber nicht nur andere Länder, es selbst wurde gleichzeitig durch internationale Umstände geformt. Gerade in den Nachkriegsjahren war in US-amerikanischer Einfluss nicht von der Hand zu weisen: Insbesondere in den 1950er Jahren investierten die USA in den italienischen Kinomarkt und in die Erneuerung und Entwicklung der zentralen Kinostadt *Cinecittà* nahe Rom. Der inhaltliche Fokus der Filmemacher jener Jahre lag auf Italiens Vergangenheit, seiner Geschichte und seinem nationalen Gedächtnis des vorangehenden Jahrhunderts (alles vgl. Brunetta, 2009:244f.). So wurden auch Genres wie das Heldenepos wieder aufgegriffen, die der *Neorealismo* strikt von sich gewiesen hatte (vgl. Bondanella, 2009:159). Auch den namhaften Regisseure und Drehbuchautoren des *Neorealismo*, namentlich Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Fellini, Vittorio De Sica und Luchino Visconti, war es gelungen, sich von dieser Strömung loszumachen und sie schufen „a filmic universe reflecting personal visions of their own making, rather than attempting to reflect social and economic conditions in the peninsula“ (Bondanella, 2009:156).

Das Interesse an Themen der Gegenwart und ein Abwenden von der Vergangenheit kamen im italienischen Kino erst mit den 1960er Jahren auf (vgl. Brunetta, 2009:244). Die Sujets der 1960er Jahre wurden spezifisch beeinflusst durch die Interessen des Publikums sowie der Filmemacher: Die neue Generation an Filmzuschauerinnen und -zuschauern zeigte immer weniger Interesse an Politik, während die Filmemacher zunehmend das Leben der

italienischen Mittelklasse und Arbeiter in den Blickpunkt rückten (vgl. Brunetta, 2009:243). Der Regisseur Antonioni wird als Sinnbild dieser Kehrtwende angeführt: Antonioni rückte thematisch die Beziehungen zwischen Gesellschaft, Umwelt und Individuum in den Mittelpunkt; eine besondere Rolle spielte die Innenansicht in Einzelpersonen (vgl. Schenk, 2014:148).

Erschwert wurde die Arbeit der Filmproduzentinnen und -produzenten fortan durch die Entwicklung des Fernsehens und der dadurch entstehenden Konkurrenz (vgl. Brunetta, 2009:244). Mitte der 1950er Jahre, zur Zeit des Wirtschaftsbooms, wurde in Italien das Fernsehen eingeführt, „che si modificano profondamente le abitudini e gli stili di vita degli italiani, al punto da non poter distinguere più se di questo progresso la televisione sia stata un effetto o una causa“ (Rai Storia). Mit der Rundfunkanstalt Rai handelte es sich um ein staatliches Fernsehen, das bis 1976 das Monopol in Italien innehatte (vgl. d’Amico, 2008:102).

Als neues, auch zu Hause empfindliches Medium wurde das Fernsehen zum größten Konkurrenten des italienischen Kinos. Auch da das Fernsehen sich zunächst nur langsam in Italien verbreitete, schlug sich diese Konkurrenz nicht von Beginn an nieder (vgl. d’Amico, 2008:103). Rai begann Anfang Januar 1954 mit Fernsehausstrahlungen, damals mit einem geringen Spektrum an Übertragungen. Nach dem ersten Übertragungsjahr zählte die Rundfunkanstalt zunächst nur 80.000 Abonnenten und durchschnittlich 28 Übertragungsstunden pro Woche – diese Zahlen wuchsen aber in den Folgejahren deutlich an (vgl. d’Amico, 2008:102f.).

Mit zunehmender Programmvierfalt wurde das Fernsehen für die italienische Gesellschaft „una finestra sul mondo“ (Rai Storia), das den Menschen neue Eindrücke verschaffte. Für viele wurde es ein Weg aus der bisherigen Isolation in der Welt und in ländlicheren Teilen Italiens brachte es die Möglichkeit mit sich, neben dem jeweiligen Dialekt auch Standarditalienisch zu lernen (alles vgl. Rai Storia).

Obwohl dem italienischen Kino zunächst noch die führende Rolle vor dem Fernsehen, dem Radio sowie den sich entwickelnden Tageszeitungen und Zeitschriften zukam, musste es wegen dieser Konkurrenz zwangsläufig neue Wege beschreiten. Um sich der sozialen Lage und den Wünschen des Publikums anzupassen, verlegten sich die Filmemacherinnen und -macher v. a. auf Komik,

Komödien und Melodramen (alles vgl. Villa, 2012:177), wobei sich die Komödie in Italien bis heute immer wieder als eines der beliebtesten Filmgenres erweist (vgl. Bondanella, 2009:180). In diesem wie in vielen anderen Genres spielte das Thema der Kernfamilie oftmals eine nicht zu vernachlässigende Rolle, das sich als immer wiederkehrendes, zentrales Sujet im italienischen Film etabliert hat. In den 1960er Jahren wandelte sich hier die Darstellungsweise: Die Familie wurde nicht länger als isolierte Instanz dargestellt, sondern im Kontext sozialer Institutionen sowie des wirtschaftlichen Lebens, wobei auch die früheren Tabuthemen Körper und Sexualität zunehmend behandelt wurden (alles vgl. Landy, 2000:223).

Mit der politischen Krise von 1968 wurden politische Themen auch für das Massenpublikum wieder interessant und dadurch für die Filmemacher jener Zeit salonfähig und lukrativ (vgl. Brunetta, 2009:243). Der amerikanische Einfluss ist auch in den 1960er Jahren noch erkennbar, beispielweise an italienisch-amerikanischen Co-Produktionen wie dem weltberühmten *Spiel mir das Lied vom Tod* (Originaltitel: *C'era una volta il West*) aus dem Jahr 1968. Dieses Genre, der sog. „Spaghetti-Western“, stellt sich dar als „esempio più vasto, quantitativamente, e più durato, cronologicamente, [...] nella storia del film italiano“ (Micciché, 2012:278).

Der Erfolg des italienischen Kinos hielt bis in die frühen 1970er Jahre an (vgl. Brunetta, 2009:247). Dann jedoch stellten die Amerikaner ihre Investitionen in den italienischen Filmmarkt ein, und für die italienischen Produzentinnen und Produzenten wurde es damit auch umso schwerer, ihre Filme mit amerikanischen Filmstars zu besetzen (vgl. Brunetta, 2009:245).

Es ist naheliegend, dass das italienische Kino allein durch den zweiten Aspekt für viele Zuschauerinnen und Zuschauer, die den Glamour amerikanischer Filmstars in italienischen Filmen zu schätzen wussten, deutlich an Reiz verlor. Auch die großen neorealistischen Filmemacher wie Fellini (z. B. *La dolce vita*, 1960) hatten zu diesem Zeitpunkt bereits ihre größten Erfolge verzeichnet und so wurde das zweite Viertel des vergangenen Jahrhunderts zu einer Zeit der zunehmenden Marginalisierung des italienischen Kinos (vgl. Brunetta, 2009:246). Auch Cinecittà verlor nach und nach seine Rolle als Produktionsstätte und die Dezentralisierung der italienischen Filmproduktion begann (vgl. Brunetta, 2009:316).

Das Interesse, das das Kino in Italien verlor, kam immer mehr dem Fernsehen und Videokassetten zu (vgl. Brunetta, 2009:247). Mit dieser Entwicklung ging in den 1970ern die abnehmende Bereitschaft italienischer Filmemacher einher, das Risiko eines Misserfolgs einzugehen, weshalb kaum noch selbst produziert wurde; der Markt beschränkte sich zunehmend auf den Import amerikanischer Produktionen (vgl. Brunetta, 2009:247).

Das Risiko eines Misserfolgs ist gerade bei der Filmproduktion deutlich höher als bei anderen Konsumgütern, da es sich immer um ein Unikat handelt; kein Film lässt sich ein zweites Mal genauso produzieren und daher lässt sich sein Markterfolg nie mit Sicherheit kalkulieren (vgl. Keidel, 2002:2666f.). Das Risiko eines in Italien produzierten Films, der weder finanziell lohnenswert noch prestigeträchtig ist, wurde demnach möglichst vermieden, da es mittels Import erfolgreicher ausländischer Produktionen eine Möglichkeit gab, den Markt auf risikoärmere Art und Weise zu sättigen. Italien lief Gefahr, seine zentrale Rolle als erfolgreiche Filmemachernation zu verlieren – und damit auch die Abnehmer seiner Produkte. Tatsächlich nahm die Anzahl der Kinogänger rapide ab, jährlich reduzierte sich die Zahl um Millionen von Zuschauerinnen und Zuschauern, jedoch sind diese Verluste laut Brunetta nicht nur auf die oben beschriebenen Entwicklungen zurückzuführen, sondern haben auch extrinsische Gründe wie die Öl- und Wirtschaftskrise und die Angst vor Terrorismus, ebenso aber die zunehmende Zugänglichkeit von Kinofilmen über das Fernsehen (ebd., 2009:248).

Die Tatsache, dass Kinofilme fortan auch im Fernsehen gezeigt wurden, führte dazu, dass die jüngeren Generationen italienisches Kino mit Fernsehen assoziierten, zumal Neuproduktionen immer eher bei privaten Sendern liefen (vgl. Brunetta, 2009:247). Das Fernsehen wurde damit auch ein wichtiger Geldgeber bei der Produktion von Kinofilmen (vgl. Keidel, 2002:2673). Auch der aktuelle Film *Das Festmahl im August* aus dem Korpus dieser Arbeit wurde in Zusammenarbeit mit RAI Cinema produziert. Infolge dieser Entwicklungen wurde dem Fernsehen die Schuld am Niedergang des Kinos zugesprochen, wie sie zuvor dem Kino am Niedergang von Theater und Oper gegeben wurde (vgl. Landy, 2000:359).

Aufbauend auf den Möglichkeiten des neuen Mediums entwickelte sich eine regelrechte ‚Fernsehsucht‘ in der Bevölkerung, in deren Folge der Anspruch an

das gezeigte Programm sank (vgl. Brunetta, 2009:247) – ein Klischee, das viele noch immer mit Italiens Fernsehkultur in Verbindung bringen. Dem Fernsehen kam in Italien eine weitaus wichtigere Rolle zu als in anderen Ländern, weil es auch eine nationalidentitätsstiftende Rolle übernahm (Bechelloni, 1995:3):

„[L]’arrivo della televisione ha coinciso con l’arrivo di processi, tratti culturali o istituzioni che in altri Stati nazionali erano già presenti prima della televisione. La televisione, quindi, è diventata in Italia [...] un agente più forte di integrazione sociale, una risposta identitaria più articolata.”

Das neue Medium verband die noch vergleichsweise junge Nation demnach auf völlig neue Art und Weise.

In den 1970er Jahren tat sich auch ein neues Genre hervor, nämlich das *Italian political cinema*, das vor allem ‚verstörende‘ Fälle aus der italienischen Politik dieser Zeit aufgriff (vgl. Uva, 2016:31). Nicht zu verwechseln ist Politisches Kino aber mit Kino über Politik: Das Politische Kino mag zwar politische Themen aufgreifen, es zeichnet sich jedoch vor allem durch seine spezifische Sprache und Form aus, weitaus weniger durch seinen Inhalt. Eine feste Definition von Politischem Kino gibt es jedoch nicht (alles vgl. Lombardi / Uva, 2016:9f.), was die Einordnung eines Films in dieses Genre deutlich erschwert. Während das Politische Kino sehr erfolgreich war, wurden Kunstfilme strikt abgelehnt (vgl. Brunetta, 2009:249). Die späten 1970er und frühen 1980er Jahre wurden insgesamt als düstere Zeiten in der Geschichte der Italienischen Republik empfunden, in der gerade auf politischer Ebene der Eindruck entstand, mit Mysterien konfrontiert zu werden – eine Tatsache, die sich auch in der Filmproduktion niederschlug: Der italienische Polit-Thriller zeichnete sich zunehmend aus durch eine Vermischung von Fiktionalem und nicht-Fiktionalem (vgl. Uva, 2016:35).

Die Problematik des neuen Alltagsmediums Fernsehen sowie die mangelnde Bereitschaft professioneller Produzentinnen und Produzenten, die Gefahr eines Misserfolgs einzugehen, hatte in den 1980er Jahren vor allem zur Folge, dass immer mehr junge Filmemacher ihre Filme selbst produzierten und sie bei Filmfestivals zeigten, wobei die Distribution über Filmverleihe immer seltener wurde (vgl. Brunetta, 2009:252). Der italienische Film wurde so immer schwieriger zugänglich in der fernsehgeprägten Gesellschaft jener Zeit.

Als sehr viel profitabler erwiesen sich jedoch ausländische Produkte für das öffentliche Fernsehen, insbesondere US-amerikanische Serien und Großproduktionen, da damit weitaus geringere finanzielle Unsicherheiten entstanden (vgl. Brunetta, 2009:254). Die zu dieser Zeit bereits deutlich vorhandene Dominanz des amerikanischen Films auf dem italienischen Markt wurde Mitte der 1980er Jahre auch in ganz Europa spürbar und stürzte die Filmkultur des gesamten europäischen Kontinents in eine Krise (vgl. Keidel, 2002:2671).

Der erkennbare Fokus auf Rentabilität des Filmmarkts führte in den 1990er Jahren dazu, dass die vermarkteten italienischen Produktionen größtenteils nur noch „made-for-television-products“ von geringer Kreativität waren (vgl. Brunetta, 2009:253). Gleichzeitig entwickelte sich aber aufbauend auf der generellen antipolitischen Einstellung der Gesellschaft vor allem seit der Gründung der Zweiten Republik Italiens (1994) das Politische Kino in eine neue Richtung (vgl. Lombardi / Uva, 2016:4). Dies ist auf die politischen Krisen der unmittelbar vorangehenden Jahre wie *Mani pulite* und *Tangentopoli* zurückzuführen, die die Gesellschaft und die politischen Strukturen erschütterten. In dieser Zeit ist auch die Story von *Il Divo – Der Göttliche* (nachfolgend: *Il Divo*), einer der Filme aus dem Korpus dieser Arbeit, verankert. Das italienische Kino begann daraufhin in den 1990er Jahren, politischen Themen wieder auf vielfältigere Weise aufzugreifen, woraus jenes Genre resultierte, das Lombardi und Uva als *New Political Cinema* bezeichnen (ebd., 2016:5). *Il Divo* gehört diesem Genre an und weist wie das traditionelle Politische Kino eine deutliche Vermischung von Fiktionalem und nicht-Fiktionalem auf (vgl. Kapitel 2.3.1).

International begann sich zunehmend herauszustellen, dass in Zukunft nur einige wenige große Gruppen einen relevanten Einfluss auf die Unterhaltungsindustrie haben und diese prägen würden (vgl. Brunetta, 2009:246).

Ebenfalls ein Sujet, das in den 1980er und 1990er Jahren erneut zunehmend in den Fokus rückte, ist dasjenige der Familie, das in die äußeren Umstände politischer, kultureller und ästhetischer Art eingebettet wurde und diese Entwicklungen in ihrem Bezug zu folgenden Themen darstellte: „emerging gender and class differences in the social positions of men and women, [...] new conceptions of sexuality [...] and [...] generational conflicts between parents

and children“ (Landy, 2000:233). *Das Festmahl im August*, ein Film aus dem Korpus der vorliegenden Arbeit, baute 2008 ebenfalls auf dem Thema der Familie auf und betrachtet es unter den aktuellen sozialen Gegebenheiten.

Die historischen Entwicklungen des italienischen Kinos sind damit im Überblick dargestellt. Zum tieferen Verständnis äußerer Faktoren auf diesen Entwicklungsprozess soll nachfolgend die italienische Kinopolitik thematisiert werden, ehe die zeitnahen Entwicklungen ab den 2000ern und damit die aktuelle Situation dargestellt werden können.

### **2.1.2 Kinopolitik Italiens**

Die Kinopolitik eines Landes prägt auch seine Filmlandschaft. Unter Kinopolitik versteht man generell die Organisation und Strukturierung von Produktion und Verleih innerhalb eines spezifischen politischen und wirtschaftlichen Kontexts (vgl. Lombardi / Uva, 2016:10). Die in Italien in diesem Zusammenhang verabschiedeten Gesetze, herausgegebenen Richtlinien und existierenden Film-Institutionen sind schwer zu überblicken, da der Entwicklungsprozess nie geradlinig war; festzustellen ist jedoch zweifelsohne, dass der Politik mindestens seit den späten 1920er, bzw. frühen 1930er Jahren eine essentielle Rolle zukommt (vgl. Russo, 2016:134).

Russo gibt einen Überblick über die rechtlichen Bestimmungen, die im Laufe der Zeit in Kraft traten. In Anlehnung an diese Ausführungen soll nachfolgend ein kurzer Überblick über die wichtigsten Entwicklungen gegeben werden.

Im Laufe der Jahre gab es eine Vielzahl an Gesetzen, die entweder aufgrund ihrer Ineffizienz wieder verworfen wurden oder die nie voll in Kraft traten. Ein Beispiel dafür ist das *Legge Cinema*, alias *Andreotti Law*, das erst 1965 komplett ausgearbeitet war und sich dann aber in der Umsetzung als ineffizient erwies. In den 1980ern folgte diesem das neue *Legge Cinema*, bekannt auch als *Legge madre*, das Steuerbegünstigungen sowie den *Fondo Unico per lo Spettacolo* (FUS) vorsah, um so einen attraktiven Rahmen zu schaffen, der Filmemacher in ihren Vorhaben finanziell stützt. Problematisch daran war allerdings, dass der Hilfsfonds FUS an das Budget der Regierung geknüpft und infolge dessen im Regelfall knapp bemessen war. Das *Legge madre* sollte weiterhin durch drei

*Leggi figlie* ergänzt werden, jedoch wurde deren Verabschiedung immer wieder aufgeschoben, weshalb das *Legge madre* nie umfassend in Kraft treten und die Idee der Steuerbegünstigungen erst mit einer neuen Gesetzgebung ab 1994 realisiert werden konnten (alles vgl. Russo, 2016:135).

Der FUS wurde 2005 unter der Regierung des italienischen Politikers Silvio Berlusconi zusätzlich innerhalb eines Jahres um 40 % gekürzt, da diese Ausgaben von der Regierung als unproduktiv angesehen wurden (vgl. Brunetta, 2009:316f.). Insofern konnten umfassende Fördermittel aus dem FUS nur von 1994 bis 2005 beantragt werden.

Auf der Webseite des *Ministero per i beni e le attività culturali* sind mitunter die Bestimmungen für den FUS einzusehen. Aufgrund der Vielzahl an dort zu Verfügung stehenden Dokumente und Versionen sowie Anhängen und Kalkulationsbeispielen lässt sich allerdings bezweifeln, ob der Fonds und die Antragstellung nutzerfreundlich gestaltet sind.

Neben den mit der Gesetzgebung von 1994 existierenden Steuerbegünstigungen können Filmemacher, deren Filmprojekt als 'kulturell' relevant erachtet wird, sich seit den 1990er Jahren für staatliche Zuschüsse wie z. B. den *Fondo di Garanzia* bewerben, die zwischen 63 % und 81 % der Produktionskosten decken (vgl. Russo, 2016:135f.). Zur effektiveren Ankurbelung der Filmindustrie wurden Zuschüsse zu Filmprojekten ab der zweiten Hälfte der 90er Jahre bis zur Übernahme des Amtes des Ministers für Kulturgüter durch Giulio Urbani im Jahr 2010 insgesamt auch schneller ausgeschüttet; Urbani zeigte sich jedoch ablehnend gegenüber den geschaffenen Fonds und nahm drastische Reduktionen des zugehörigen Budgets vor (vgl. Russo, 2016:136). Ersatzweise führte er ab 2004 zwei Gesetzespakete ein, über die die Ausschüttung von Geldern bis 2016 funktionierte: Sie setzten sich einerseits zusammen aus dem von ihm eingeführten neuen *Legge Cinema*, alias *Legge Urbani* mit einer *Legge madre* und mehreren ergänzenden Erlassen, die zwischen 2005 und 2013 verabschiedet wurden, und andererseits aus mehreren Gesetzestexten, die Filmproduzentinnen und -produzenten Steueranreize zusprachen (vgl. Russo, 2016:137). Die Tatsache, dass die Regelungen hier über verschiedene Gesetze verteilt wurden, legt eine gewisse Komplexität nahe, die die Einwerbung von Zuschüssen mutmaßlich verkomplizierte.

Das *Legge Urbani* sah zwar auch spezielle Produktionszuschüsse vor, jedoch werden diese nur an Filme ausgeschüttet, denen das Prädikat *Film di interesse culturale* (IC) zugeschrieben wird (vgl. Russo, 2016:18). Damit ist die Idee aus den 1990er Jahren, kulturell relevante Filme finanziell zu unterstützen, zwar nicht verloren gegangen, die Möglichkeit des Erwerbs von Zuschüssen wurde aber deutlich eingeschränkt. Diese insgesamt ohnehin schon restriktive Fördersituation wurde verkompliziert durch die Tatsache, dass Projekten der IC-Status auch zugesprochen werden konnte, ohne dass Zuschüsse gegeben wurden – in einem solchen Fall lag der einzige Vorteil im Prestige des Prädikats, das den Zugang zu Förderprogrammen für den Verleih und die Vorführung des Endprodukts erleichtert (vgl. Russo, 2016:138). Ein Film aus dem Korpus der vorliegenden Arbeit, *Das Festmahl im August*, trägt das Prädikat *Film di interesse culturale*.

Aktuell ist auf der offiziellen Webseite der *Direzione Generale per il Cinema* nachzulesen, dass Zuschüsse lediglich vorgesehen sind für Spielfilmprojekte „tratti da sceneggiature originali o trattamenti (solo nel caso di documentari)“. Die *Direzione* ist dem *Ministero per i beni culturali e le attività culturali* zugehörig, das auch den FUS verwaltet.

Insgesamt hat das *Legge Cinema* unter Urbani bewirkt, dass die Anzahl der produzierten Filme inklusive Co-Produktionen, die ein Indiz für die Vitalität der Filmindustrie darstellt, zunächst schnell anwuchs und sich dann ein konstantes Wachstum einstellte (vgl. Russo, 2016:240). So wurde zwar offenbar kein flexibles Zuschuss-System entwickelt, aber ein Beitrag zur Stabilisierung der italienischen Filmindustrie geleistet.

Ein Artikel aus dem Jahr 2013 weist darauf hin, dass zu Sicherung einer besseren Zukunft des italienischen Kinos strategisch die Präsenz italienischer Filme im Ausland gestärkt werden muss (vgl. Fondi, 2013:45). Ob und in wie weit zentrale strategische Maßnahmen mit diesem Ziel ergriffen wurden, kann an dieser Stelle nicht beurteilt werden.

Im Jahr 2016 trat ein neues Gesetz, das *Legge su Cinema e Audiovisivo* in Kraft, das in der *Gazzetta Ufficiale n. 277/2016* veröffentlicht wurde. Das Gesetz sieht u. a. die Förderung internationaler Koproduktionen und die Distribution italienischer und europäischer Produktionen in Italien wie im Ausland vor (Art. 3, 1.a)); seit 2017 plante es zudem u. a. Steuererleichterungen für die in die

Produktion involvierten Firmen und verweist für Fördermöglichkeiten auf den *Fondo per il cinema e l'audiovisivo* (Art. 23, 1.). Ab 2016 umfasste dieser Fonds per Gesetz ein Fördervolumen von mindestens 400 Millionen Euro jährlich; mit der *Legge di bilancio 2019* wurde diese Summe für das betreffende Jahr um weitere 4 Millionen Euro erhöht. Über diesen Fonds werden auch die Steuerbegünstigungen finanziert, wie sie im Gesetz von 2016 festgelegt wurden (alles vgl. *Camera dei deputati*, 2019). Die Tatsache, dass der Fonds im Jahr 2019 erhöht wurde, spricht für eine hohe Ausschöpfung in den Vorjahren.

Auf nationaler Ebene existieren inzwischen zudem dezentrale, regional organisierte Filmkommissionen, die auf nationaler Ebene in der *Associazione Italian Film Commissions* zusammengefasst sind. Die nationale Organisation unterstützt u. a. dabei, eine Förderung durch die jeweiligen lokalen Ressourcen zu erhalten, die die regionalen Kommissionen individuell verwalten (vgl. *Associazione Italian Film Commissions*).

Italienische Filmemacher können über die nationalen Fördermöglichkeiten hinaus auch andere Finanzierungsquellen ausschöpfen. Auch internationale Filmfestivals, bei denen italienische Filme immer wieder in den Blickpunkt geraten, bieten diese Option: *La Biennale di Venezia*, die Kunstausstellung in Venedig, in deren Rahmen auch die ersten Filmfestspiele stattfanden, fördert beispielsweise seit Beginn des neuen Jahrtausends Beiträge „of neglected, unknown, or critically overlooked genre films“ (Bondanella, 2009:557), die den historischen Beitrag Italiens zur Entwicklung des Kinos in den Blickpunkt rücken (vgl. Bondandella, 2009:557).

Ein spezieller Sonderfall der staatlichen Einflussnahme auf die Filmproduktion ebenso wie auf die Inhalte, die auch importierte Filme enthalten dürfen, stellt die Filmzensur eines Landes dar, die der Übersicht wegen nachfolgend in einem separaten Unterkapitel behandelt werden soll.

### 2.1.3 Filmzensur in Italien

Die Filmzensur kann – je nach historischem Kontext – unterschiedliche Rollen in einer Gesellschaft einnehmen. So ist auch aus der deutschen Filmgeschichte bekannt, dass die Filmzensur zur Zeit des Nationalsozialismus aus propagandistischen Gründen bewusst eingesetzt wurde. Weniger bewusst ist jedoch, dass Filmzensur auch heute noch stattfindet, jedoch aus anderen Gründen.

Die allgemeinen Hintergründe und Motivation von Zensuren erklärt Samareh folgendermaßen (ebd., 2016:130):

„[Bei Zensuren] wird eine unerwünschte Äußerung – unabhängig davon, ob sie in verbaler oder nonverbaler Form erfolgen soll – auf Betreiben einer Person oder Institution, die eine Schlüsselqualifikation innerhalb der staatlichen und/oder nichtstaatlichen Machtstrukturen innehat, vollständig oder teilweise unterdrückt.“

Die Form von Zensur, auf die sich nachfolgend bezogen wird, ist jene durch den Staat selbst mittels gesetzlicher Regelungen vorgenommene.

In Italien wurde die erste Zensur mit einem Dekret aus dem Jahr 1889 vorgenommen, das sich zum damaligen Zeitpunkt noch mehrheitlich auf Theaterstücke bezog, später aber auf Filme übertragen wurde: Darin wurde den Präfekten die Aufgabe übertragen, Vorführungen bei moralischen Bedenken und im Sinne der öffentlichen Ordnung zu verbieten (vgl. Baldi, 2002:10). In der Folge setzte Mussolini 1923 mit seinem Dekret die Standards für die folgenden vierzig Jahre und nutze die Zensur – wie Hitler in Deutschland – zu propagandistischen und pädagogischen Zwecken, sowie um sozio-ökonomische Probleme zu verbergen. Auch die katholische Kirche hatte das Recht, Position zu Filmen und ihren Inhalten zu beziehen und somit bei der Zensur Einfluss zu nehmen (alles vgl. Fiorello, 2005:85ff.). Insbesondere in den 1950er Jahren ließ sich auch eine besondere Form der Zensur bei der Synchronisierung ins Italienische feststellen: Aus ethisch-ideologischen Gründen wurden Inhalte geändert, Wörter ausgetauscht und somit ganze Szenen in ihren Inhalten und Wirkungen verändert und an den Zielmarkt angepasst (vgl. Fiorello, 2005:88). Giulio Andreotti, zum damaligen Zeitpunkt *Sottosegretario allo Spettacolo*, ermahnte im Jahr 1952 die Künstler in einem Artikel, der in der Wochenzeitschrift „Libertas“ der *Democrazia cristiana* (Dc) erschien, sich ihrer

erzieherischen Rolle und ihrer sozialen Verantwortung zu besinnen und nur pädagogisch vertretbare Filme zu präsentieren, die die nationalen Werte Italiens widerspiegeln (vgl. Baldi, 2002:7f.). Giulio Andreotti spielt in dieser Arbeit an späterer Stelle eine zentrale Rolle, da der Film *Il Divo* ihn als Hauptfigur thematisiert. In den 1950er Jahren fiel beispielsweise ein Kuss zwischen einem weißen Mann und einer farbigen Frau unter die Zensur (vgl. Fiorello, 2005:90). 1962 trat ein neues Gesetz in Kraft, das – unter Anfügung einiger marginaler Neuerungen – bis heute gültig ist. Darin wird neben den Festlegungen im Sinne des Jugendschutzes als einziges ausschließliches Zensurkriterium dasjenige des *buon costume* festgehalten (vgl. Legge 21 aprile 1962, n. 161, Art. 6), ein Kriterium, das sich auch in der *Costituzione d'Italia* nachlesen lässt. Entscheidend für die Durchführung einer Zensur sind demnach Darstellungen, die nicht dem *buon costume* entsprechen, wie es in Art. 1 der *Costituzione*, Absatz 5 festgehalten ist. Zudem ist darin die Verpflichtung dazu verankert, Vorkehrungen zu treffen, um Verstöße zu vermeiden (vgl. *La Costituzione, Articolo 21*). Damit soll das Publikum einerseits von unangemessenen, nicht tolerierbaren Darstellungen geschützt werden; andererseits aber wird ihm damit seine Fähigkeit zur eigenen Entscheidung abgesprochen (vgl. Fiorello, 2005:110).

Die Definition des so zentralen Konzepts *buon costume* hängt offenkundig maßgeblich vom Volksempfinden ab und kann sich im Laufe der Zeit wandeln (vgl. auch Fiorello, 2005:77), wie auch nachfolgend sichtbar wird.

Zwar wurde im November 1963 noch ein Dekret durch den damaligen italienischen Staatspräsidenten erlassen, in dem u. a. jene Inhalte als unangemessen für Minderjährige deklariert wurden, die zwar möglicherweise nicht dem *buon costume* widersprachen, aber kämpferische bzw. vulgäre Handlungen oder erotische Szenen beinhalteten oder die zu amoralischem Verhalten anregten (vgl. Baldi, 2002:27).

Mit dem Ende der 1960er Jahre hielt schließlich eine gewisse Lockerung der Zensur Einzug: Wie bereits aus den obigen, kinogeschichtlichen Ausführungen hervorgeht, wurde Sexualität immer mehr zum Thema in Filmen. Dabei beschränkten sich die Filme nicht unbedingt auf einzelne erotische Szenen, sondern konnten auch pornografischer Natur sein (vgl. Curti / Di Rocco, 2015:30). Insbesondere das Jahr 1968 gilt als Zäsur: „Una volta spenti i fuochi

sessantottini, il nudo invade gli schermi” (Curti / Rocco, 2015:7). In den Folgejahren wurde Sexualität im Film auch gesellschaftlich zunehmend akzeptiert.

Das Kino *Majestic di Milano* präsentierte so ab dem 15. November 1977 exklusiv Filme, die für Minderjährige verboten waren und wurde so zum ersten Porno-Kino Italiens (vgl. Rizzo, 2017). Die Einnahmen des Kinos, in dem noch am Tag zuvor ein Zeichentrickfilm gezeigt worden war, verdoppelten sich daraufhin nahezu, womit sich ein neuer Markt auftat (Rizzo, 2017): „Un anno dopo, la pagina del cinema milanese del Corriere contava ben 21 sale dedicate alla programmazione di film hard.”

Interessant im Hinblick auf die Zensur ist v. a., dass sogenannte Softpornos zwar für Personen unter 18 Jahren verboten blieben, jedoch in den normalen Distributionszyklus Einzug hielten (Albano, 2001:83, nach Fiorello, 2005:94). Diese neue Entwicklung erweckte jedoch insbesondere Widerstand in feministischen Strömungen (vgl. Fiorello, 2005:97).

Eine explizite Darstellung von Sexualität findet in den im Korpus enthaltenen Filmen lediglich in *Engel des Bösen* statt: Die deutlichste Visualisierung betrifft eine Szene, in der Vallanzasca und seine Freundin Consuelo komplett entkleidet beim Liebesakt in ihrer Wohnung zu sehen sind (ab 00:15:48). Diese Szene dauert knapp 14 Sekunden an, ehe das Paar von hereinstürmenden Polizisten gestört wird. Explizite Darstellungen wie diese mögen grundsätzlich inzwischen auch in Spielfilmen akzeptiert sein, auffällig ist jedoch, dass die explizite Visualisierung hier über eine vergleichsweise lange Zeit gezogen wird. Bei der Versuchsreihe ließen sich hier einige Probanden, insbesondere aus der Generation der Babyboomer, nach einigen Sekunden deutlich anmerken, dass ihnen diese Szene unangenehm war. Ähnlich verhielt es sich mit einer weniger langen und weniger expliziten Szene, in der in seinem Versteck in Rom Oralverkehr zwischen dem verletzten Vallanzasca und einer Komplizin angedeutet wird (ab 01:08:10). Auch hier war einigen Probanden anzumerken, dass ihnen die Darstellung unangenehm war oder sie sie als abstoßend empfanden. Nicht beurteilt werden kann an dieser Stelle jedoch, ob ihnen die Szene aus sich heraus oder aufgrund der unnatürlichen Rezeptionssituation in Kleingruppen mit ihnen unbekanntem Menschen unpassend vorkam. Später im Film schließt sich ein deutlich kürzerer, dafür aber lautstarker Einblick in eine

Sexszene an, die eine Geisel der Vallanzasca-Bande mit einer unbekanntem Partnerin zeigt (ab 01:03:00). Hier ließ sich nicht feststellen, dass Probanden diese kurzen Szenen als unpassend empfunden hätten.

Generell bietet das Kernkonzept *buon costume*, auf dem die gesamte aktuelle Gesetzeslage zur Filmzensur fußt, Diskussionsmaterial, da es wenig greifbar und sehr wandelbar ist; zugleich aber ist es auch ein wenig restriktives Konzept, so dass die Filmzensur in Italien ausgehend vom aktuellen gesetzlichen Hintergrund als recht unbedenklich eingestuft werden kann.

Eine besondere Form der Filmzensur bildet der nicht außer Acht zu lassende Jugendschutz, der beispielsweise bei den oben angesprochenen pornografischen Filmen von besonderem Belang ist. Der Jugendschutz als solcher beruht auf der emotionalen und kognitiven Fragilität von Minderjährigen, die die Realität weniger kontrolliert wahrnehmen (vgl. Fiorello, 2005:111) und ist grundsätzlich auch in der *Costituzione*, Art. 31, Absatz 2 festgehalten (vgl. *La Costituzione, Articolo 31* auf der Webseite des Italienischen Senats): Hier verpflichtet sich der Staat, Kindheit und Jugend zu schützen und Institute und Einrichtungen zu fördern, die dieses Ziel verfolgen. Filme können dementsprechend im Sinne des Jugendschutzes eine Alterseinschränkung erfahren, wenn Szenen oder Sequenzen enthalten sind, die Gewaltakte enthalten oder zum Drogenkonsum oder zum Einsatz von Vulgarität animieren (vgl. Fiorello, 2005:115). Weiterhin sind seit dem *Legge Gaspari* vom 3. Mai 2004 Fernsehsendungen verboten, die sich schädigend auf die psychische und moralische Entwicklung von Minderjährigen auswirken; zu den entsprechend problematischen Themengebieten gehören u. a. Sendungen, „che presentano scene di violenza gratuita o insistita o efferata o pornografiche“ (Legge 3 maggio 2004, n. 112, Art. 4,1.b)).

Insgesamt ist die Filmzensur in Italien heute demnach kein außerordentlich restriktives Instrument, das die Themen der publizierten Filme übermäßig beeinflussen würde. Der Jugendschutz bildet in diesem Zusammenhang einen Sonderfall, der keine inhaltliche Überarbeitung von Filmen fordert, sondern sie für bestimmte Altersgruppen schlicht als unangemessen einstuft.

Generell ist abschließend davon auszugehen, dass keiner der Filme aus dem Korpus der vorliegenden Arbeit inhaltlich durch den italienischen Staat zensiert

wurde. Sie alle wurden ab 2008 produziert und sollten somit auch im Hinblick des geduldeten *buon costume* auf einem recht aktuellen Stand sein.

Im Vergleich zum deutschen Distributionsmarkt lassen sich jedoch Unterschiede hinsichtlich der Altersfreigaben feststellen. Gelten in Italien die oben ausgeführten Regeln zum Jugendschutz, regelt dies in Deutschland das Jugendschutzgesetz, von dem ausgehend FSK-Freigaben erteilt werden.

*Il Divo* unterliegt in Deutschland der FSK-Jugendschutzgrenze ab 16 Jahren, was bei der Vielzahl enthaltener Mordszenen nachvollziehbar erscheint. In Italien hingegen wird der Film ohne Altersbeschränkung vertrieben. Oben wurde ausgeführt, dass Filme im Sinne des Jugendschutzes dann eine Altersbeschränkung erhalten können, wenn z. B. Gewaltakte enthalten sind. Diese Auflage erfüllt *Il Divo* unzweifelhaft, dennoch wurde hier keine Altersbeschränkung vorgenommen.

Der zweite Film im Korpus, *Das Festmahl im August*, wird in Deutschland wie in Italien angesichts der Tatsache, dass weder Gewalt, Vulgarität oder Drogenkonsum enthalten sind, ohne FSK-Angabe vermarktet.

Wie *Il Divo* wird auch *Gomorra* in Italien ohne Altersbeschränkung vertrieben, in Deutschland hingegen mit FSK-Freigabe ab 16. Dass er in Italien für alle Altersgruppen frei verfügbar ist, ist insofern verwunderlich, da er gleich alle drei Auflagen für Altersbeschränkungen erfüllt: Neben extremen Gewaltakten enthält er Vulgarität und kann zum Drogenkonsum animieren.

*Engel des Bösen* wiederum unterliegt in Italien einer Altersbegrenzung und ist ab 14 Jahren freigegeben, in Deutschland hingegen ab 16 Jahren. Nach deutscher Gesetzeslage sind Personen ab 14, aber unter 18 Jahren „Jugendliche“ (vgl. Jugendschutzgesetz, §1 (1)). Insofern zielen Italien und Deutschland auf ein und dieselbe Zielgruppe ab, wobei Italien die Inhalte bereits für Jugendliche jüngeren Alters als geeignet einstuft. Der Film enthält ebenfalls Gewaltakte, Vulgarität und mag zum Drogenkonsum anregen.

Insgesamt ist es also überraschend, dass *Il Divo* und *Gomorra*, die filmtechnisch und inhaltlich sehr düster und bedrückend sind und zudem beide auch mindestens ein Kriterium zur Etablierung einer Altersbegrenzung erfüllen, in Italien jedoch keiner Einschränkung zum Jugendschutz unterliegen. Insofern mag Deutschland beim Thema Jugendschutz weitaus restriktiver sein als Italien.

Nachdem sowohl die rein historische Perspektive auf den italienischen Film als auch die kinopolitische Perspektive im Überblick und die Entwicklung der Filmzensur erläutert wurden, kann der aktuelle Stand des italienischen Kinos erfasst und die Filme des Korpus dieser Arbeit können eingeordnet werden.

## **2.2 Das italienische Kino heute**

Der nachfolgende Überblick über das italienische Kino der heutigen Zeit umfasst verschiedene Aspekte wie Genres, Themen, technische Möglichkeiten und finanzielle Aspekte. Die Ausführungen dieses Unterkapitels fußen auf den im Rückblick geschaffenen Grundlagen. Da dieser Block für die vorliegende Arbeit besonders relevant ist, sollen die Ausführungen sehr umfassend sein und wo möglich auch durch eine Übertragung auf Filme aus dem Korpus geprüft und ergänzt werden.

Die 2000er Jahre brachten neue technische Möglichkeiten mit sich und markieren den Beginn einer neuen Ära des Filmverleihs; damit wurden die großen Produktionsstudios und ihre Monopolstellung sowie ihre aus den vorangehenden Jahren heraus entwickelte Strategie, mit nur wenigen Großproduktionen den gesamten Markt zu sättigen, weiter gestärkt (vgl. Brunetta, 2009:247). Gleichzeitig ging mit dem neuen Jahrtausend die Einsicht einher, dass es für ein lebendiges italienisches Kino auch einer Filmkultur mit eigener Historie bedarf, wie sie beispielsweise in Frankreich angetroffen werden kann. Mittels eines solchen Rahmens werden die Rezipierenden dazu angeregt, weniger die kommerziellen Hollywood-Großproduktionen, wie sie auch im italienischen Privatfernsehen gezeigt werden, zu verfolgen und mehr Interesse an individuelle Produktionen zu zeigen (alles vgl. Bondanella, 2009:558).

Besonders erfolgreiche Produktionen der letzten Jahre waren beispielsweise *Gomorra* von Matteo Garrone und *Il Divo* von Paolo Sorrentino, beide aus dem Jahr 2008. Beide Filme sind Teil des Korpus dieser Arbeit und waren national wie international sehr erfolgreich, was für einen Neuaufschwung des italienischen Kinos nach der Krise im letzten Jahrhundert spricht. Garrone gewann 2008 bei den Filmfestspielen in Cannes den Grand Prix für *Gomorra*, Sorrentino erhielt für *Il Divo* den Preis der Jury (vgl. Bondanella, 2009:557).

Kritisch angemerkt wird punktuell, dass diese neue Ära italienischer Kinoerfolge mit einigen wenigen bekannten Namen – unter die sicherlich auch Paolo Sorrentino fällt – verknüpft ist, generell jedoch nicht von einem Wiederaufblühen der italienischen Filmindustrie gesprochen werden kann (vgl. Wagner / Winkler, 2010:9). Bondanella hingegen spricht von „an enviable number of young directors and veterans“ (ebd., 2009:566), mit denen das italienische Kino dem neuen Jahrtausend entgegentritt.

Trotz der nachweislichen Erfolge werden auch in Italien selbst viele italienische Filme nicht gezeigt, obwohl sie bei internationalen Filmfestspielen zum Beispiel sogar mit Preisen in Cannes, Venedig, Berlin oder gar mit einem Oscar ausgezeichnet wurden. Die Tatsache, dass die betreffenden Produktionen jedoch auf dem internationalen Markt diese Beachtung und Wertschätzung finden, basieren auf dem historischen Prestige des italienischen Kinos sowie seiner Qualität ebenso wie seiner Fähigkeit, ein internationales Publikum anzusprechen (alles vgl. Brunetta, 2009:255f.).

Umgekehrt lässt sich feststellen, dass viele italienische Filmemacher sich vor spezifischen regionalen Hintergründen intensiv mit den soziopolitischen Gegebenheiten Italiens sowie seinem kulturellen Erbe auf Ebene des Kinos auseinandersetzen, was auf dem internationalen Markt nur bedingt von Interesse ist (vgl. Wagner / Winkler, 2010:9). Viele rein italienische Produktionen erreichen den internationalen Markt also nie.

Dennoch wurde Anfang 2007 festgestellt, dass gerade junge italienische Kinogänger italienische Produktionen allgemein ablehnten und sich diese nicht im Kino ansahen (vgl. Brunetta, 2009:317). Die weit verbreitete kritische Einstellung gegenüber zeitgenössischen italienischen Produktionen rührt von der eben nicht in allen Fällen überzeugenden Qualität, den unübersichtlichen finanziellen Fördermöglichkeiten, den regional unterschiedlich organisierten Filmkommissionen und dem Monopol Berlusconis auf weite Teile der Medienlandschaft sowie dessen Instrumentalisierung der Medien auf politischer Ebene (vgl. Wagner / Winkler., 2010:9). Dabei sollte bedacht werden, dass die Qualität einer Produktion auch von den äußeren Gegebenheiten abhängt und die kritisierte mangelnde Qualität daher durchaus mit den anderen genannten Aspekten korrelieren kann. Offenbar erweckt das historische Prestige des italienischen Kinos, das z. B. bei Filmfestspielen gedanklich noch heute bei der

Jury verankert ist, bei jungen Italienern jedoch kein Interesse mehr an zeitgenössischen Produktionen.

Zudem sind die in Kinos im Ausland und von internationalen Fachpersonen rezipierten italienischen Filme zumeist europäische Co-Produktionen, häufig in italienisch-französischer Konstellation (vgl. Wagner / Winkler, 2010:9). Dies sollte jedoch nicht vorschnell als Abwertung rein italienischer Produktionen beurteilt werden. Angesichts der knappen Ressourcen in Italien (vgl. Kapitel 2.1.2), lässt sich erkennen, dass Co-Produktionen schon allein aus den mangelnden Finanzierungsmöglichkeiten in Italien heraus sinnvoll sind oder gar unumgänglich sein können.

Zudem sollte das vor allem in der jungen Generation angetroffene Desinteresse an italienischen Produktionen nicht übergeneralisiert werden, denn in Italien wurden in den letzten Jahren durchaus sehr beliebte Kinofilme produziert. Dabei haben sich verschiedene Genres und Themen als besonders populär erwiesen.

Dazu zählen politische Themen, die wie oben ausgeführt seit den politischen Skandalen Anfang der 1990er Jahre, zu denen insbesondere *Tangentopoli* zählt, zunehmend auf Interesse stoßen. Dies zeigt sich ebenfalls an den beiden oben genannten Filmen, besonders explizit aber an *Il Divo* (vgl. Kapitel 2.3.1 und 2.3.4). Es besteht sogar die Vermutung, dass Filme solcher Art als Maßnahme dazu dienen, sozio-politische Ereignisse und Gegebenheiten in Italien zu verarbeiten (vgl. Lombardi / Uva, 2016:5). Dieser Gedanke ist durchaus nachvollziehbar, wenn man beispielsweise Giulio Andreottis Rolle in Italien bedenkt, eine regelrechte Schlüsselrolle zu den politischen positiven sowie negativen Gegebenheiten in nahezu der gesamten zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. *Il Divo* zeigt Andreotti in der schwierigen Situation, in der er sich Anfang der 90er Jahre befand, als die gesamte politische Landschaft Italiens erschüttert wurde, viele Verstrickungen aufgedeckt wurden und Andreotti selbst in mehreren Prozessen angeklagt war. Die Ereignisse jener Zeit haben Italien sehr geprägt. *Il Divo* auch als eine nachträgliche Maßnahme zur Verarbeitung zu sehen, mag daher durchaus angebracht sein.

Die Formen der Thematisierung von Politik im italienischen Kino umfassen seit den 2000ern die klassischen, aber vor allem auch neuartige Formen, in denen über das öffentliche Leben oder Erinnerungen und die nationale Identität reflektiert wird (vgl. Lombardi / Uva, 2016:6). Auch an dieser Stelle bietet sich

ein Verweis auf Paolo Sorrentino, Regisseur von *Il Divo* an, denn angesichts seines *Auteur cinema* gelten seine Filme als persönliche Interpretation zentraler Ereignisse der Nation (vgl. Lombardi / Uva, 2016:6). Kritiker des *Italian political cinema* werfen Sorrentino vor, den Schwerpunkt zu sehr auf Spektakularität und Sensation zu legen und darüber eine inhaltliche Oberflächlichkeit hinzunehmen, da der Anspruch an die Rezipierenden eher emotionaler als intellektueller Art sei (vgl. Lombardi / Uva, 2016:6f.).

Die Sensationserfolge *Il Divo* und *Gomorra* sind auf den ersten Blick sehr unterschiedliche Filme. Gemeinsam haben sie aber, dass sie die Identität Italiens thematisieren und hinterfragen, sich dabei jedoch nicht nur auf die sozio-politische Lage beschränken, sondern die verborgenen Zusammenhänge zwischen Vergangenheit und Gegenwart besonders in politisch-juristischen Fragen aufzuarbeiten versuchen (vgl. Uva, 2016:31). Sie stellen damit eine Fortentwicklung jener Herangehensweise an sozio-politische Themen im Kino dar, die sich Anfang der 90er Jahre infolge der politischen Umwälzungen u. a. im Zusammenhang mit *Tangentopoli* zu etablieren begann.

*Gomorra*, die Verfilmung von Roberto Savianos gleichnamigen Roman, repräsentiert die Sparte der Regionalfilme, in denen die Plots im Mittelpunkt stehen und verschiedene Formen des organisierten Verbrechens – hier die Camorra – thematisiert werden (vgl. Wagner / Winkler, 2010:8f.). *Gomorra* repräsentiert die aktuelle Etappe des neapolitanischen Kinos: Die Stadt hat innerhalb der letzten Jahre eine beachtliche Kreativität auf den Ebenen des Theaters, der Bildenden Kunst, der Philosophie und der Literatur hervorgebracht, was sich in *Gomorra* auf die Kinowelt überträgt (vgl. De Santi, 2010:31). Die Regionalität des Films geht jedoch weit über diese Aspekte hinaus. Die Verankerung in Neapel und seinem Umland ist in der Originalfassung nicht nur über den Plot, sondern auch auf auditiver Ebene vorgenommen: Die ausgangssprachliche Version ist im Dialekt der Region Kampaniens realisiert, in der der Film spielt, und erfordert auch für italienische Muttersprachler eine Untertitelung. Die deutsche Synchronfassung hingegen liegt auf Standarddeutsch vor. An dieser Stelle soll nur auf diese zusätzliche regionale Verankerung durch Verwendung der regional gebräuchlichen Sprache im Original hingewiesen werden.

Die Filme der letzten 20 Jahre waren laut Uva (ebd., 2016:32) insgesamt auf sprachlicher Ebene im Regelfall „auteuristic“ oder „sophisticated“, es gab aber auch solche, die einem „medium style“ entsprechen und Merkmale von Fernsehdramen aufweisen. Auch hier lässt sich Sorrentino mit seinem bereits erwähnten *Auteur Cinema* als repräsentatives Beispiel für den Durchschnitt anführen.

Insgesamt erweisen sich inzwischen Storylines, die in der Gegenwart angesiedelt sind, als weitaus beliebter als nostalgische Filme, die früher große Erfolge feierten (vgl. Brunetta, 2009:250). Hinterfragt man dies im Hinblick auf die im Korpus enthaltenen Filme, lässt sich feststellen, dass sowohl *Il Divo*, als auch *Engel des Bösen – Die Geschichte eines Staatsfeindes* (nachfolgend: *Engel des Bösen*) in der Vergangenheit spielen, nämlich Anfang der 1990er bzw. in den 1970ern. Beide spielen zwar nicht in der heutigen Zeit, können aber auch wiederum nicht als „nostalgisch“ bezeichnet werden und nehmen eine Zwischenstellung ein.

Ihren Erfolg kann man sich in Bezug auf ihren Inhalt aber dadurch erklären, dass sie dennoch als relevant für die Jetztzeit erachtet werden können. Bedenkt man die bereits erwähnte These, das *New Political Cinema* diene der Verarbeitung politischer Ereignisse, so erklärt sich daraus die inhaltliche Relevanz von *Il Divo* für die Gegenwart: Andreotti ist, wenn auch 2013 verstorben, in Italien noch immer bekannt, und die Ereignisse der im Film erzählten Zeit sind aufgrund ihrer Folgen für die Politik und Gesellschaft des Landes noch immer präsent. *Engel des Bösen* ist wiederum insofern relevant, da Renato Vallanzasca, Mittelpunkt des Films, bis heute als eine Art Kultverbrecher eine gewisse Popularität bei der italienischen Bevölkerung aufweist und ihm noch immer ein Medienecho zukommt. Zwar haben seine kriminellen Machenschaften inzwischen bei weitem nicht mehr das Ausmaß, von dem *Engel des Bösen* erzählt, jedoch liest man auch heute immer wieder in den Schlagzeilen der italienischen Presse über Vallanzasca.

So sind beide Filme zwar nicht direkt in der Gegenwart angesiedelt, haben aber einen direkten Bezug zu ihr. Sowohl *Il Divo* als auch *Engel des Bösen* sind damit sogenannte Biopics: Damit handelt es sich um nicht-dokumentarische Filme, in denen „das Leben einer bekannten Persönlichkeit, die eine exponierte Rolle in der Gesellschaft, Politik und Kunst gespielt und/oder zu Lebzeiten oder posthum

einen gewissen Grad an Popularität erlangt hat“ (Kuhn, 2013:213), thematisiert wird.

Neben dem Politischen Kino ist gerade im Bereich des zeitlichen Rahmens der Gegenwart der sogenannte *Neorealismo rosa* ein beliebtes Genre: Dabei werden v. a. Geschichten von Menschen ohne besondere Lebensgeschichte erzählt (vgl. Brunetta, 2009:250). Der Name suggeriert ein Wiederaufgreifen des *Neorealismo* (vgl. Kapitel 2.1.1). Der *Neorealismo rosa* entstand mit Renato Castellanis *Due soldi di speranza* im Jahr 1952, der sich durch den Einsatz nicht-professioneller Schauspielerinnen und Schauspieler ebenso wie durch die Thematisierung sozialer Probleme Süditaliens ausgehend von eigenen Erfahrungen auszeichnete, ohne dabei jedoch dem Aufbau und den Stilvorgabens eines Dramas zu folgen (vgl. d’Amico, 2008:96f.). Dieses Genre wurde von vielen anderen Filmemachern erfolgreich aufgegriffen und mit der italienisch-französischen Produktion *Don Camillo und Peppone* (Originaltitel: *Don Camillo* bzw. *Le petit monde de Don Camillo*) von Julien Duvivier thematisch auch für Norditalien geöffnet (vgl. d’Amico, 2008:98f.).

Auch aus dem *Neorealismo rosa* ist mit *Das Festmahl im August* (2008) von Regisseur Gianni Di Gregorio ein Film im Korpus vertreten. Anhand dieses Genrevertreter lassen sich auch einige Parallelen zum *Neorealismo* aufzeigen: Die Erzählweise ist ähnlich dokumentarisch, unkommentiert und zielt auf eine bloße Darstellung ab. Auf inhaltlicher Ebene bestehen hier jedoch keine Parallelen mehr zum *Neorealismo*: Der thematische Schwerpunkt des Films ist der Bereich der Familie und des Lebens in einer familienähnlichen Gemeinschaft (vgl. Kapitel 2.3.2). Damit handelt es sich um eines der beliebtesten und auch international erfolgreichsten Themen des italienischen Kinos der letzten Jahre; wobei grundsätzlich auch häufig Fragen der Nord-Süd-Differenz in den Mittelpunkt gestellt, alte und neue Familienmodelle und Formen des Zusammenlebens wie auch Hetero- und Homosexualität thematisiert werden (vgl. Wagner / Winkler, 2010:12).

Die italienische Filmkultur zeichnet sich durch die Existenz klassischer Genres aus, gleichzeitig aber auch durch die Überschreitung traditioneller Genre Grenzen und dem Einsatz neuer Inszenierungstechniken (vgl. Wagner / Winkler, 2010:12). Ferzan Ozpetec ebenso wie andere junge Filmproduzentinnen und -produzenten greifen diese traditionellen Genres wie z. B. Komödien oder

Kriminalfilme auf und verbinden sie mit Themen, die zur heutigen Zeit als besonders brisant erachtet werden, beispielsweise Homosexualität (vgl. Wagner / Winkler, 2010:8).

Durch ebendiese beliebte Genreüberschreitung wird die Zuordnung vieler Filme in ein klassisches Genre deutlich erschwert. Ebenso wie Ferzan Ozpetecs Filme trägt auch *Engel des Bösen* Elemente verschiedener Genres in sich, beispielsweise einer klassischen Komödie und Merkmale eines Actionfilms, zugleich aber basiert er auf den biografischen Daten Renato Vallanzascas. Eine eindeutige Zuordnung von Filmen in eine Genrekategorie ist also nicht immer möglich. Insbesondere mit *Engel des Bösen* handelt es sich demnach genretechnisch um ein Hybrid, bei dem die Kombination verschiedener Genres derart stark ausgeprägt, dass keine klare Zuordnung zu einem einzelnen Genre mehr möglich ist.

Aufgrund der oft unscharfen Grenzen zwischen Genres und ihrer Vermischung werden Filme des modernen italienischen Kinos häufig auch durch ihre Themen charakterisiert. Sehr beliebte und international erfolgreiche Themen betreffen die Mafia, wie in *Gomorra* (vgl. Kapitel 2.3.4), und organisierte Kriminalität, wie in *Engel des Bösen* (vgl. Kapitel 2.3.5) (vgl. Wagner / Winkler, 2010:12).

Die Neuauslegung von Grenzen und Traditionen hat auch vor der Rolle der Filmproduzentinnen und -produzenten selbst nicht Halt gemacht, die heute der eines Händlers oder Maklers gleicht (vgl. Brunetta, 2009:252). Diese Entwicklung ist vor allem dann nachvollziehbar, wenn man die bereits thematisierte kinopolitische Finanzierungsproblematik bedenkt. Ebenso wichtig ist aber auch der bereits angesprochene Aspekt, dass Filme zumeist nur noch für das Fernsehen produziert werden, und da der TV-Markt kleine Produktionen eher weniger unterstützt (vgl. Brunetta, 2009:253), müssen diese über den Produzentinnen und Produzenten selbst einen gewissen Werbeeffect erfahren, um überhaupt öffentlich gezeigt zu werden und sich zu amortisieren.

Auch die Sprache des italienischen Kinos hat sich verändert, da generell nicht mehr Kinogänger sondern Fernsehzuschauerinnen und -zuschauer als Zielpublikum angepeilt werden (vgl. Brunetta, 2009:254) und die Anforderungen auch auf dieser Ebene an einen Fernsehfilm andere sind als an einen Kinofilm. Da der Aspekt der Filmsprache ein sehr breites Feld ist, das für

die vorliegende Arbeit jedoch nicht relevant ist, soll er an dieser Stelle der Vollständigkeit halber nur erwähnt, aber nicht weiter ausgeführt werden.

Insgesamt hat die internationale Konkurrenz in den letzten Jahren weiter zugenommen, so dass italienische Filmemacher fortwährend innovative Wege finden müssen, um sich auf dem Markt besser zu positionieren; dies wird jedoch erschwert durch die Tatsache, dass Italien gerade im Bereich der Technologie noch Nachholbedarf hat und, wie bereits mehrfach angesprochen, mangelhafte finanziellen Ressourcen aufweist (vgl. Brunetta, 2009:254f.). Diese extrinsischen Faktoren erschweren die Besserstellung Italiens auf dem italienischen Filmmarkt. Zu bedenken ist aber auch, dass gerade in der heutigen Zeit, in der die Technologie den Alltag aller durchdringt, gewissermaßen jeder und jede mit einer Videokamera zum Filmemacher werden kann (vgl. auch Brunetta, 2009:258). Die Möglichkeit, die eigenen Produkte dann auch einfach von zu Hause aus mittels Plattformen wie Youtube zu veröffentlichen und selbst über soziale Medien wie facebook, Instagram o. Ä. zu bewerben, vereinfacht auch für Nicht-Profis auf dem Gebiet der Filmproduktion den Prozess stark. Inwiefern die betreffenden Personen technisch und inhaltlich qualifiziert sein mögen, einen Film zu produzieren, der auch den Ansprüchen des Publikums gerecht ist, sei dahingestellt. Die Möglichkeit besteht jedoch, und Überraschungserfolge gibt es immer wieder.

Außerhalb Italiens hat das zeitgenössische italienische Kino eine eher marginale Rolle in der kontinental-europäischen Filmwissenschaft: Die Mehrheit deutscher filmwissenschaftlicher Studien befasst sich nach wie vor mit den traditionellen Produktionen des italienischen Kinos wie den Werken Fellinis (vgl. Wagner/Winkler, 2010:7). Das mag häufig auf die Produktion neuerer Filme abseits der Netzwerke und großen Verleihe zurückzuführen sein, punktuell aber auch auf die kulturell-sprachliche Ausrichtung auf ein italienisches Publikum beim Regionalkino, das beispielsweise auf sprachlicher Ebene mit der Verwendung regionaler Sprachvarianten einhergehen kann. Gerade der Vertrieb des Regionalkinos mit allen damit einhergehenden regionalen Prägungen gestaltet sich außerhalb Italiens schwierig (alles vgl. Wagner / Winkler, 2010:11). *Gomorra*, dem auch auf dem internationalen Markt viel Aufmerksamkeit zukam, mag entgegen dieser Feststellung aus verschiedenen Gründen ein Erfolg geworden sein. Einerseits wurde die regionale Verankerung

bei der Synchronisierung in andere Sprachen aufgelöst, indem die jeweilige Standardsprache eingesetzt wurde. Andererseits hat die soziale Lage in und um Neapel, die maßgeblich durch die Camorra geprägt wird, Italien und die Zielländer der Synchronfassungen so stark erschüttert, dass der Film trotz seiner regionalen Verankerung durch die Aktualität und Realität seiner Inhalte zum Kassenschlager wurde.

Wie bereits erwähnt, befasst sich auch die deutschsprachige Filmwissenschaft bis heute mehrheitlich mit den klassischen Werken des italienischen Kinos und schenkt der Vielfalt an Produktionen der letzten Jahrzehnte insgesamt wenig Aufmerksamkeit (vgl. Wagner / Winkler, 2010:7). Das mag daher rühren, dass aktuellere italienische Filme in Deutschland weitaus weniger bekannt sind als die Klassiker, die sich bis heute einer gewissen Popularität erfreuen. Hinzu kommt, dass der Blick der heutigen Filmwissenschaftler besonders durch große amerikanische und französische Produktionen geprägt wurde und darüber die Besonderheiten des italienischen Kinos möglicherweise nicht genügend gewürdigt werden (vgl. Wagner / Winkler, 2010:11). Zwar gab es ab dem Ende der 1980er Jahre immer wieder auch internationale Erfolge, wie z. B. *Das Leben ist schön* (Originaltitel: *La vita è bella*) von Roberto Benigni aus dem Jahr 1997 oder Marco Tullio Giordanas *100 Schritte* (Originaltitel: *I cento passi*), ebenfalls aus 1997, dennoch fanden auch diese internationalen Erfolge vergleichsweise wenig Beachtung. Auch Brunetta weist darauf hin, dass das italienische Kino in den letzten 15 Jahren nahezu unsichtbar war und das Selbstvertrauen seiner Glanzzeiten verloren hat, aber dass es deutlich mehr Aufmerksamkeit verdient (vgl. ebd., 2011:252).

Die vorliegende Arbeit, sei es auch keine rein filmwissenschaftliche, zielt darauf ab, ebendiese Aufmerksamkeit auf die zeitgenössischen Produktionen des italienischen Kinos zu lenken und die wissenschaftlichen Perspektiven, die die italienischen Produktionen der letzten Jahre bieten, in den Blickpunkt zu rücken. Ausgehend von dieser umfangreichen Darstellung des italienischen Kinos kann nun das Korpus dieser Arbeit vorgestellt werden.

### **2.3 Italienische Filme im deutschen Kino ab 2000: Vorstellung des Korpus dieser Arbeit**

Das Korpus der vorliegenden Arbeit besteht aus vier Spielfilmen, die national wie international sehr erfolgreich waren. Wie aus dem vorangehenden Kapitel hervorgeht, können alle vier Filme im italienischen Kino derzeit stark vertretenen Genres und Themen zugeordnet werden, was ihre Aktualität unterstreicht.

Da zum Verständnis der Versuchsreihe auch inhaltliche Vorkenntnisse der Filme vorausgesetzt werden müssen, soll die Storyline in den jeweiligen Unterkapiteln so detailliert wie nötig dargestellt werden. Da es sich stellenweise um sehr komplexe Inhalte handelt, sollen zusammengehörige Themen und Episoden einzelner Filme bei Bedarf gebündelt werden, um einen besseren Überblick zu ermöglichen. Auch filmästhetische Aspekte sollen dabei eine Rolle spielen, um die Wirkung des Films nicht außen vor zu lassen. Entsprechend können die jeweiligen Unterkapitel nicht als Ersatz für die tatsächliche Rezeption der Filme betrachtet werden. Vielmehr dienen sie als Stütze dabei, die Ergebnisse der Versuchsreihe an späterer Stelle übersichtlicher und mit geringerem Bedarf an zusätzlichen inhaltlichen Informationen darzustellen. Auch die Hintergründe der Filme sollen Beachtung finden, sodass die Bezüge zum italienspezifischen Welt- und Handlungswissen klar werden.

Die Reihenfolge der behandelten Filme innerhalb der Arbeit entspricht gleichzeitig der Reihenfolge, in der die Filme im Rahmen der Versuchsreihe rezipiert wurden. Diese Festlegung erfolgte bewusst und aus verschiedenen Gründen, die in Kapitel 6 dargestellt werden.

Nachfolgend sollen nun alle vier Filme inhaltlich besprochen und ihre Hintergründe aufgearbeitet werden.

### **2.3.1 *Il Divo* – *Der Göttliche* (2008)**

#### **2.3.1.1 Filmtechnische Aspekte und Filmästhetik**

*Il Divo* ist ein Film von Paolo Sorrentino aus dem Jahr 2008. Er gehört zu denjenigen Filmen im Korpus, die relativ eindeutig einem Genre zugeordnet werden können, nämlich in diesem Fall dem *New Political Cinema* (vgl. Kapitel 2.2). Bioni argumentiert, dass diese Zuordnung möglich ist aufgrund der spezifischen Charakteristika des Texts selbst, aber auch aufgrund verschiedener während der Rezeption in den Zuschauerinnen und Zuschauern ablaufender kultureller Prozesse (ebd., 2016:251), die ihnen das Gesamtkonzept zugänglich machen. Bedenkt man, dass die ablaufenden Prozesse zwangsläufig von der Kultur der Rezipierenden abhängig sein müssen und damit je nach Kultur variieren, stellt sich die Frage, ob das *Italian Political Cinema* generell bei metatextueller Rezeption der Synchronfassung problematisch sein muss. Diese Frage kann in der vorliegenden Arbeit nicht geklärt werden, mag sich aber in späteren Forschungen als durchaus relevant erweisen.

#### **Bildsprache und Filmstil**

*Il Divo* ist – nach *L'uomo in più* (2001) und *Le conseguenze dell'amore* (2004) – der dritte Film, in dem Sorrentino mit dem Schauspieler Toni Servillo in der Hauptrolle zusammenarbeitete (vgl. Dawson, 2009). Servillo spielt darin den umstrittenen Politiker Giulio Andreotti, den Christdemokraten, der im Laufe seiner politischen Karriere siebenmal zum Ministerpräsidenten ernannt wurde. Zur Vorbereitung auf seine Rolle hatte Servillo sich keine Filmmaterialien zu Andreotti angesehen, sondern spielte ihn aus seiner Erinnerung (vgl. Sorrentino nach Dawson, 2009).

Allgemein zeichnen sich Sorrentinos Werke durch seinen individuellen Stil auf visueller Ebene ebenso wie durch die Charaktere aus, die fest in der italienischen Gesellschaft verwurzelt sind; ebendiese Aspekte sind es auch, die ihn bei internationalen Filmfestivals erfolgreich machen (vgl. Bioni, 2016:251). Bioni stellt folgende Besonderheiten hinsichtlich des visuellen Stils Sorrentinos fest (vgl. ebd., 2016:252): In vielen Fällen besteht nur eine lose Verknüpfung von Objekten wie Häusern oder Straßen mit den Handlungen der Figuren, so dass die Beziehungen zwischen den gezeigten Objekten und den Figuren erst sehr langsam deutlich werden. Ein Beispiel aus *Il Divo* dafür wäre der erst nach und

nach hervortretende Bezug zwischen dem mehrfach gezeigten Wasserglas, in dem sich eine Aspirin-Tablette auflöst und dem immer wieder erwähnten Migränekopfschmerz Andreottis, gegen den nur das Medikament Tedax hilft. Ebenfalls typisch für Sorrentino sind laut Bisoni (vgl. ebd., 2016:253) Einschübe kurzer Szenen oder Handlungen, die für den Plot irrelevant sind. Fragwürdig bleibt hierbei jedoch, ob die betreffenden Szenen tatsächlich für den Plot irrelevant sind, oder ob sie derart stark metaphorisch gezeichnet sind, dass sie eine intensive Lesart erfordern und daher nur bei oberflächlicherer Rezeption irrelevant erscheinen mögen. So beispielweise eine der anfänglichen Szenen, in denen Andreotti gezeigt wird, wie er zuhause auf einem Heimtrainer in die Pedale tritt (ab 00:05:54) oder eine spätere Szene, in der er von seinen Leibwächtern bei strömendem Regen zur Kirche gefahren wird und die Leibwächter vergeblich versuchen, die verriegelte Tür, hinter der Andreotti sitzt, zu öffnen (ab 00:58:33). Beiden Szenen kann eine Bedeutung beigemessen werden, die sich in den direkten Kontext der Szenen einbetten lässt. Zudem fällt in der Szene, in der Andreotti abgeschottet in einem Raum auf dem Heimtrainer gezeigt wird, auf, dass er auch beim Sport seine Arbeitskleidung nicht ablegt und auf eine Art trainiert, die von stoischer Gleichförmigkeit und Entschlossenheit geprägt ist. Dabei ist sein Blick fest auf ein vor ihm hängendes Diplom gerichtet. Diese Szene dient also der subtilen Definition des Charakters: Andreotti verfolgt seine höheren Ziele, die durch das Diplom symbolisiert werden, im Alleingang und auf von seinem Umfeld völlig unbeeindruckte Art und Weise, sodass er nach außen hin fast indolent erscheinen mag. Jene Szene, in der Andreotti im Auto gefangen ist, ist als eine Vorankündigung des anstehenden Machtverlusts durch *Tangentopoli* und damit einhergehend auch des Niedergangs der gesamten derzeitigen politischen Landschaft Italiens inklusive seiner eigenen Partei zu lesen. Seine eigenen Anhänger – hier verkörpert durch seine Leibwächter – sind außer Stande, diese Entwicklungen abzuwenden und damit die politischen Machteinbußen von ihm abzuhalten.

Ähnlich metaphorisch ist auch das oben bereits angesprochene Bild der Aspirin-Tablette. Aufgrund des wiederholten Vorkommens ist seine Bedeutung jedoch augenscheinlich einfacher zu entschlüsseln: Die Tablette steht für die Verwundbarkeit Andreottis, auf körperlicher aber noch viel stärker auf politischer Ebene: Entgegen dem Schein, den er nach außen bewahren möchte,

ist er angreifbar. Die Kopfschmerzen, die den Tablettenkonsum erforderlich machen, werden im Laufe des Films häufiger und intensiver, so dass das Bild der Schmerztablette auch immer öfter gezeigt wird. Damit wird kommuniziert, dass Andreotti körperlich wie politisch zunehmend geschwächt ist. Letztlich mündet diese Verwundbarkeit in eine Verwarnung durch seinen Arzt (ab 01:15:31) und in das Einbüßen seiner politischen Schlüsselposition.

Eine Besonderheit von *Il Divo*, die Sorrentino speziell in diesem Film herausgearbeitet hat, betrifft das Wortfeld der Bibel und Kirche, das nicht nur die Dialoge durchdringt, sondern sich auch im Filmbild niederschlägt und entsprechend eine besondere Lesart des Gesamtprodukts fordert. Ein Beispiel dafür wäre folgender Zusammenhang: Bereits recht weit zu Anfang, als die Andreotti-Gruppierung erstmals zusammenkommt und sich in einem Raum bespricht, macht Andreotti eine Anspielung darauf, dass immerhin auch „Jesus unter seinen Jüngern einen Judas“ hatte (ab 00:12:47). Das Judasbild wird im Laufe des Films immer wieder aufgegriffen. Nachdem Vittorio Sbardella sich von der Andreotti-Gruppierung abgewandt und angekündigt hat, eine nicht unerhebliche Zahl an Stimmen zu den Dorotheern mitzunehmen, liegt die Deutung nah, dass Sbardella als Judas der Gruppe anzusehen ist. Direkt im Anschluss trifft sich die Andreotti-Gruppierung an einer Tafel zum Abendessen, um mit Andreotti zu besprechen, dass sie ihn zum Staatspräsidenten erheben möchten (ab 00:38:47), was aber nicht gelingt. Dieser Misserfolg mag auch mit der Abspaltung Sbardellas von der Gruppierung und seinem Anschluss an die Dorotheer zusammenhängen. Die im Filmbild sichtbare Sitzordnung um den Tisch erinnert an Da Vincis „Das letzte Abendmahl“, mit Andreotti im Zentrum an Jesus' Platz:



Abb. 1: Filmbildausschnitt aus *Il Divo – Der Göttliche* (ab 00:38:48)

Die Tafel um Andreotti ist deutlich weniger eng besetzt als im Gemälde da Vincis, daher lassen sich nicht alle Personen auch den einzelnen Jüngern Jesu zuordnen. Der oben bereits als „Judas“ der Andreotti-Gruppierung ausgemachte Vittorio Sbardella fehlt bei diesem letzten Abendmahl bereits, da er sich kurz zuvor unter Feindseligkeiten aus der Gruppierung verabschiedet und sich den Dorotheern zugewandt hat (ab 00:35:43). Entsprechend ist der Platz des Judas’ als nicht besetzt zu betrachten. Dieses Fehlen beim letzten Abendmahl wird jedoch dadurch wettgemacht, dass die Anhänger über den abwesenden Sbardella sprechen. Im Gegensatz zu Jesus, der beim letzten Abendmahl ankündigt, dass einer seiner Jünger ihn verraten wird, weiß Andreotti bereits, dass einer seiner Anhänger sich gegen ihn gewandt hat.

Mit diesem letzten gemeinsamen Abendmahl kündigt Sorrentino den anstehenden Niedergang Andreottis als Schlüsselfigur der italienischen Politik an.

Aufgrund seines individuellen Stils hat Sorrentino auch über die Grenzen Italiens hinaus neben vielen Unterstützern viele Kritiker. Während seine Kritiker ihm vorwerfen, ihm sei die Originalität seiner Werke wichtiger als die realistische Darstellung der Welt, sind seine Unterstützer der Meinung, er beweise die Fähigkeit, die italienische Gesellschaft kritisch zu beleuchten (vgl. Bisoni, 2016: 253f.).

Entsprechend gehen auch die Kritiken zu *Il Divo* auseinander. Zappoli (2008) stellt in seiner Rezension die Vorteile von Sorrentinos Stil in *Il Divo* beispielsweise folgendermaßen hervor: „Attraverso uno stile originale che si

affida spesso alla cifra del grottesco, Sorrentino riesce a regalarci un ritratto inedito di uno der più importanti politici italiani.“ Zappoli zufolge ermöglicht der individuelle Stil Sorrentinos demnach Zugang zu einem ungeschönten Blick auf Andreotti. Kritischer betrachtet es z. B. Bacchus im kanadischen Film- und Musikmagazin *exclaim* (2009). Bacchus sieht den gern gezogenen Vergleich von Sorrentino zu Scorsese weniger als gerechtfertigt an: „Scorsese’s style never trumps his substance though, which can’t be said about *Il Divo*, whose dense and near-incomprehensible narrative is neglected in favour of Sorrentino’s cinema gymnastics.“ Der spöttische, wenn nicht gar verachtende Unterton angesichts des Stils Sorrentinos kann dabei nicht überlesen werden.

Inhaltlich werden Sorrentinos Filme geleitet durch den Charakter der Protagonisten, deren Weltsicht mit deren sozialen Umfeld zusammentrifft und ggf. deutliche Auswirkungen auf diese hat: Jeder Protagonist ist Mittelpunkt seines Umfelds und dabei zugleich oft losgelöst vom Alltagsleben (vgl. Bioni, 2016:255). Der Titel *Il Divo* spricht in diesem Zusammenhang bereits für sich: Im gleichnamigen Film ist Giulio Andreotti der absolute Mittelpunkt, geradezu der Star der Storyline, alle Handlungsstränge werden durch seine Person zusammengeführt. Bioni hält fest, dass Sorrentinos Protagonisten immer geleitet werden durch ihren Glauben an die Notwendigkeit von Wahrheit, auch wenn es sich objektiv betrachtet um ihre eigenen, subjektiven Wahrheiten handelt (vgl. ebd., 2016:256). Andreotti wird dabei vor dem Hintergrund schlechter Mitmenschen in den Positionen von Ministern, Mafiosi oder Kardinälen dargestellt (vgl. Reski, 2009). Auch durch diese Umgebung hebt sich Andreotti mit seinem Handeln ab und rückt in den Vordergrund. Die Figur des Andreotti erscheint dadurch in *Il Divo* als stärkste Figur des Films, die in ihrem eigenen Weltbild gefestigt ist. Diese Tatsache korreliert mit einer weiteren Darstellungsweise, die für Sorrentino typisch ist: Auch wenn den Protagonisten in all ihrer Stärke Fehler unterlaufen, lassen sie sich nie in eine Opferrolle drängen (vgl. Bioni, 2016:256). In *Il Divo* wird dies überdeutlich, als Andreotti sich als Angeklagter vor Gericht wiederfindet und weiterhin unbeirrt an seiner Wahrheit festhält, ohne sich dabei als Opfer der Justiz zu präsentieren (vgl. beispielsweise ab 01:22:25). Diese Abgrenzung und Zentralisierung der Figur Andreottis wird in *Il Divo* auch durch sprachliche Mittel vorgenommen. So formuliert die Figur des Andreotti ihre mündlich gesprochenen Sätze in einem

auffallend schriftsprachlichen Stil: Sie sind oft lang und verschachtelt, Betonungen werden nicht durch Heben oder Senken der Stimme, sondern durch Wiederholen des hervorzuhebenden Begriffs oder durch Einschübe (z. B.: „das muss ich sagen“) vorgenommen. In dieser Sprechweise spiegeln sich auch Andreottis scharfer Geist und sein hoher Bildungsstand wider. Diese für die mündliche Kommunikation ungewöhnlichen Strukturen fordern von den Rezipierenden ein hohes Maß an Konzentration, um den Überlegungen zu folgen.

### **Vernetzung von Szenen und Inhalten**

Der Film beginnt zunächst mit einem Glossar: Nacheinander werden schriftlich und ohne Hintergrundton Informationen zu den Roten Brigaden, zur *Democrazia cristiana* (Dc), zur P2 Loge und zu Aldo Moro gegeben. Optisch ist das Glossar insofern schwierig zu lesen, da die Schrift klein ist und die Zeilenabstände gering sind. Da die einzelnen Einträge jeweils nur wenige Sekunden eingeblendet werden, bleibt beim Lesen nur wenig Zeit zum Verarbeiten der Inhalte, so dass fragwürdig ist, ob das Glossar für Personen, die erstmals mit obengenannten Aspekten in Berührung kommen, überhaupt hilfreich sein kann.

Durch die mit dem Glossar vorgenommene Verankerung in der Politgeschichte Italiens werden den Rezipierenden erste Eindrücke des Rahmens vermittelt. So zeigt die erste Szene Giulio Andreotti am Schreibtisch. Währenddessen ertönt seine Stimme aus dem Off, die verkündet, er müsse mit schlimmen Kopfschmerzen leben und habe schon viele Gegenmittel ausprobiert.

Die sich anschließende, schnelllebige Szenenfolge zeigt mehrere ermordete oder im Sterben liegende Personen. Dabei werden neben ihnen immer in roter Schrift ihr Name, ihre Rolle und ihr Todesdatum eingeblendet. Gezeigt werden: der Bankier Roberto Calvi, der am 17. Juni 1982 an einer Brücke erhängt aufgefunden wurde; der Bankier Michele Sindona, der am 22. März 1986 in einer Gefängniszelle an einem Tisch gezeigt wird, wo er – offenbar vergiftet – um sein Leben ringt; der Journalist Mino Pecorelli, der am 20. März 1978 im Auto erschossen wurde; der General der Carabinieri Carlo Roberto Dalla Chiesa, der ebenfalls tot im Auto gezeigt wird, als Datum wird hier der 3. September 1982 angegeben; zudem der am Boden liegende Konkursbeamte der *Banca Privata Italiana*, Giorgio Ambrosoni, der am 12. Juni 1979 verstarb;

sowie Aldo Moro, der Vorsitzende der Dc, der in einem Auto im Kofferraum unter einer Decke liegt und in der Szene mit einem Maschinengewehr erschossen wird, Todesdatum war der 9. Mai 1978.

Anschließend wird gezeigt, wie ein Skateboard, auf dem ein Päckchen befestigt wird, in eine Röhre geschoben wird. Danach fällt ein ausgebranntes Auto von einer Brücke.

Einzelne Stränge dieser Eingangsszenen werden im Verlaufe des Films immer wieder aufgegriffen. An die Skateboard-Szene wird später (ab 00:48:23) beispielsweise insofern wieder angeknüpft, als ein Anhänger Andreottis am Tag der Wahl des Staatspräsidenten, die Andreotti verliert, über den Gang schreitet, als ein Rauschen zu hören ist, das von einem Skateboard rührt, welches durch den Gang fährt, abhebt und durchs Fenster am Ende des Ganges fliegt. Das Durchbrechen der Scheibe wird im Filmbild in eine Explosion überführt, dann wird auch das ausgebrannte Auto vom Anfang sichtbar, das bei völliger Stille zu Boden fällt und dann beim Aufprall erneut explodiert. Daraufhin wird im Plenarsaal eine Schweigeminute in Gedenken an den Richter Giovanni Falcone eingelegt, ehe Oscar Luigi Scalfaro zum Staatspräsidenten ernannt wird.

### **Zeitebenen und Fragmente**

Die Parallelschaltung verschiedener Zeitebenen, die v. a. durch die Verflechtung der Beiträge des bereits 1978 verstorbenen Moros mit dem Leben und Wirken Andreottis in den frühen 1990er Jahre entsteht, stellen den Rezipierenden vor besondere Herausforderungen bei der Entwicklung eines Verständnisses der unkommentierten Zusammenhänge.

Obleich sich aus den enthaltenen Zeitebenen sowie aus der fragmentarischen Erzählweise des Films für den Rezipierenden zunächst ein collagenhafter Aufbau des Films ergeben mag, der eine große Vielfalt (kulturspezifischer) pragmatischer Präsuppositionen birgt, lassen sich alle Handlungsstränge um zwei elementare, negativ behaftete Ereignisse im Leben Andreottis herum anordnen: Das erste ist sein Misserfolg bei der Wahl zum Staatspräsidenten, das zweite der Verlust seines Ansehens sowie der Niedergang der Dc zunächst mit seiner Niederlage bei der Wahl zum Staatspräsidenten und dann endgültig mit dem Schmiergeldskandal *Tangentopoli* und den sich daraus ergebenden Gerichtsverhandlungen (alles im Jahr 1992). Diese Ereignisse ergeben in der

Diegese des Films eine Art Grundgerüst, das sinngemäß für viele lose und fragmentarische Episoden des Films ist. Die betreffenden Fragmente kehren immer wieder unkommentiert im Verlauf des Plots wieder und erfordern eine reflektierte Einordnung in das Gesamtwerk durch die Rezipierenden. Darüber hinaus zeichnen sie sich oft durch eine wiederkehrende Symbolik und Bildsprache aus, die ebenfalls einer bewussten Dekodierung bedarf.

### **Kontextlose Szenen und Leerstellen**

Durch die fragmentarische Episodenhaftigkeit ergeben sich insgesamt zahlreiche Leerstellen, die zu füllen Aufgabe der Rezipierenden ist. Dies geschieht beispielsweise, indem Szenen ohne weitere inhaltliche Kommentierung oder Kontextualisierung gezeigt werden, die – entgegen anderer Szenen, die gestückelt immer wieder aufgegriffen werden – im weiteren Plot keine Erwähnung finden. So verhält es sich etwa, als Andreotti, seine Sekretärin Signora Enea und weitere Personen in einem Raum stehen, in dem ein Fernseher läuft (ab 00:51:37). Gezeigt wird eine Aufnahme in schwarzweiß, in der eine aufgelöste Frau jemanden auffordert, auf die Knie zu gehen und sich zu ändern, wieder Mensch zu werden.

Die Geschichte Signora Eneas lässt sich aus fragmentarischen Episoden nur unter großer Aufmerksamkeit kontextualisieren und zusammensetzen. Ist zu Beginn des Films eine ältere Dame in einem Linienbus zu sehen (ab 00:06:24), wird erst später deutlich, dass es sich um Signora Enea handelt, die gerade entlassen wurde: An späterer Stelle, als Andreotti öffentlich u. a. der Zusammenarbeit mit der Mafia angeklagt wird, besucht Evangelisti Signora Enea im Büro, die im Begriff ist, ihre Sachen zusammen zu räumen (ab 01:16:01). Evangelisti entschuldigt sich, dass Andreotti nun, da er keine staatlichen Ämter mehr habe, das Geld brauche, um die Anwälte zu bezahlen.

### **Dramatisierung**

Als filmästhetische Besonderheit weist *Il Divo* Szenen auf, in denen eine besondere Form der Dramatisierung auf visueller wie auf auditiver Ebene stattfindet.

Ein Beispiel hierfür besteht in zwei im Parallelschnitt gezeigten Szenen (ab 00:26:55): eine davon zeigt Andreotti, der sich im Halbdunkeln ein Pferderennen ansieht, in der anderen sind zwei Männer auf einem Motorrad zu sehen, die bei strahlendem Sonnenschein auf einer palmengesäumten Straße offenbar jemanden verfolgen. Während Andreotti das Pferderennen anschaut, schießt einer der beiden Männer mit einer Pistole, dann kommen die beiden Männer schlitternd zum Stehen. Der Schütze steigt vom Motorrad und beginnt die Verfolgung zu Fuß. Dann wird sichtbar, wie Salvo Lima aus dem verfolgten Auto steigt und vor dem Schützen flüchtet. Unterdessen feuert Andreotti beim Pferderennen halblaut ein Pferd an: „Lauf! Lauf, lauf, lauf!“ Der Schütze erschießt Salvo Lima und wirft eine Münze in die Blutlache.

Dieses Beispiel verdeutlicht auch die oben ausgeführte Vermischung von Realität und Fiktion, die Sorrentinos bewusst auch einsetzt, um Spannungsmomente zu erzeugen.

Eine ähnliche Dramatisierung mit anderen Mitteln wird bei der Vorstellung der Andreotti-Gruppierung innerhalb der Dc vorgenommen (ab 00:09:36): Zunächst ist Andreotti zu sehen, der in Anwesenheit seiner Sekretärin, Signora Enea, am Schreibtisch sitzt. Im Innenhof treffen mehrere Personen ein. Wie bereits zuvor werden auch hier rot der Name der Personen sowie ihre Rolle und zusätzlich ihr Spitzname eingeblendet. Zuerst kommt Haushaltsminister Paolo Cirino Pomicino an, er trägt den Spitznamen „der Minister“. Ihm folgt Franco Evangelisti, die rechte Hand Andreottis, der „die Zitrone“ genannt wird. Der nächste ist Giuseppe Ciarrapico, ein Geschäftsmann, der „Ciarra“ genannt wird. Anschließend trifft Vittorio Sbardella ein, Abgeordneter der Dc, der den Spitznamen „der Hai“ trägt. Als letzter kommt der Kardinal Fiorenzo Angelini, genannt „seine Heiligkeit“. Die Gesamtheit dieser Personen wird im Filmbild als „DIE ANDREOTTI-GRUPPIERUNG INNERHALB DER CHRISTDEMOKRATISCHEN PARTEI“ deklariert. Damit werden erstmals – hier aber noch ohne die explizite Verwendung des Bildes – die „Jünger“ Andreottis eingeführt; auch Vittorio Sbardella als Judas unter ihnen ist hier noch als geschlossener Teil der Gruppierung zu sehen. Die Einführung der Charaktere geschieht sehr bewusst unter bedrückenden Hintergrundgeräuschen, die bei den Rezipierenden ein dumpfes Gefühl der Bedrohung hinterlassen.

### **2.3.1.2 Inhaltselemente**

Inhaltlicher Knotenpunkt von *Il Divo* sind Aspekte aus der Biografie des 2013 verstorbenen Christdemokraten Giulio Andreottis. Alle in diesem Unterkapitel gemachten Angaben beziehen sich direkt auf den Film *Il Divo – Der Göttliche* von Paolo Sorrentino aus dem Jahr 2008 (vgl. DCM Film Distribution GmbH, 2015). Die Wiedergabe der Inhalte des Filmes in ihrer Reihenfolge ist wenig sinnvoll, da viele essentielle Zusammenhänge – wie für Sorrentino typisch (s. o.) – eher lose gezeigt und episodisch zu betrachten sind; zudem ist die Informationsdichte in *Il Divo* sehr hoch. Letzteres erhöht die Komplexität des Films insgesamt ungemein, da implizit enthaltene Schlussfolgerungen und Rückschlüsse vom Rezipierenden selbst gezogen werden müssen. Diese Tatsache ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit essentiell, da es sich damit um das relevante Konzept kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen handelt: An diesen Stellen muss italienspezifisches Welt- und Handlungswissen aktiviert werden, um die Zusammenhänge vollständig zu verstehen oder um diese zumindest mit einer gewissen Sicherheit ziehen zu können.

#### **Innenansicht Andreottis**

Ein besonderes Mittel, das Sorrentino verwendet, um zusätzliche Informationen aus der fiktiven Innenansicht Andreottis zu liefern, besteht im wiederholten Einsatz seiner Stimme aus dem Off: Bei seinem Amtsantritt erklärt Andreotti beispielsweise, dass er außer für die Punischen Kriege für alles angeklagt worden sei, was in Italien jemals passiert ist (ab 00:16:30). Er nennt eine Reihe von Spitznahmen, die ihm zugeteilt wurden, darunter auch „il divo“ und „der Bucklige“. Daraufhin macht er eine Anspielung auf ein Archiv, das er besitze und das alle, vor denen er es erwähne, zum Schweigen bringe. Damit stellt Sorrentino einen expliziten Bezug zum Titel des Films her und legt seine Bedeutung dar.

In einer späteren Szene, kurz nach seinem Misserfolg bei der Wahl des Staatspräsidenten, ist Andreotti im Halbdunkeln in seiner Wohnung zu sehen, wo seine Stimme aus dem Off darüber sinniert, dass er in seinem Leben dreimal geweint habe, nämlich als seine Mutter und als De Gasperi gestorben sei und als er zum ersten Mal stellvertretender Parteivorsitzender geworden sei (ab

00:50:45). Zudem habe er ein Opfer gebracht, als Aldo Moro entführt wurde: Er habe sich damals geschworen, kein Eis mehr zu essen, falls Moro gerettet würde – trotz seiner Schwäche für Eis. Die Überlegungen enden damit, dass Andreotti die Wahlen zum Staatspräsidenten gewonnen hätte, wenn dieser in Italien direkt gewählt werden würde.

### **Aldo Moro als Gewissen Andreottis**

Neben Andreottis Stimme wird auch die des verstorbenen Politikers Aldo Moro, der in Andreottis obigen Reflexionen benannt wird, immer wieder aus dem Off eingesetzt. Erstmals wird Moros Stimme eingespielt als Andreotti zu Besuch im Kreml ist und am Abend lesend im Bett liegt (ab 00:21:21). Es ertönt eine Stimme aus dem Off, die sich anhört, als würde sie von einem Band abgespult werden. Sie beginnt mit der Frage: „Woran wird man sich erinnern, wenn man an Sie denkt, ehrenwerter Andreotti?“ In dem sich anschließenden Monolog spricht der Sprecher davon, dass Andreotti vollkommen undurchsichtig und mitleidlos sei. Während des Monologs gibt es zwei Schnitte. Im ersten ist Andreotti vor einem Gebäude in tiefem Schnee zu sehen, im zweiten wird ein Mann in einem engen Raum sichtbar, der einige Blätter Papier in der Hand hält, hinter ihm die Flagge der Roten Brigaden, untertitelt wird: „ALDO MORO 1978“. Damit wird die Stimme, die in der Folge immer wieder mit dem charakteristischen Klang eines Tonbands zu hören ist, dem Politiker zugeordnet, der in der anfänglichen Szenenfolge als Vorsitzender der Dc eingeführt und dem das Todesdatum 9. Mai 1978 zugeordnet wird.

Moro spricht Andreotti in seinen Redebeiträgen aus dem Off an vielen Stellen direkt an und gewährt die wohl intimste Einsicht in Andreottis Gedankenwelt. In einer späteren Szene, in der Andreotti bewusst ist, dass er sich diversen Anklagepunkten vor Gericht stellen müssen, läuft er immer wieder zügig den Flur in seiner Wohnung auf und ab. Im Hintergrund ertönt währenddessen wieder die wie vom Band abgespulte Stimme Moros, die Andreotti vorwirft, es fehle ihm an Menschlichkeit (ab 01:14:20). Am Morgen danach steht seine Frau Livia besorgt in der Küche. Andreotti liegt im Bett und wird von einem Arzt untersucht. Er sagt, Tedax würde ihm helfen, woraufhin der Arzt erwidert, das Medikament sei aus dem Arzneimittelverzeichnis genommen worden.

Moro fungiert als Gewissen Andreottis, das ihn letztlich so sehr belastet, dass er Moro als Halluzination wahrnimmt (ab 01:30:13): Unmittelbar vor den Gerichtsprozessen, bei denen er als Angeklagter auftritt, steht Andreotti im Badezimmer vorm Spiegel. Plötzlich erkennt er darin Moro hinter sich, der neben der Toilette kauert und fragt: „Na, denkst du noch an mich? Mein Blut komme über dich.“ Als Andreotti sich umdreht, ist niemand da.

Die Intensität der Beiträge Moros verdichtet sich mit dem Näherrücken der Prozesse zunehmend. Sie stehen damit – ähnlich wie die Symbolik der Aspirin-Tablette – für Andreottis zunehmende Angreifbarkeit und den Verlust seiner Machtposition. Der Film behält demnach grundsätzlich eine dokumentarische Distanz auf Andreotti und bricht damit nur über die Beiträge Moros, der einen Spiegel in Andreottis Gefühlswelt darstellt.

### **Wendepunkt *Tangentopoli***

Die Episodenhaftigkeit des Films spitzt sich mit dem Skandal *Tangentopoli* gegen Ende des Films massiv zu, in dessen Zusammenhang viele Selbstmorde bildhaft unkommentiert dargestellt werden und in dessen Folge Andreotti von der Tageszeitung *La Repubblica* mit vielen Vorwürfen bestürmt wird (ab 00:53:07): In einer ruhigeren Szene stellt ein Reporter Andreotti über mehrere Minuten weg ruhig Fragen, die allesamt mit „Ist es Zufall, dass“ beginnen, und die Andreotti mit vielerlei Anschuldigungen konfrontieren, darunter beispielsweise die Verantwortung für verschiedene Morde, u. a. für den an Carlo Roberto Dalla Chiesa, an Aldo Moro sowie an Roberto Calvi. Er spricht zudem von dem Vorwurf der Zusammenarbeit mit der P2 Loge sowie mit der Mafia. Andreotti geht auf keinen der Vorwürfe direkt ein.

Dem schließt sich auch ein Zusammenschnitt an Aussagen von Offiziellen und Mafiakronzeugen an, in dem zahlreiche Zusammenhänge in schneller Abfolge offengelegt werden (ab 00:59:45). Darin wird auch von einem Mafiakronzeugen, Tommaso Buscetta, aufgedeckt, dass Roberto Calvi, der eingangs an einer Brücke erhängt gezeigt wird, keinen Selbstmord begangen habe, sondern dass er in Wirklichkeit im Auftrag von Calò, dem Kassenwart der Mafia, erwürgt worden und sein Tod als Suizid inszeniert worden sei.

Auch der Tod Moros wird in der Szenenfolge immer wieder aufgegriffen; u. a. erklärt Buscetta, der Mafioso Tano Badalamenti habe 1983 zu ihm gesagt, es

gebe Geheimnisse um die Entführung Moros, daher gehe er davon aus, dass diese Geheimnisse Andreotti gestört hätten. Diese Geheimnisse seien nur Dalla Chiesa und dem Journalisten Mino Pecorelli bekannt gewesen – beide wurden ermordet. Auch Salvo Lima findet wiederkehrend Erwähnung, wenn beispielsweise ein Kronzeuge ausführt, dass Lima der Kontaktmann Andreottis für Angelegenheiten im Zusammenhang der *Cosa Nostra* gewesen sei. Zudem sei Andreotti selbst ein Ehrenmann. Der Kronzeuge Gaspare Mutolo erklärt, dass Lima ermordet worden sei, weil er sich zunächst den Stimmen der *Cosa Nostra* bedient habe, dann aber seinen Verpflichtungen beim großen Mafiaprozess nicht nachgekommen sei.

Der Vorwurf, Andreotti sei als Ehrenmann in die *Cosa Nostra* aufgenommen, wird an anderer Stelle auch explizit dargestellt (ab 01:06:18): Im Gegensatz zu den oben beschriebenen, stark kondensierten Szenen verläuft die Szene, in der Andreotti den symbolischen Bruderkuss mit Tano Badalamenti tauscht, in fast völliger Stille ab.

### **Die Gerichtsprozesse**

*Il Divos* Episodenhaftigkeit mündet final in die spektakulären Gerichtsprozesse, die Andreotti bei einem Mittagessen in der Familie ankündigt (ab 01:34:08) und bei denen Andreotti sich verschiedener Anklagepunkte stellen muss. Daraufhin gibt Andreotti eine Pressekonferenz, bei der er daran festhält, dass ein Komplott der Kronzeugen gegen ihn vorliege.

Die Stimme eines Reporters spricht kurz darauf aus dem Off ein, dass der Prozess am folgenden Tag beginne und bereits jetzt als Jahrhundertprozess gehandelt werde (ab 01:37:13). Der Ex-Geheimdienstchef General Maletti erklärt, dass er nicht davon überrascht sei, dass Andreotti vorgeworfen werde, Auftraggeber des Mordes an Pecorelli zu sein. Letzterer habe mit dem Artikel über Andreotti im *Osservatorio Politico* wohl sein eigenes Todesurteil unterschrieben. Der Anwalt Andreottis, Francesco Coppi, wiederum meint, dass Andreotti, wenn er alle Leute hätte umbringen wollen, die ihn gestört haben, sich mit sehr viel wichtigeren Menschen hätte beschäftigen müssen als nur mit Pecorelli.

Bei den Verhandlungen selbst (ab 01:41:12) rücken die Worte des Richters immer weiter in den Hintergrund. Stattdessen ertönt wieder Moros Stimme aus

dem Off: Sie kommentiert, dass Andreotti gleichgültig geblieben sei, dass er seinen reaktionären Plan vorantreiben und deshalb die Kommunisten und die Deutschen nicht habe enttäuschen dürfen. Das Filmbild – eine Großaufnahme von Andreottis Gesicht – wird zunächst schwarzweiß, dann wird der Bildschirm schwarz. Das Lied „Du liebst mich nicht“ von Trio wird eingespielt und es folgt ein schriftlicher Überblick über den Verlauf der Prozesse.

Im Mafia-Prozess von Palermo wurde im Mai 2003 entschieden, dass die Vorfälle inzwischen verjährt waren und Andreotti somit nicht belangt werden konnte. Im Oktober 2004 wurde dieses Urteil final bestätigt.

Im Prozess Pecorelli wurden Andreotti und Badalamenti zunächst im November 2002 zu je 24 Jahren Haft verurteilt, im Oktober 2003 wurde das Urteil jedoch aufgehoben und Andreotti und Badalamenti wurden freigesprochen, weil sie den Mord an Pecorelli nicht begangen hatten.

### **2.3.1.3 Wirklichkeitsbezüge**

Die gezeigten Inhalte sind laut Sorrentino eine Mischung aus Realität und Fiktion: Bei der Inszenierung des öffentlichen Lebens und der Prozesse hielt er sich sehr nah an offizielle Dokumente, da er fürchtete verklagt zu werden; bei der Darstellung des Privatlebens Andreottis musste er mangels Zugang zu solchen Informationen viel erfinden. Andreotti selbst äußerte sich, sein Privatleben sei sehr realistisch dargestellt, sein öffentliches Leben hingegen nicht (alles vgl. Sorrentino nach Dawson, 2009).

Die Inhalte des Films, die für die vorliegende Arbeit relevant sind, wurden bereits fragmentarisch und episodisch organisiert dargestellt werden, um einen Überblick zu geben, der an späterer Stelle die Analyse des Films nachvollziehbar macht.

Die Inhalte von *Il Divo* sind – wie oben bereits erwähnt – anzusehen als eine Mischung aus Fakten, Mutmaßungen und Fiktion (vgl. Dawson, 2009). Sorrentino hielt sich nach eigener Aussage bei der Darstellung des öffentlichen Lebens Andreottis und der Gerichtsprozesse sehr nah an offizielle Dokumente, wohingegen die Darstellung seines Privatlebens eher fiktiv gezeichnet ist (vgl. Sorrentino nach Dawson, 2009). Ausgehend von dieser Aussage lässt sich

vermuten, dass Sorrentinos Vorgehensweise bei der Vorbereitung des Skripts die folgende war: Das Grundgerüst wird gebildet aus historischen Fakten, die Zusammenhänge werden geflochten aus den Mutmaßungen und Verdachtsmomenten, die sich in Gesellschaft und Justiz hervortaten. Letztere konnten zwar nie bewiesen werden, eine andere stichhaltige Erklärung konnte jedoch mehrheitlich nicht gefunden werden. Dadurch fügen sich die nicht nachhaltig geklärten Aspekte in das Grundgerüst ein, die Fakten vermischen sich so mit den Mutmaßungen.

Es ist aufgrund der vielen Charaktere und Ereignisse, die in die Handlung eingebettet sind, unmöglich, im Rahmen dieser Arbeit umfassend zu analysieren, wo die Realität in Mutmaßung oder Fiktion übergeht. Zum grundlegenden Verständnis des Films ist es jedoch nicht notwendig, die Grenzen zwischen Realität und Fiktion auszumachen.

An dieser Stelle sei nur ein grundlegender Überblick gegeben, der die angesprochene Vermischung deutlicher macht und das Bewusstsein dafür schult. Insgesamt lässt sich sagen, dass zumindest alle gezeigten Morde und Tode auf verifizierten realen Ereignissen fußen; zu bedenken gilt aber, dass häufig Indizien auf Mörder enthalten sind, deren Schuld nie bewiesen wurden. Dies gilt beispielsweise auch im Fall Moro, der nie gänzlich aufgeklärt wurde.

Die Angaben zu Andreottis politischen Funktionen im Laufe der Zeit entsprechen ebenfalls der Wahrheit, ebenso die gezeigten Prozesse und die Anklagepunkte.

Der Film zeigt darüber hinaus einige in Italien bekannte Bilder und Szenen, die in der Form entweder tatsächlich durch die Presse gingen oder zumindest viel in der Öffentlichkeit diskutiert wurden. Dazu gehört jene Szene, in der ein Skateboard mit Sprengstoff für das Attentat auf Falcone und Borsellino, zwei Antimafia-Staatsanwälte in Sizilien, in ein Abflussrohr unter die Autobahn geschoben wird (ab 00:05:00). Ebenso betrifft dies die Bilder des Mafia-Abtrünnigen Tommasco Buscetta, der in Handschellen in einem Flugzeug nach Italien gezeigt wird (ab 00:36:46). Diese beiden Szenen sind keine Originalaufnahmen, sondern wurden mit den jeweiligen Schauspielern für *Il Divo* neu aufgenommen. Eine in Italien bekannte Originalaufnahme ist jedoch im Film enthalten und dort in einer Fernsehsendung zu sehen (ab 00:51:37): Bei der Beerdigung Falcones und seines Leibwächters erhebt sich die Witwe und

fordert die Mafiosi auf, niederzuknien und ihre Tat zu bereuen. Dargestellt wird dies in der oben skizzierten Szene, in der in einem Fernseher eine Frau in einer Schwarz-Weiß Aufnahme gezeigt wird, die nicht gezeigte Personen auffordert, auf die Knie zu gehen (ab 00:51:37). In die zweite Kategorie fällt insbesondere jene Szene (ab 01:06:18), in der Andreotti und der Mafiaboss Totò Riina den Bruderkuß tauschen (alles vgl. Reski, 2009). Ob und in welchem Rahmen dies tatsächlich passiert ist, konnte nicht bewiesen werden, hiermit handelt es sich also um die Verbildlichung eines bekannten Vorwurfs gegen Andreotti.

Andreotti wird generell gezeigt als eine Figur, die im Mittelpunkt großer politischer Ereignisse der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts steht. Der Film deutet an vielen Stellen an, inwiefern Andreotti und die gezeigten Ereignisse verbunden sein mögen, bzw. welche Rolle Andreotti dabei spielen mochte. Auch hier gilt zu bedenken, dass es sich bei der Darstellung um eine Verflechtung aus Fakten und Mutmaßungen sowie Fiktion handelt. Unter den für den Film zentralen Ereignisse haben folgende tatsächlich in der Form stattgefunden: die angedeuteten von Geheimlogen geplanten Staatsstriche, die Entführung und Ermordung Aldo Moros, die Ermordung des Generals Dalla Chiesa sowie der Staatsanwälte Giovanni Falcone und Paolo Borsellino beim Kampf gegen die sizilianische Mafia, der Mailänder Schmiergeldskandal und seine Folge der Selbstauflösung des italienischen Parteiensystems, sowie der Tod des Bankiers der Vatikanbank (vgl. Reski, 2009).

Fiktiv sind im Film grundlegend die genauen Dialoge und Wortlaute der Figuren, da Sorrentino – abgesehen von der Originalszene von der Beerdigung, bei der die Witwe das Wort ergriff (s. o.) und von eventuell detaillierten Dokumenten von den Gerichtsprozessen – kaum bis keinen Zugriff auf tatsächliche Mitschnitte oder -schriften von Andreottis Gesprächen haben konnte. Ausgenommen davon sind öffentliche Äußerungen Andreottis, auf die Sorrentino eventuell zurückgreifen konnte, da sie entweder als Filmmaterial oder in Form von gedruckten Interviews o. Ä. vorlagen. Ob und wo das der Fall ist, ist jedoch nicht bekannt, für die vorliegende Arbeit aber auch nicht weiter relevant.

Trotz dieser Mischung aus Fakten, Fiktion und Mutmaßungen hält Reski fest (ebd., 2009): „Wer Italien verstehen will, muss *Il [D]ivo* sehen.“ Da innerhalb des Films viele bedeutungstragende Elemente bei der Figur des Giulio Andreotti

zusammenlaufen, scheint diese Aussage zunächst durchaus sinnvoll. Aufgrund der bereits angedeuteten Komplexität der Zusammenhänge insbesondere aufgrund der hohen Dichte an kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen stellt sich jedoch die Frage, ob der Film *Il Divo* für die deutschen Rezipierenden tatsächlich so aufschlussreich ist. Dies kann bei der Auswertung der Versuchsreihe genauer beleuchtet werden.

Der Vorstellung des ersten Films aus dem Korpus soll sich nun diejenige des zweiten anschließen, der sich stark von *Il Divo* unterscheidet.

### **2.3.2 *Das Festmahl im August* (2008)**

#### **2.3.2.1 Filmtechnische Aspekte und Filmästhetik**

Mit *Das Festmahl im August* handelt es sich um einen Film aus dem Genre des sogenannten *Neorealismo rosa* (vgl. Kapitel 2.2). Noto und Pitassio erläutern, dass dieses Genre als Kombination von Komödie und *Neorealismo* zustande kommt, wie es in Hollywood Kombinationen aus Komödie und Musikalischem gibt (vgl. ebd., 2010:36).

In *Das Festmahl im August* von Regisseur Gianni Di Gregorio, der gleichzeitig die männliche Hauptrolle spielt, geht es um Gianni, einen Mann um die 60, der zwei Tage über *Ferragosto*, dem Feiertag am 15. August, seine Mutter und weitere drei fremde Frauen fortgeschrittenen Alters in seiner Wohnung in Rom beherbergt und für sie kocht (vgl. auch Groß, 2010:87).

Die Gemeinschaft aus Gianni und den alten Damen kommt durch äußere Umstände auf unfreiwillige Art zustande und zunächst sind nicht alle bereit, sich als Teil dieser zu verstehen. Zwar sind außer Gianni und seiner Mutter keine der Personen miteinander verwandt, dennoch sind die zentralen Themen des Films wie bereits erwähnt die Rolle der Gemeinschaft und von Familienstrukturen, führt der Film doch final zur Einsicht, dass eine Wahlfamilie auch emotional wichtiger sein kann als die genetische Familie.

## **Leitmotiv Familienstrukturen**

Der Themenbereich scheint laut Dal Bello der im aktuellen italienischen Kino vorherrschende zu sein (vgl. ebd. 2011:18). Insbesondere das neue Jahrtausend und die mit ihm einhergehenden Unsicherheiten haben die Relevanz der Beziehungsdynamik zwischen Personen und insbesondere der familiären Beziehungen neu verstärkt (Perugini, 2012:7). Die im Mittelpunkt stehende Frage lautet: „Wie wollen und können wir zusammenleben?“ (Groß, 2010:87). Sie befasst sich mit der Familie als der „cellula della società“ (Perugini, 2012:7). Diese Diskussion wird laut Groß (vgl. ebd. 2010:89) in Frankreichs Kinowelt bereits seit den 1990er Jahren immer wieder aufgegriffen und hat dort eine gewisse Tradition entwickelt. Ein Beispiel dafür wäre beispielsweise *Zusammen ist man weniger allein* (2007, Originaltitel: *Ensemble, c'est tout*) nach dem gleichnamigen Roman von Anna Gavalda, bei dem Claude Berri Regie führte. Im Mittelpunkt steht dabei immer – ebenso wie bei *Das Festmahl im August* – die Möglichkeit oder die Unmöglichkeit des Zusammenseins in Familien oder Beziehungen (vgl. Groß, 2010:88).

Nicht nur in Italien, auch auf dem internationalen Kinomarkt lässt sich vor diesem Hintergrund allgemein feststellen: „[I]n nido familiare rimane l'elemento portante non solo della società, ma anche del cinema“ (Perugini, 2012:10).

Beim zeitgenössischen italienischen Kino steht laut Groß (vgl. ebd., 2010:89) für das Publikum das Miterleben dessen im Mittelpunkt, wie Figuren aus Situationen heraus ohne den Hintergrund einer stützenden institutionellen Gemeinschaft miteinander auskommen müssen. Im zeitgenössischen Kino wird die Idee der Gemeinschaft greifbar, ohne dass sie idealisiert würde (vgl. Groß, 2010:92): Die Figuren werden möglichst realistisch dargestellt, indem ihre Schwächen, Ängste, Einsamkeit etc. herausgearbeitet werden; zugleich soll auch gezeigt werden, dass die Sterblichkeit eines jeden damit einhergeht, dass er von einer Gemeinschaft abhängig und dieser zugleich ausgeliefert ist. Auch in *Das Festmahl im August* werden alle Charaktere ungeschönt mit ihren körperlichen (z. B. Erkrankungen, altersbedingte Einschränkungen) und charakterlichen Schwächen (z. B. Giannis Bestechlichkeit) dargestellt.

Allgemein ergeben sich aus der Thematisierung von Fragilität und Problemen des Familienlebens in den betreffenden Umsetzungen immer jeweils Züge der Komödie oder des Melodramas (vgl. Perugini, 2012:22). Wenn *Das Festmahl*

*im August* auch eher als komödienhaft rezipiert werden mag, so ist der Film doch auch ein typisches Abbild des ersten Repräsentanten des *Neorealismo rosa*: Wie die Figuren in *Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1952) verliert Gianni als tragender Charakter in *Das Festmahl im August* ebenfalls nie den Mut. Gianni wird als einsamer, völlig übermüdet, nicht durchsetzungsfähiger und mit seinen Gästen sowie mit seiner Lebenslage überforderter Mann dargestellt, der aber genau von dieser Herausforderung auch angetrieben wird und nicht aufgibt. Die anderen Hauptfiguren, die alten Damen, die er beherbergt und versorgt, sind körperlich und geistig unterschiedlich stark vom Alter geprägt, allerdings ist es keiner von ihnen mehr zuzumuten, über zwei Tage gänzlich allein gelassen zu werden. Erst diese Tatsache bildet die Grundlage, dass die Gemeinschaft unter Gianni überhaupt zustande kommt.

Das Interesse des zeitgenössischen Kinos an der Sinngebung scheinbar zufälliger Gemeinschaftskonstellationen führt Groß zurück auf die Tatsache, dass Kirche und Staat aufgrund ihres Wandels bzw. ihres Status' dem Individuum keine Antworten mehr auf die grundlegenden Fragen des Lebens liefern können (vgl. ebd., 2010:98). Historisch betrachtet lässt sich feststellen, dass italienische Familien traditionell eine starke Bindung aufweisen (Familismus), da über Jahrhunderte hinweg wenig Vertrauen in die eigenen Landsleute und in die Regierung geschöpft werden konnte und die Familie vor diesem Hintergrund als kleinste Vertrauenseinheit die Rolle eines sicheren Hafens einnehmen konnte (vgl. Brütting, 2008:209). Die Sinnfindung richtet sich daher auf das Alltägliche und dabei insbesondere auf familiäre Strukturen, in denen das Individuum seinen Platz findet. Das besondere Interesse an der Abhängigkeit von der Gesellschaft und dem Ausgeliefertsein mag aber – mit besonderer Relevanz für *Das Festmahl im August* – auch auf die Tatsache zurückzuführen sein, dass die Gesellschaft immer älter wird und die Abhängigkeit im Alter zunehmend zum Diskussionsthema wird – und das auch über die Landesgrenzen hinaus.

## **Deskriptive Darstellungsweise**

Im Themenfeld der Familienstrukturen beschränken sich Filme auf die Beschreibung von Zuständen, dabei werden Hintergründe und Lösungsansätze für bestehende Probleme tendenziell außen vorgelassen (vgl. Dal Bello, 2011:18f.).

Auch *Das Festmahl im August* ist ein deskriptives Werk, das nicht darauf abzielt, generelle Antworten zu finden, sondern lediglich einen Einblick in die Probleme und Vorteile des Zusammenlebens in der gegebenen Konstellation zu geben. Es erhebt nicht den Anspruch, generalisierbare Schlüsse zu ziehen oder eine Moral vermitteln zu wollen.

Groß sieht Zusammenhänge zwischen dem im (französischen) Kino zentralen Thema des Zusammenlebens und Jean-Luc Nancys Philosophie der Gemeinschaftlichkeit, die dieser 2014 noch einmal aufgriff: Zentrale Idee dieser Philosophie ist es, dass Gemeinschaft als ein Ereignis anzusehen ist, das einem zustößt, und das durch seine Fragilität gekennzeichnet wird (vgl. Nancy, 2014:29f.). Auch diese Hintergründe spiegeln sich in der deskriptiven Aufmachung des Films wider: Gianni und seine Gäste finden nicht aus sich heraus zueinander, sondern werden durch äußere Umstände gezwungen, zwei Tage als Gemeinschaft in einer Struktur zu verbringen, die als Familienersatz dient, und sich letztlich in diese einzufügen. Im Schlussbild möchten sie sich nicht einmal mehr voneinander trennen, als die leiblichen Familien der Damen diese abholen wollen – auch wenn das für Gianni andere Motivationen haben mag, als für seine Gäste. Damit zeigt sich diese durch einen Zwang entstandene Gemeinschaft als eine aus sich heraus existierende, die nicht einmal durch die eigenen Familien aufgewogen werden kann (vgl. Groß, 2010:100). Stattdessen erscheint die anfängliche Zweckgemeinschaft als Wahlfamilie aller Beteiligten. Die Ereignisse der zwei Tage werden minutiös und auf nahezu dokumentarische Art und Weise in 75 Minuten Laufzeit erzählt, ohne dass viele oder inhaltlich anspruchsvolle Dialoge geführt würden.

Einen Beitrag zur Authentizität der Figuren wird durch folgende Tatsache geleistet: In *Das Festmahl im August* werden Laienschauspielerinnen und -schauspieler eingesetzt (vgl. Pandorafilm), die sich alle selbst in ihrer alltäglichen Verhaltensweise spielen, sodass ihre Darstellung authentisch und natürlich wirkt. Bei den Rezipierenden weckt dies das Gefühl, dass die

Geschichte sich aus sich heraus entfaltet, ohne dass jede einzelne Handlung im Drehbuch vorgeschrieben ist. Diese Tatsache trägt dem Eindruck des Dokumentarischen bei. Damit unterscheidet sich die Wirkung der Laienschauspielerinnen und -schauspieler von derjenigen, die in dem Film *Gomorra* erzielt wird, in dem ebenfalls Laienschauspieler eingesetzt wurden (vgl. Kapitel 2.3.3). Auffällig ist hier, dass Matteo Garrone sowohl bei *Das Festmahl im August* (als Produzent) als auch bei *Gomorra* (als Regisseur) mitgearbeitet hat und dass bei beiden Filmen Laienschauspielern eingesetzt wurden – wobei damit grundlegend unterschiedliche Darstellungen erzielt wurden.

### **Besonderheiten der deutschen Synchronfassung**

Auffällig an der deutschen Synchronfassung ist, dass viele italienische Begriffe und Ausdrücke (z. B. *ciambellone*, *opera buffa*, *porca miseria*) beibehalten wurden und sich stellenweise auch in deutsche Sätze einfügen. Es ist anzunehmen, dass damit angestrebt wurde, die italienische Kultur auch auf sprachlicher Ebene durchscheinen zu lassen und damit ein „italienisches Ambiente“ zu schaffen.

Filmkritiken im deutschsprachigen Raum würdigen das Durchscheinen der italienischen Kultur beispielsweise folgendermaßen (Pommerenke):

„Der Debütfilm von Gianni die Gregorio ist eine Verbeugung vor der italienischen Mama und dem Alter, eine Hommage an die einfache aber kulinarische Küche und an die Lebensfreude. [...] Dass [Gianni] dabei vielleicht ein wenig zu viel vom Vino Bianco trinkt, macht ihn nur noch charmanter, denn der gehört wohl einfach zur italienischen Lebensphilosophie dazu.“

Andere Kritiken weisen jedoch angesichts des Plots darauf hin (Lutz, 2009): „So passiert eben nicht viel an diesen schönen Tagen, und das bis zum Schluss.“ Wie aus dem nachfolgenden Kapitel hervorgeht, ist *Das Festmahl im August* als eine autobiografische Anekdote und Momentaufnahme zu lesen und nicht als moralisierendes und erkenntnisbringendes Gesamtwerk.

### 2.3.2.2 Inhaltselemente

#### **Bestechlichkeit**

Hauptknotenpunkt der Entfaltung des Plots ist der Feiertag *Ferragosto* am 15. August. Zu diesem Anlass verlassen die Bewohner Roms die Stadt, um den Feiertag mit der Familie oder engen Freunden zu begehen, und lassen die vor Hitze flirrende Stadt förmlich leergefegt zurück. Für die Hauptfigur Gianni ist Verreisen aber nicht möglich, da er in seiner römischen Wohnung seine Mutter betreut, die zwar körperlich und geistig noch fit erscheint, wegen ihres Alters im Alltag jedoch Giannis Unterstützung benötigt.

Den Familienfeiertag *Ferragosto* würde Gianni also mit seiner Mutter als seinem offenbar engsten Familienmitglied alleine zu Hause verbringen, würde er selbst nicht in die Abhängigkeit anderer Menschen geraten: Seine Geldnot, die es ihm unmöglich machte, in den letzten drei Jahren seine Miete oder die Nebenkosten zu zahlen, versetzt ihn in die Lage der Bringschuld bei seinem Hausverwalter (ab 00:09:50) und wegen seiner körperlichen Anspannung und Angst vor Erkrankungen wird er zu einer Abmachung mit seinem befreundeten Hausarzt hingerrissen (ab 00:24:43). Der Hausverwalter Luigi, der ein paar Tage wegfahren möchte, bietet ihm folglich an, einen Teil seiner Schulden zu tilgen, wenn Gianni im Gegenzug über *Ferragosto* seine Mutter Marina zu sich nimmt. Sein Hausarzt wiederum hat über *Ferragosto* Nachtschicht im Krankenhaus und bietet Gianni an, nach dem Feiertag einmal einen gründlichen Gesundheitscheck bei ihm vorzunehmen, wenn er im Gegenzug seine Mutter Grazia für ein paar Tage zu sich nehmen könnte.

Giannis Geldnot macht ihn bestechlich, was sowohl der Hausverwalter, als auch Giannis Gäste für sich auszunutzen wissen. Als der Hausverwalter entgegen der Abmachung nicht nur seine Mutter, sondern auch seine Tante Maria mit zu Gianni bringt (ab 00:13:08), sträubt sich Gianni erst, diese ebenfalls mit aufzunehmen, erklärt sich jedoch schnell bereit, als Luigi ihm im Gegenzug einige Geldscheine übergibt (ab 00:16:31). Am Ende des Films, als die vier Damen das Zusammensein entgegen aller vorangehender Widrigkeiten als derart angenehm empfinden, dass sie es gerne noch um ein paar Stunden verlängern möchten, wissen sie ihr Bargeld in Höhe von 300 € zusammenzulegen, um

Gianni zu überzeugen, dass er ihre Familien noch um etwas Aufschub bittet (ab 01:08:22).

### **Rollentausch zwischen Eltern- und Kindergeneration**

Insgesamt scheint sich die Rolle von Mutter und Kind häufig umzudrehen und Gianni findet sich in der Lage des Aufsichtspflichtigen gegenüber seiner eigenen Elterngeneration wieder. So verhält es sich beispielsweise auch, als Grazia, die wegen ihrer Erkrankungen einen strengen Ernährungsplan einzuhalten hat, nachts heimlich von der am Abend zubereiteten und für sie verbotenen *Pasta al Forno* isst und Gianni in der Folge auf einem Sessel neben ihrem Bett schlafen muss, um auf sie aufzupassen (ab 00:52:02).

### **(Dis-)Harmonie**

Die Entwicklung eines harmonischen Zusammenlebens ist am Vortag zu *Ferragosto* noch nicht zu erahnen. Gianni bekocht seine Gäste, achtet darauf, dass sie ihre Tabletten nehmen und dass er ihnen eine akzeptable Schlafstätte bieten kann. Die Seniorinnen machen es ihm allerdings nicht sonderlich leicht, da sie sich von der Gemeinschaft abschirmen oder gar daraus ausbüxen wollen. Giannis Mutter bezeichnet Marinas Auftreten beispielsweise abfällig als *Opera buffa* und sie selbst als „Ziege“ (ab 00:23:00). Marina wiederum sperrt sich am Nachmittag in ihrem Schlafzimmer – dem eigentlichen Esszimmer – ein (ab 00:34:14) und schleicht sich dann nachts in eine Kneipe, wo Gianni sie findet und davon überzeugen muss, wieder mit zurück zu kommen (ab 00:43:54).

Mit dem Familienfeiertag *Ferragosto* scheint sich die gegenseitige Ablehnung jedoch letztlich ins Gegenteil zu verkehren und aus der Zweckgemeinschaft entsteht allein durch das Eintreten des Feiertags eine Wahlgemeinschaft. Dies wird gleich am Morgen von *Ferragosto* offensichtlich, als Gianni nach nur wenigen Stunden Schlaf aufwacht und die Damen in herzliche Gespräche vertieft sind und bereits Pläne für das Festmahl geschmiedet haben, obwohl gar nicht vorgesehen ist, dass ein solches gemeinsam verbracht werden soll (ab 00:54:13): Die Gäste sollen am Mittag abgeholt werden und Gianni hat nicht für eine weitere gemeinsame Mahlzeit – geschweige denn für ein Festmahl – eingekauft. Die Seniorinnen bestehen jedoch darauf und geben Gianni Geld für

den Einkauf. Auch hier zeigt sich entsprechend wieder das Motiv der Bestechlichkeit.

Gianni ist letztlich der einzige, der dem Ende der gemeinsamen Zeit aufgrund seiner nervenzehrenden Betreuerrolle sehnsuchtsvoll entgegenseht. Für die entsprechende Bezahlung ist er aber auch bereit, seinen Teil zum erfolgreichen und positiven Bestehen der Gemeinschaft beizutragen und seine strapazierten Nerven nicht zu zeigen. So ist auch im Abspann zu sehen, wie er fröhlich mit den vier Damen im Wohnzimmer tanzt (ab 01:09:20). Sein Mittel der Wahl, um sich den gesamten Aufenthalt der Seniorinnen in seiner Wohnung erträglich zu gestalten, ist der Konsum von Alkohol und Zigaretten in großen Mengen.

Letztlich entsteht jedoch anlässlich eines Familienfeiertags eine Gemeinschaft, die als Art Familienersatz für alle Beteiligten dient, die *Ferragosto* ansonsten ohne großen verwandtschaftlichen Rückhalt verbringen würden.

### **2.3.2.3 Wirklichkeitsbezüge**

Die in *Das Festmahl im August* gezeigten Inhalte basieren im Gegensatz zu *Il Divo* und *Engel des Bösen* nicht auf wahren Begebenheiten, sondern sind fiktional und spielen zur heutigen Zeit. Kulturelles Schlüsselement des Films ist aber das im deutschen Titel enthaltene Festmahl, das zu *Ferragosto* (italienischer Originaltitel: *Pranzo di Ferragosto*), dem 15. August, in Italien traditionell stattfindet.

Der Film erfordert zum Verständnis zumindest einen Grundbestand an Wissen zu Tradition und Rolle von *Ferragosto*, daher soll hier eine Grundlage geschaffen werden, die das Fest und damit die Hintergründe des Films kulturell verankert. Dies dient dem besseren Zugang zu der Auswertung der Versuchsreihe an späterer Stelle. Im Detail sollen die Hintergründe jedoch in der zugehörigen metatextuellen Analyse dargestellt werden (vgl. Kapitel 9.4).

*Ferragosto* wird in Italien am 15. August gefeiert und ist – je nach Region – eines der wichtigsten Familienfeste Italiens. Obwohl das Datum suggeriert, dass es sich um das italienische Pendant zum deutschen Mariä Himmelfahrt handelt, ist das nicht gänzlich der Fall: Zwar fällt Mariä Himmelfahrt als katholischer Feiertag auf denselben Tag wie *Ferragosto*, allerdings hat *Ferragosto* eine

weitaus längere Tradition und geht auf das Römische Reich, genauer auf Kaiser Augustus, zurück (vgl. Lancelotti, 1951:160). Der römische Ursprung des Feiertags rührte von der Bestimmung Kaiser Augustus', dass zu diesem Datum als heißester Tag des Sommers nicht nur die freie Bevölkerung sondern sogar die Sklaven von der Arbeit befreit waren (vgl. Zillich). *Ferragosto* war damit eine absolute Neuerung und sprach erstmals auch Sklaven einen arbeitsfreien Tag zum Feiern zu.

Die weltlichen Wurzeln des Feiertags reichen demnach sehr viel weiter als die Überlagerung durch den geistlichen Feiertag Mariä Himmelfahrt, der später durch die Kirche auf dieses Datum festgelegt wurde.

Wichtig zu wissen ist darüber hinaus, dass *Ferragosto* als Feiertag de facto nur den 15. August betrifft. Da traditionell aber Familienfeste auf dem Land oder am Meer stattfinden und auch Großunternehmen hier Betriebsurlaub machen, werden auch die Tage direkt davor und danach als eine Art „*Ferragosto-Ferien*“ mitgedacht (vgl. Zillich). Vor diesem Hintergrund leuchtet es auch ein, dass Gianni die Seniorinnen nicht nur einen einzigen Tag, sondern über Nacht zu Gast hat.

Neben dem Aspekt des Feiertags sind die Situation der Seniorinnen und Senioren sowie der Umgang mit der immer älter werdenden Bevölkerung ein zentrales Thema in *Das Festmahl im August*. Wie auch in Deutschland und in anderen Ländern Europas wird die Bevölkerung immer älter und gleichzeitig werden weniger Kinder geboren, wodurch sich ein Ungleichgewicht in der Altersverteilung der Gesellschaft und neue soziale Probleme ergeben. So waren im Jahr 2007 – ein Jahr, bevor *Das Festmahl im August* veröffentlicht wurde – nur 14,2 % der italienischen Bevölkerung zwischen null und 14 Jahren, aber ganze 18,7 % über 65 Jahre alt. Bezogen auf den Nordwesten, in dem der Film geografisch angesiedelt ist, sind die Zahlen sogar noch etwas drastischer: Hier waren 2007 nur 12,6 % zwischen null und 14, aber 19,9 % 65 Jahre und älter (alles vgl. Istat, 2008:344). Giannis Mutter fällt damit in die stark vertretene Gruppe über 65 Jahre.

Ebenfalls wichtig ist in diesem Zusammenhang die Einschätzung der Gesellschaft zu ihrem persönlichen Gesundheitszustand. Global in Italien gaben im selben Jahr 35,9 % der Bevölkerung ab 65 Jahren, sich in gutem Gesundheitszustand zu befinden. Im Nordwesten fühlten sich etwas mehr

Personen aus der zweiten Gruppe gesund, nämlich 37,8 %. Giannis Mutter fällt damit in diese Gruppe und Giannis Sorge um ihren Gesundheitszustand spiegelt dies wieder. Gianni ist aber auch um seine eigene Gesundheit besorgt, wie sich bei dem Besuch seines Arztes zeigt (ab 00:24:43). In welche Altersgruppe Gianni einzuordnen ist, kann nur geschätzt werden, vermutlich aber gehört er der Gruppe der 55 bis 64 Jahre alten Bevölkerung an, von der sich nach Istat in Nordwestitalien 2007 immerhin 61,4 % als gesundheitlich fit befanden (alles vgl. ebd., 2008:651).

In Italien ist es Standard, dass in erster Linie die Familien die Pflege der eigenen Angehörigen übernehmen, wodurch sich Phänomene wie das der *Donne sandwich* entwickelt haben: *Donne sandwich* sind Frauen, die gleichzeitig für die eigenen Eltern und für ihre eigenen Kinder die Mutterrolle übernehmen müssen (vgl. D’Aria, 2014). Die Existenz des genderspezifischen und auf Frauen geprägten Begriffs ohne dass es ein maskulines Gegenstück geben würde, indiziert, dass die Pflege von Angehörigen und Kindeserziehung noch immer eher den Frauen obliegt. Gianni als Junggeselle, der sein Leben auf seine Mutter ausrichtet, ist damit eher eine Ausnahme.

Ebenfalls zentrales Thema, das jedoch eher impliziert wird, ist die Arbeitslosigkeit in Italien. Gianni spricht im Film nie von einer professionellen Tätigkeit und legt immer wieder nahe, dass er sich um seine Mutter kümmern muss und deshalb beispielsweise nicht das Geld eintreiben kann, um die Miete zu zahlen (ab 00:09:50). Zwar fällt nie das Adjektiv „arbeitslos“, die Umstände – Giannis Verschuldung, seine Hausmanntätigkeit – legen jedoch nahe, dass er von der Arbeitslosigkeit betroffen ist. Im Durchschnitt ist die Arbeitslosigkeit in Italien höher als in Deutschland; dabei müssen in Italien jedoch immer zwei Kennzahlen getrennt voneinander betrachtet werden, um einen Eindruck von den wahren Begebenheiten zu erhalten: die Arbeitslosenquote im Norden im Gegensatz zu der im Süden Italiens. Für *Das Festmahl im August*, das in Rom spielt, sollen daher zwecks Verdeutlichung die entsprechenden Zahlen für Norditalien angeführt werden.

Der Film kam 2008 auf den Markt und spielt auch etwa in diesem Zeitfenster. Im vorangehenden Jahr – in dem das Drehbuch vermutlich abgefasst wurde und das die Ausgangslage für die Story darstellte – hatten im Norden Italiens insgesamt 69,1 % der Bevölkerung eine Anstellung, demnach waren 30,9 % der

Bevölkerung arbeitslos. Vom männlichen Teil der Bevölkerung gingen 74,4 % einer Tätigkeit nach, vom weiblichen Teil 50,7 %. Trotz dieser relativ hohen Zahlen aber fiel die Arbeitslosenzahl seit 1999 beständig ab (alles vgl. Istat, 2008:175.). Dass der Anteil berufstätiger Frauen deutlich unter dem der Männer liegt, mag zum Teil mit dem oben angesprochenen Aspekt der Familienbetreuung einhergehen, der noch immer zumeist beim weiblichen Teil der Bevölkerung zu liegen scheint.

Gianni fällt mutmaßlich unter die 25,6 % der männlichen Bevölkerung der entsprechenden Zeit in Norditalien, die keiner Erwerbstätigkeit nachgehen. Er bildet damit absolut keine Ausnahme; immerhin war zum damaligen Zeitpunkt jeder vierte in derselben Lage wie er. Das Wissen um diese Situation mag im deutschen Kulturraum nicht unbedingt bekannt sein, so dass eventuell wenig Verständnis für seine Situation aufgebracht werden kann.

Der nun gegebene knappe Überblick über *Das Festmahl im August* und seine Hintergründe erleichtern die Auswertung der für diesen Film spezifischen Versuchsreihe an späterer Stelle.

Nachfolgend soll – demselben Schema folgend – der dritte Film aus dem Korpus vorgestellt werden.

### **2.3.3 Gomorrha – Eine Reise ins Reich der Camorra (2008)**

#### **2.3.3.1 Filmtechnische Aspekte und Filmästhetik**

*Gomorrha* ist ein Film von Matteo Garrone aus dem Jahr 2008, der auch international auf großes Interesse stieß. Zu seinen zahlreichen Auszeichnungen zählte 2008 auch der große Preis der Jury beim Filmfestival in Cannes (vgl. Dickie, 2015:767).

Vorlage des Films *Gomorrha* war Roberto Savianos gleichnamiger Roman aus dem Jahr 2006. Darin berichtet der Journalist seine Einblicke in die Strukturen und Tätigkeiten der Mafia Kampaniens, der Camorra, wobei er erstmals auch die tatsächlichen Namen der Mafiabosse nannte (vgl. Wagner, 2015:261). Sein Werk stützt sich dabei auf Polizeidokumente, aber auch auf weniger zuverlässige Berichte; zudem stammt Saviano selbst aus Casal di Principe, wo auch der ab

1992 führende Camorra-Clan, die *Casalesi*, seine Wurzeln hat (vgl. Dickie, 2015:765f.). Der Roman ist zu lesen als eine „forma di resistenza in sé“ (Benvenuti, 2017:81), mit dem Saviano gegen die Gegebenheiten anzukämpfen versucht.

Mit der Offenlegung der Details zu der bis dato eher im Verborgenen agierenden Organisation (vgl. Dickie, 2015:768) geriet Saviano ins Fadenkreuz der Mafia, erhielt Morddrohungen und lebt seit dem unter Polizeischutz (vgl. Ladurner, 2015). Diese Tatsache verleiht den Inhalten seines Romans und seiner Verfilmungen zusätzlich an Glaubwürdigkeit (vgl. Wagner, 2015:461). Immer wieder wurden Saviano und sein Polizeischutz auch 2019 in der Öffentlichkeit thematisiert, weil der damalige Innenminister Matteo Salvini dem Schriftsteller drohte, seinen Polizeischutz aufzuheben (vgl. beispielsweise Di Feo, 2019).

Savianos Offenlegungen in seinem Roman halfen den Behörden außerdem, punktuell mit Erfolg gegen den Clan der *Casalesi* vorzugehen: So konnte 2011 beispielsweise der letzte Boss, Michele Zagaria, verhaftet werden (vgl. Dickie, 2015:768). Die *Casalesi*, einer der Clans, der in *Gomorra* abgebildet wird, stammen aus dem Gebiet um Caserta und sind dort schon seit Jahren das vorherrschende Kartell (vgl. Allum / Colletti, 2019:217).

Neben dem Film von Matteo Garrone gibt es inzwischen eine Fernsehserie, die ebenfalls den Namen *Gomorra* (Originaltitel: *Gomorra*) trägt und auch ins Deutsche synchronisiert wurde. Saviano wirkte hier ebenso wie beim gleichnamigen Film auch beim Marketing mit und leistete damit sowohl auf inhaltlicher wie auch auf transmedialer Ebene seinen Beitrag zum Entstehen einer regelrechten *Gomorra*-Marke (vgl. Benvenuti, 2017:174).

Inhaltlich stehen im Film ebenso wie in der Serie „die Mentalität und die Geschäftspraktiken der Camorra und die Verflechtungen dieser Spielart des organisierten Verbrechens mit der italienischen und internationalen Wirtschaft und Finanzwelt“ (Wagner, 2015:457) im Mittelpunkt.

Wie zuvor bereits angesprochen, handelt es sich mit *Gomorra* um einen Regionalfilm, genauer gesagt um einen Film aus dem Neapolitanischen Kino. Der Film ist nach De Santi anzusehen als repräsentativer Teil der außergewöhnlichen Kreativität, die sich die Stadt Neapel innerhalb der vorangehenden zwei Jahrzehnte angeeignet hat (vgl. ebd., 2010:31).

Die Zuordnung zu einem klassischen Genre ist gerade vor diesem Hintergrund nicht möglich: Der Film ist geprägt von einer Durchmischung von Aspekten des Fiktionalen, des Dokumentarischen und des Spielfilmhaften; für solche Vermischungen hat Christian Tschilke die Genrebezeichnung der „Dokufiktion“ geschaffen (Tschilke nach Wagner, 2015:461).

Der Eindruck des Dokumentarischen entsteht dabei vor allem durch die zu 60 % mit einer Schulterkamera gedrehten Bilder, durch den Einsatz von Laienschauspielern neben professionellen Schauspielern wie Toni Servillo (bereits bekannt aus *Il Divo*), sowie durch die chronologische Drehabfolge der Szenen, die den Schauspielern die Gelegenheit gibt, sich mit ihrer Rolle zu identifizieren und im Sinne der Authentizität auch zu improvisieren (vgl. Wagner, 2015:463ff).

Diese Improvisierung der Schauspieler geht auch damit einher, dass die Storyline und der Dreh stark von den Eingebungen ebendieser abhängen; Garrone verzichtete daher gänzlich auf die Arbeit mit einem Storyboard (vgl. Marcus, 2016:308).

Die Authentizität wird durch die Laienschauspieler auch auf sprachlicher Ebene gewährleistet, da sie Sprecher des neapolitanischen Dialekts sind und diesen auch anwenden (vgl. Wagner, 2015:463f.). Die Verwendung des Dialekts erfordert in der ausgangssprachlichen italienischen Fassung auch für italienischsprachige Rezipierende standarditalienische Untertitelung (vgl. Marcus, 2016:308). Da diese dialektale Färbung in der deutschen Synchronfassung neutralisiert wurde und Standarddeutsch gesprochen wird, ist dieser Aspekt für die deutschen Rezipierenden nicht weiter relevant. In der ausgangssprachlichen Fassung ist die Verwendung des Dialekts jedoch aufgrund der Ansiedlung der Storyline in Neapel, Kampanien, absolut notwendig zur Schaffung eines authentischen Szenarios.

Ein Großteil der Handlung spielt in einem heruntergekommenen Wohnblock namens *Le Vele*, erbaut zwischen 1962 und 1975, in einem Vorort Neapels, von wo aus die Camorra ihre Fäden zieht (vgl. Marcus, 2016:310). Der Gebäudekomplex *Le Vele* ist in Italien nicht zuletzt aufgrund seiner Zurschaustellung in *Gomorra* bekannt und ihr Renovierungsbedarf sowie die -möglichkeiten wurde in der Folgezeit auch in Fachzeitschriften thematisiert (vgl. beispielsweise Gizzi, 2011). Mit dieser Verortung zeichnet Garrone ein sehr

negatives Bild des urbanen Vororts Scampia: Im Mittelpunkt stehen verfallene, hässliche Gebäude und ungepflegte Strände (vgl. Wagner, 2015:458). Generell drehte Garrone alle Szenen – zwecks ihrer Authentizität – nicht im Studio, sondern vor Ort (vgl. Wagner, 2015:464) und bediente sich dem Rat lokaler *Malavitosi* (vgl. Marcus, 2016:308), sprich Personen, die sich im System der Camorra und in den Gegebenheiten in Neapel auskennen.

Insgesamt wird durch Garrones Methode beim Publikum das Gefühl einer Reality TV-Sendung erzeugt (vgl. auch Marcus, 2016:307f.). Dieses wird verstärkt durch die Tatsache, dass der Film nicht erklärt, sondern lediglich zeigt: Eine möglichst große Objektivität wird angestrebt, sodass die Zuschauerinnen und Zuschauer möglichst unbeeinflusst auf die Bilder reagieren und selbst über das Gesehene urteilen können (vgl. Wagner, 2015:460). Garrone nutzt diese Darstellungsweise bewusst, da er ein von den Medien unbeeinflusstes Bild des organisierten Verbrechens schaffen will (vgl. Marcus, 2016:308). In diesem Punkt unterscheidet sich Garrones Methode grundlegend von derjenigen Savianos in seinem Roman: In letzterem übernimmt der Erzähler sowohl die Rolle des Zeugen als auch des Anklagenden (vgl. Wagner, 2015:460).

Die Entstehung einer Mischung aus Fakten und Fiktionalem ergab sich folgendermaßen: Alle Handlungsstränge basieren auf Savianos realen Berichten aus seinem Roman; die *Camorristi*, die Mitglieder der Camorra, und Bosse werden jedoch von nicht-*Camorristi* gespielt und stellenweise werden zusätzlich Miniepisoden erfunden (vgl. Wagner, 2015:461), die sich allerdings unbemerkt in das Gesamtkonzept einfügen. Dabei gilt auch die bereits angesprochene Improvisation der Schauspieler zu bedenken, die die Berichte Savianos verfälschen. Saviano selbst wirkte als Autor bei der Erarbeitung des Drehbuchs mit (vgl. Wagner, 2015:463).

Die gezeigten Episoden sind lediglich eine Auswahl aus den im Roman enthaltenen Berichten, die dadurch zusammengehalten werden, dass sie alle in den Rängen der Camorra angesiedelt sind. Dabei unterscheidet sich die Darstellung der *Camorristi* deutlich von der sonst vor allem in italienischen und US-amerikanischen Produktionen üblichen: Keiner von ihnen strahlt den sonst üblichen Glamour der Mafia aus (alles vgl. Wagner, 2015:460), im Gegenteil: Ihr Auftreten wirkt ungeschönt und brutal, ihr Wesen oft nahezu animalisch.

## **Zwischen Armut und Macht: *le Vele***

Der Film spielt zu großen Teilen im heruntergekommenen und trist-grauen Gebäudekomplex *le Vele*, in dem zwei Gruppen ansässig sind. Dabei handelt es sich einerseits um Einzelpersonen, die in einer Position der Abhängigkeit der Camorra stehen und dort in ärmlich wirkenden Bedingungen ihren Alltag fristen, und andererseits um die aktive Camorra, die den Komplex als Hochburg nutzt und dort ihren Tätigkeiten nachgeht.

Es besteht keine friedliche Koexistenz zwischen den beiden Gruppen, sondern die *Camorristi* wissen ihre Machtposition zur Schau zu stellen und riskieren mit ihren illegalen Aktivitäten und ihren internen Konflikten immer wieder auch die Leben der übrigen Bewohner.

Die Situation im Gebäudekomplex *le Vele* wird den Rezipierenden gleich zu Anfang mit folgender Einstellung visualisiert:



Abb. 2: Filmbildausschnitt aus *Gomorrha* (ab 00:10:32)

Lebensqualität in Form von Freude und Farbe wird in diesem Gebäudekomplex nur spielenden Kindern gewährt und das auch nur auf wenigen Quadratmetern. Der Rest von *le Vele* wird von der Camorra regiert, die ihre Aufpasser hier auf allen Ausblickpunkten positioniert hat, was den bedrohlichen Eindruck von Heckenschützen mit sich bringt. Hier liegt der Wert nicht auf Ästhetik und Wohnlichkeit; der Komplex wirkt vielmehr wie ein Gefängnis – und ein solches ist es auch für jene, die der Camorra ausgeliefert sind.

Eines der Kinder, das in diesen Umständen aufwächst, ist Totò, der als angehender Jugendlicher noch nicht im Dienst der Camorra steht, es aber anstrebt, ein Teil von ihr zu werden. Für ihn strahlen die *Camorristi* eine große Faszination aus und er drängt darauf, in die Juniorränge der Camorra

aufgenommen zu werden: Als er den *Camorristi* nach einer *Razzia* verlorene Drogen und eine Waffe zurückbringt und dafür gelobt wird, fragt er explizit an, ob er für sie arbeiten dürfe (ab 00:27:13), wird aber zunächst noch vertröstet. Später wird er mit einem Initiationsritual in die Junierränge der Camorra aufgenommen (ab 00:30.:00): Zu sehen ist, wie ihm in einem halbdunklen Tunnelsystem eine wenig stabil wirkende Schutzweste angezogen und eine Kugel auf die Brust geschossen wird.

### **2.3.3.2 Inhaltselemente**

Grundlegend bildet der Film *Gomorra* von Matteo Garrone die Camorra vor dem städtischen Hintergrund Neapels, bzw. des Vororts Scampia ab. Die nachfolgenden Angaben zu den einzelnen Handlungssträngen beziehen sich auf den Film *Gomorra* selbst (vgl. Fandango Srl, 2008) und werden stellenweise durch andere Quellen ergänzt.

#### **Verflechtung der Handlungsstränge**

Der Film setzt sich zusammen aus fünf verschiedenen Handlungssträngen, die immer wieder durch Szenenblöcke aus den anderen Plots unterbrochen werden; es besteht also keine formale Einheit (vgl. auch Marcus, 2016:309f.). Die fünf Handlungsstränge werden im Abspann mit folgenden Titeln gelistet: *Storia di Totò*, *Storia di Don Ciro e Maria*, *Storia di Franco e Roberto*, *Storia di Pasquale* und *Storia di Marco e Ciro*.

Bei letzterem Handlungsstrang fällt hier eine Besonderheit zur Namensverwendung im Film selber auf: In der *Storia di Marco e Ciro* wird Ciro Pisellino genannt, vermutlich um Verwechslungen mit Don Ciro zu vermeiden. Nicht geklärt werden kann an dieser Stelle, wieso der Handlungsstrang nicht entsprechend umbenannt wurde.

Eine tatsächliche Verflechtung der Handlungsstränge auf Ebene der einzelnen Plots ergibt sich nur in einem Einzelfall, ansonsten erzählen sie voneinander unabhängige Geschichten, die durch die Ansiedlung im Einflussbereich der Camorra thematisch verbunden werden. Dies festigt den Eindruck, dass es sich mit der Camorra um ein immenses System handelt, in dem die einzelnen

Mitglieder einander nicht einmal begegnen. Der Einzelfall, in dem sehr wohl eine Verflechtung stattfindet, betrifft die Figur der Maria als Schnittstelle zwischen der *Storia di Don Ciro e Maria* und der *Storia di Totò*. In ersterer steht Don Ciro im Mittelpunkt, der als *Sottomarino* der Camorra fungiert: Er überbringt den schutzbefohlenen Familien, zu denen auch Marias gehört, finanzielle Unterstützung der Camorra, weil der Camorrista der Familie im Gefängnis einsitzt und die Familie daher nicht finanzieren kann (vgl. auch Marcus, 2016:310). In der *Storia di Totò* überbringt der junge Totò eingangs den Bewohnern von *le Vele*, darunter auch Maria, Lebensmittel (vgl. beispielsweise ab 00:05:40). Zu Maria hat Totò eine gute Beziehung: Maria bittet ihn immer herein und unterhält sich mit ihm (vgl. beispielsweise ab 01:24:08), später jedoch liefert er sie im Dienste der Camorra seinen Clanmitgliedern aus (ab 01:39:00). Durch sie verflechten sich die beiden Handlungsstränge miteinander.

### **Wirtschaftszweige der Camorra**

Thematisch verbindet die Handlungsstränge die Zugehörigkeit zur Camorra. Dabei bilden vier der fünf Stränge mindestens einen der Wirtschaftszweige der Camorra ab. Außen vor bleibt die *Storia di Don Ciro e Maria*, in der mit Don Ciro als *Sottomarino* (s. o.) vielmehr Einblicke in die innere Funktionsweise der Camorra gegeben werden.

In der *Storia di Totò* ebenso wie in der *Storia di Marco e Ciro* spielt der Drogenhandel der Camorra eine Rolle. Totò beobachtet so beispielsweise in seinem Wohnblock eingangs, wie Drogen an die Bewohner verkauft werden, die einem wildgewordenen Mob gleichen (ab 00:06:49). Später wird er selbst zum Drogenkurier der Camorra (ab 00:57:15). Marco und Pisellino hingegen stehlen der Camorra in einer der Eingangsszenen Koks, um diesen gemeinsam bei lauter Musik am Strand zu konsumieren (ab 00:12:08).

In der *Storia di Marco e Ciro* spielt weiterhin der illegale Waffenhandel der Camorra eine entscheidende Rolle, der den Jugendlichen in ihrem Leichtsinne das Leben kostet. Die beiden Fans von Brian De Palmas *Scarface* (1983) wiegen sich in dem Glauben, sie seien der Camorra überlegen und übertreten häufig Tabus, z. B. als sie den *Camorristi* Waffen aus einem Geheimversteck stehlen (ab 00:40:07) und anschließend wild um sich schießend am Strand stehen und eine Szene aus *Scarface* nachspielen (ab 00:43:26). Als die beiden den Befehl,

die Waffen zurückzubringen, wiederholt nicht befolgen und sich auch anderweitig immer wieder auflehnen, sieht sich die Camorra dazu gezwungen, die beiden zu töten (ab 01:22:59).

In der *Storia di Franco e Roberto* steht der Giftmüllhandel im Mittelpunkt. Roberto ist insofern eine besondere Figur, da er auf Arbeitssuche als einziger von außen ins Umfeld der Camorra gelangt, um für Don Francos Unternehmen im Bereich der Giftmüllentsorgung zu arbeiten (vgl. auch Marcus, 2016:313f.). Francos Firma holt Giftmüll aus anderen Regionen ab, wird dafür bezahlt und lagert ihn dann anschließend illegal ein. Was für ein schädliches Geschäft betrieben wird, realisiert Roberto, als er und Franco bei einer Familie auf dem Land zu Gast sind, die ihre Grundstücke zur Einlagerung der Giftstoffe an Francos Firma verpachtet (ab 01:46:24). Nach dem Treffen schenkt eine ältere verwirrte Dame aus der Familie Roberto stolz durch die Giftstoffe im Boden verseuchte Pfirsiche. Roberto scheint daraufhin festzustellen, dass das Geschäft auch ihn zu vergiften beginnt und er verlässt die Firma (ab 01:51:10). Das Thema „Gift“ wird hier also auch symbolhaft verwendet. Roberto kann sich so letzten Endes von dem Geschäft freimachen und der Camorra entsagen. Seine Geschichte ist die einzige in *Gomorra*, die ein positives Ende findet.

Die *Storia di Pasquale* gibt Einblicke in das Modegeschäft der Camorra. Pasquale ist ein talentierter Schneider, der für die Camorra Fälschungen von Haute Couture anfertigt. Die Aufträge werden bei großen Auktionen vergeben: Den Zuschlag erhält, wer in der kürzesten Zeit die größte Anzahl an Kleidern schneiden kann, wobei diese einem Modell genau nachgeschneidert werden müssen. Bei einer solchen Auktion erhalten Pasquale und der Leiter der Schneiderei, Iavorone, der die Kontakte zur Camorra pflegt, den Zuschlag für einen großen Auftrag (ab 00:20:58). Dabei geht es in erster Linie um ein symbolhaftes Kleid, das von Pasquale für die Camorra geschneidert werden soll, um dann – wie später in einer Fernsehsendung, die Pasquale ansieht, gezeigt wird (ab 01:53:58) – bei den Internationalen Filmfestspielen von Venedig von Scarlett Johansson getragen zu werden.

## **Krieg: Brutalität und Hinterhalt**

Ein Themenfeld, das immer wieder in die Unterhaltungen einfließt und die Handlungen vieler *Camorristi* bestimmt, ist der „Krieg“, die konfliktgeladene und gewalttätige Auseinandersetzung zweier Clans.

Diese Auseinandersetzung kündigt sich bereits mit der Anfangsszene an (ab 00:00:40), in der im Solarium scheinbar gute Bekannte aufeinander treffen und sich zunächst höflich unterhalten, ehe einer der Männer im blauen UV-Licht das Lächeln aus seinem Gesicht wischt, eine Waffe zieht und die anderen drei kaltblütig erschossen werden. Die musikalische Untermalung mit einem italienischen Popsong suggeriert die Alltäglichkeit dieses Vorfalls.

Besonders deutlich schlägt sich der Krieg nieder in der *Storia di Totò* sowie in der *Storia die Don Ciro e Maria*. Nachdem Simone, ein Freund Totòs und Sohn von Maria, zum feindlichen Clan übergelaufen ist, ist die Freundschaft der beiden zu Ende (ab 00:55:50). Simone fordert Totò auf, ebenfalls die Seiten zu wechseln, weil es sonst passieren könne, dass die beiden in einem tödlichen Kampf aufeinander treffen – eine Aussage, die sich wenig später als Vorhersage erweisen wird. Eines Nachmittags wird das Clanmitglied Gaetano unvermittelt auf offener Straße erschossen, als er sich mit Freunden amüsiert (ab 01:35:14). Die Szene erweckt zunächst den Eindruck eines normalen Sommertags unter Jugendlichen: Es läuft laute Musik, es wird getanzt, andere probieren einen Motorroller aus. Durch die Ermordung Gateanos werden die Jugendlichen jäh wieder in ihre eigene Normalität zurückgerissen. Nach dem Mord sind einige Clanmitglieder der Meinung, Maria müsse als Mutter des Mörders dafür sterben. Dabei soll Totò Maria als ihre Vertrauensperson in einen Hinterhalt locken und sich so loyal seinem Clan gegenüber erweisen. Totò windet sich zunächst, sieht sich aber gezwungen zuzustimmen (ab 01:36:25). Seine Aufgabe ist es, Maria aus ihrer Wohnung zu locken und den *Camorristi* auszuliefern, die sie hinterrücks erschießen (ab 01:39:00).

Die Brutalität der Camorra-Clans schlägt sich also nieder im wahllosen Ermorden, das an Blutdurst denken lässt.

Don Ciro hingegen findet sich auf anderen Wegen zwischen den Kriegsfrenten wieder. Er hat als *Sottomarino* keine Entscheidungsgewalt darüber, wessen Name auf die Liste derer kommt, denen er Geld überbringt, bzw. wessen Namen davon gestrichen werden. Als er eine neue Liste erhält (ab 01:09:27), die um

einige Namen gekürzt worden ist, und feststellt, dass die Spesen– entgegen der Forderungen einiger Nutznießer – nicht erhöht worden sind, wird Don Ciro zur Zielscheibe für den Ärger vieler und muss um seine körperliche Unversehrtheit fürchten. Als er dann bei einem seiner Rundgänge auf einen Camorrista stößt, der inzwischen heimlich die Fronten zum verfeindeten Clan gewechselt hat, wird er von diesem und einem Komplizen überfallen und niedergestreckt (ab 01:10:42). Nach dem Mord an Maria entscheidet er sich ebenfalls zu einem Hinterhalt, der in *Gomorra* nur kryptisch dargestellt wird (ab 01:40:27). Er trifft sich mit einem unbekanntem Mann mit seinem Wachen in einem für die Umstände unpassend wirkenden Wohnzimmer und plädiert darauf, dass sie doch früher eine Gemeinschaft gewesen seien. Seine Gegenüber lassen sich von diesem Argument nicht beeindrucken. Das Gespräch endet damit, dass sein Gegenüber sagt: „Du bringst das Geld und ich leg die Leute um. Wir beide kämpfen im Krieg, klar?“ In der Folgeszene (ab 01:44:17) wird gezeigt, wie der Mann aus der vorangehenden Szene und sein Wache um sich schießend einen Raum in *le Vele* stürmen, in dem Don Ciro mit einem weiteren Camorrista das Bargeld für seine Botengänge vorbereitet. Die Angreifer erschießen alle bis auf Don Ciro, auch die Wachen vor der Tür, und reißen das Geld an sich. Don Ciro ist daraufhin zuletzt zu sehen, wie er nach dem Überfall wie ein Gejagter den Gebäudekomplex *le Vele* verlässt.

### **Wahrung der inneren Ordnung**

Obwohl die Camorra mit obigen Ausführungen den Eindruck von Gesetz- und Regellosigkeit erweckt, gibt es doch auch Szenen, die zeigen, dass zumindest der betreffende Clan einige Handlungsmaßstäbe zur Wahrung der internen Ordnung aufweist.

Dazu gehört zunächst das sich graduell erhöhende Strafmaß, das in der *Storia di Marco e Ciro* gegen die beiden Jungen angewendet wird, als sie sich den Regeln der Camorra widersetzen. Nach dem Drogendiebstahl (s. o.) werden die beiden Jungen lediglich zum Boss nach Hause gerufen und von diesem unter Gewaltandrohung gebeten, sich angemessen zu verhalten (ab 00:15:29). Als die beiden der Camorra trotz der Verwarnung Waffen stehlen, fällt die Verwarnung der Camorra schon weniger höflich aus, zumal die beiden in der Zwischenzeit auch noch ein Casino überfallen haben (ab 01:13:58): Die beiden Jungen werden

von einer Gruppe *Camorristi* aus einem Stripclub gezerrt, bedroht und verprügelt (ab 01:19:33). Trotzdem bringen die beiden die Waffen nicht zurück, so dass die graduell nächste Stufe für den Boss die Entscheidung zur Ermordung der Jungs ist, um seine Machtposition zu sichern (ab 01:22:56). Damit die Familien der Jugendlichen sich aber durch den Mord nicht von der Camorra hintergangen fühlen, greift er zu zweierlei Maßnahmen: Zunächst werden die Familien der Jungen informiert, dann werden die beiden unter dem Vorwand, dass sie einen gefährlichen Spezialauftrag erhalten, an einem Strand in einen Hinterhalt gelockt und hingerichtet (ab 01:55:56).

Dieses System der graduellen Bestrafung und die Vorabmaßnahme der Informierung der Familien der Jungen stehen im Kontrast zur wahllosen Tötung auf offener Straße, bei dem auch vor Jugendlichen wie Gaetano (s. o.) nicht Halt gemacht wird. Dieses unpassend systematisch wirkende Handlungsmuster trägt dazu bei, dass die Camorra undurchdringlich und unverständlich erscheint.

Eine weitere – nicht graduelle – Maßnahme zur Wahrung der internen Ordnung findet sich in der *Storia di Pasquale*. Der Schneider erhält das Angebot, seine Fertigkeiten nachts gegen gute Bezahlung in einer chinesischen Schneiderei unter Beweis zu stellen und chinesische Schneider anzulernen (ab 00:24:04). So beginnt er versteckt von der Camorra eine Art Doppelleben (ab 00:45:38). Pasquale arbeitet bei Tag in seinem Job für die Camorra und lediglich nachts für die Chinesen. Er wird von dem Leiter der chinesischen Schneiderei im Kofferraum versteckt in die Schneiderei gefahren und bar bezahlt. Dieses Doppelleben fliegt jedoch trotz seiner Vorsichtsmaßnahmen auf: Iavorone erhält von der Camorra die Information, dass einer seiner Mitarbeiter sich an die Chinesen verkauft (ab 01:28:26). Die Camorra unternimmt zur Strafe ein Attentat auf Pasquale, bei dem er nur durch Iavorones Einflussnahme mit dem Leben davonkommt: Das Auto, in dem Pasquale von dem Leiter der chinesischen Schneiderei mitgenommen wird, wird von der Camorra nach der Nachtschicht von zwei Personen auf einem Motorrad beschossen und kommt von der Straße ab; Pasquale wird zwar verletzt, er überlebt aber (ab 01:31:33) und gibt seine Arbeit als Schneider auf, um sich fortan als Kraftfahrer zu finanzieren (ab 01:53:58).

Hier ist offenbar seitens der Camorra ein tödliches Strafmaß vorgesehen, nur durch Iavorones Einflussnahme kann dieses für seinen besten Schneider gemindert und Pasquales Leben gerettet werden.

Auffällig ist sowohl in der *Storia di Marco e Ciro* sowie in der *Storia di Pasquale*, dass die gesamte innere Ordnung der Camorra letztlich auf Gewalt und Brutalität beruht und dass Rebellen gegen dieses System i. d. R. mit ihrem Leben zahlen müssen.

### **2.3.3.3 Wirklichkeitsbezüge**

Der gesamte Film *Gomorra* fußt auf den Einblicken Roberto Savianos in die realen Tätigkeiten der Mafia Kampaniens, die unter dem Namen Camorra bekannt ist. Diese Einblicke veröffentlichte er, wie bereits erwähnt, 2006 in einem investigativen Roman. Die Verankerung des Films in Neapel bzw. Scampia und im gesellschaftlichen Kreis der Camorra schafft dabei den entsprechenden Rahmen.

Im Rückblick stellt Saviano 2015 fest, dass sich die Lage im Vergleich zu 2006, als sein Roman erschien, verändert hat: Während sich die Situation in den Vororten Scampia und Secondigliano inzwischen verbessert hat, hat die Macht der Clans in Neapel selbst und in der Peripherie zugenommen (vgl. ebd. nach Ladurner, 2015).

Der Film selbst enthält im Schlussbild den impliziten Hinweis, dass die Camorra kein lokales Phänomen ist: Scampia gilt als größter Drogenumschlagsplatz der Welt, die Gewinne der Camorra werden weltweit angelegt, u. a. in den Wiederaufbau des Ground Zero (ab 02:05:27). Vor Ort weiß der Großteil der Bevölkerung Neapels und Umgebung konkret, wer der Camorra angehört, was auch daher rührt, dass es sich oft nicht vermeiden lässt auf sie zu treffen (vgl. Morese, 2013:159f.). *Gomorra* vermittelt den Rezipierenden genau dieses Gefühl der Unausweichlichkeit.

Insgesamt ist die Camorra ein komplexes System, das nicht einfach innerhalb einiger kurzer Sätze erklärt werden kann. An dieser Stelle seien daher nur einige grundlegende Informationen gegeben, die in direktem Bezug zu den groben

Handlungssträngen des Films stehen. Details werden bei der Auswertung der Versuchsreihe gegeben.

In der Region Kampaniens und insbesondere in Neapel existierte bereits vor dem 20. Jahrhundert eine sogenannte „Ehrenwerten Gesellschaft“, die jedoch nach dem ersten Weltkrieg tiefgreifende strukturelle Umwälzungen mitmachte und aus der sich die sog. *Nuova Camorra Organizzata* ergab (vgl. Dickie, 2015:559), die sowohl in *Gomorra* als auch in der vorliegenden Arbeit mit der Kurzbezeichnung Camorra immer gemeint sein soll. Die Camorra ist „eine riesige, wabernde Welt aus diversen Gangs“ (Dickie, 2015:31), in der „keinerlei formelle Struktur, keinerlei Ränge und Rituale“ (Dickie, 2015:32) mehr vorhanden sind. Die Aktivitäten der Camorra lassen sich in folgendem globalen Überblick beschreiben (Di Fiore, 1993:19):

„impenditrice, inserita nella logica dei consensi elettorali da fornire al potente di turno, attenta alle opportunità di inserimento negli appalti e negli affari elargiti da una società con la logica a nove zeri.“

Verschiedene Clans kontrollieren ganze Landstriche in Kampanien, sie führen Drogengroßmärkte, lassen DVDs und Markenartikel illegal produzieren (s. *Storia di Pasquale*) und vertreiben diese dann, sie sind in die staatliche Bauindustrie involviert, betreiben internationalen Handel mit Rauschgift und Waffen und machen wirtschaftlichen Profit durch illegale Müllentsorgung (s. *Storia di Franco e Roberto*) (vgl. Dickie, 2015:32). Die Organisation versteht es dabei, mittels Einschüchterung und Gewalt von den legalen Einnahmen der Gesellschaft zu profitieren (vgl. Di Fiore, 1993:21).

Die Camorra wird häufig als *Sistema* bezeichnet, was dem Mangel an formeller Struktur zunächst entgegenzustehen scheint; jedoch können die einzelnen Clans der Camorra durchaus strukturiert sein: Einem Clan kann folglich ein Boss vorsitzen, der ihm unterstehende Personen auf verschiedene Ränge setzt oder ihnen spezifische Rollen zuweist. Der Nukleus eines solchen Clans ist häufig eine Familienbande etwa eines Alters, der mit Freunden, Nachbarn und entfernteren Verwandten aufgefüllt wird. Stirbt der Boss, so verlieren auch seine Anhänger ihre Ränge und Rollen. Die Camorra hat einen besonderen Hang dazu, sich selbst als glamouröse Gangster zu sehen und zu präsentieren (vgl. *Storia di Totò*). In diesem Zusammenhang neigt sie auch dazu, ihre Macht zur Schau zu stellen. Wie die anderen Mafias Italiens zahlt auch sie ihren Soldaten einen Lohn

und investiert in Fonds für inhaftierte Mitglieder (vgl. *Storia di Ciro e Maria*). Im Gegensatz zur sizilianischen Mafia Cosa Nostra, die in *Il Divo* eine Rolle spielt, legt die Camorra aber sehr viel weniger Wert auf strukturelle Formalitäten (alles vgl. Dickie, 2015:32f.).

Saviano selbst versucht trotz aller durch ihn deutlich gewordenen Grausamkeiten dafür zu sensibilisieren, dass Mafiosi nicht automatisch mit Monstern gleichzustellen sind, sondern dass auch sie einen zumeist normalen Alltag erleben (vgl. Saviano nach Ladurner, 2015).

Saviano weist darauf hin, dass „Mafiaorganisationen nicht nur brutal sind, sondern dass sie sehr weit entwickelte Wirtschaftsorganisationen sind“ (ebd. nach Ladurner, 2015) und dass man sie deshalb nur durch eine umfassende Sanierung des Wirtschaftssystems besiegen kann (vgl. ebd. nach Ladurner, 2015). Die Camorra als eine der drei Mafiaformen Italiens durchdringt – wie oben und im Film *Gomorra* erkennbar wird – jedoch den gesamten Staat: Sie hat eine tragende Rolle in der Wirtschaft, der Gesellschaft und der Politik. Gerade das Zusammenkommen dieser drei Säulen ballt die Macht der Mafia enorm und erschwert ihre Bekämpfung.

Die wirtschaftliche Macht der Camorra wird besonders in der *Storia di Franco e Roberto* verdeutlicht, in der es um den Giftmüllhandel geht. Seit 1994 grenzen die Müllzustände in Neapel regelmäßig an Notsituationen und die die Krise der Region Kampanien verdeutlichen (vgl. Past, 2016:81). Dabei wird Industriemüll und anderer Giftmüll aus ganz Italien und Europa illegal in Kampanien entsorgt. Mit „Entsorgung“ ist in dem Fall gemeint, dass der Müll illegal vergraben, in die Natur geworfen oder in landwirtschaftlichen Gebieten verbrannt wird; alternativ kann er stellenweise auch in legalen Müllanlagen entsorgt werden, sofern die dortigen Sicherheitsbestimmungen unzureichend sind (alles vgl. Past, 2016:82f.). Die Folgen der Entsorgung im landwirtschaftlichen Bereich sind im Film zum Beispiel in jener oben bereits beschriebenen Szene deutlich zu sehen, als eine ältere Dame Roberto verseuchte Pfirsiche schenkt.

Die Camorra sichert sich ihren Gewinn an diesem Wirtschaftsbereich folgendermaßen: Ihr angehörige Firmen – wie jene Francos – bemühen sich darum, kommunale Ausschreibungen im Bereich der Müllentsorgung zu gewinnen (vgl. Past, 2016:83) und profitieren dann von der ihnen sicheren Auftragslage. Jene Stränge der Camorra, die in dieser umweltschädlichen

Branche tätig sind, gehören zur sog. *Ecomafia* – ein Terminus, der 1994 von der Umweltschutzorganisation Legambiente geschaffen wurde (vgl. Cianciullo / Fontana, 1995:14).

In Italien werden Verbrechen gegen die Natur generell eher hintenan gestellt (vgl. Past, 2016:85), weshalb die Giftmüllkrise Kampaniens auch recht wenig Aufsehen erregt. Da die frei werdenden Gifte zunächst unsichtbar sind und sich erst mehr oder weniger langfristig gesundheitlich bemerkbar machen, ist es eine Herausforderung, den Protest gegen den illegalen Giftmüllhandel beständig fortzuführen (vgl. Past, 2016:91). Bereits 1995 ließ sich das grundsätzliche Problem aber bereits auf staatliche Ebene zurückführen (Cianciullo / Fontana, 1995:42): „In realtà i controlli mancano del tutto.“

Im Jahr 2009, ein Jahr nach Erscheinen des international erfolgreichen Films über die Camorra, legte der damalige Ministerpräsident Silvio Berlusconi eine Lösung für die Müllkrise vor: die Eröffnung einer Müllverbrennungsanlage in Acerra. Diese wurde jedoch durch Demonstrationen von Bürgern verhindert, die dadurch weiterhin ihre Gesundheit gefährdet sahen (alles vgl. Past, 2016:81f.). Erwähnt sei an dieser Stelle, dass im Film selbst die wirtschaftliche Rolle der Camorra in Deutschland keine Rolle spielt, dafür wird diese in der Fernsehserie *Gomorra* vertieft (vgl. Saviano nach Ladurner, 2015). Aus diesem Grund wird im Abspann des Films unterstrichen, dass die Camorra kein lokales Phänomen ist (ab 02:05:27).

Wie oben bereits angesprochen ist die Camorra in und um Neapel von großer Relevanz und das Wissen um diese ist dort fest verankert. In Deutschland – obgleich hier ebenfalls aktiv – besteht kaum ein Bewusstsein für die Organisation und ihre Tätigkeit, wie auch aus der sich später anschließenden Versuchsreihe hervorgeht (vgl. Kapitel 9). Dies ist ein erstes Indiz dafür, wie unterschiedlich kulturspezifisch Wissensbestände geprägt sein können.

Eine besondere Schwierigkeit im Hinblick auf die Wissensbestände geht mit der Darstellungsweise in *Gomorra* einher: Der Film zeigt nur, erklärt aber nichts (s. o.), d. h. alle notwendigen Wissensbestände werden vorausgesetzt, es wird nichts aufgearbeitet. Den Rezipierenden wird demnach keine Hilfestellung zum Verständnis gegeben.

Der letzte Film, den die Probanden im Zuge der Studie rezipierten, ist *Engel des Bösen*. Dieser soll nachfolgend entsprechend des bisher angewendeten Schemas vorgestellt werden.

### **2.3.4 *Engel des Bösen – Die Geschichte eines Staatsfeindes (2010)***

#### **2.3.4.1 Filmtechnische Aspekte und Filmästhetik**

*Engel des Bösen* behandelt das Thema der organisierten Kriminalität in Italien, das im aktuellen italienischen Kino zu den beliebtesten zählt. Der Film wurde 2010 veröffentlicht; Regie führte Michele Placido. Vallanzasca wird darin von Kim Rossi Stuart dargestellt, der für seine Leistung u. a. in der Kategorie „Bester Schauspieler“ mit einer *Nastro d'argente* ausgezeichnet wurde (vgl. Festival del cinema europeo).

Eine eindeutige Zuordnung in ein Genre ist bei *Engel des Bösen* kaum möglich. Inhaltlich ist eine Ausrichtung auf die organisierte Kriminalität in Italien eindeutig, jedoch wurde bei der Umsetzung dieses Themas eine Mischung aus unterschiedlichen Genres vorgenommen, die nachfolgend untersucht werden soll.

Die Grundstruktur des Films wird gegeben durch die biografischen Eckdaten der Hauptperson Vallanzasca (s. u.). Dennoch handelt es sich nicht um ein rein dokumentarisches Werk, sondern die vorhandenen Eckdaten werden gefüllt mit einer teils fiktionalen Ausführung unter gezieltem Einsatz lauter Rockmusik, so dass das dokumentarische Grundgerüst überdeckt wird von einer actiongeladenen Blockbuster-Inszenierung. Zurück bleibt der Eindruck eines Gangsterfilms, wobei jedoch die emotionale Tiefe und Zerrissenheit Vallanzascas selbst einen Bruch mit dem typischen Gangsterfilm darstellt. Im Gegensatz zum klassischen Gangster treibt Vallanzasca insbesondere seine Loyalität zu seinen Nächsten an: zu seiner Bande, aber ebenso zu seinen Eltern, zu Consuelo und ihrem gemeinsamen Kind sowie zu seinem bereits verstorbenen Bruder Ennio.

Das Drehbuch basiert in seiner Grundstruktur auf der Lebensgeschichte des Mailänder Verbrechers Renato Vallanzasca, der in den 1970er und 1980er

Jahren „protagonista della mala milanese“ war (Luce, 2018). *Engel des Bösen* fußt inhaltlich maßgeblich auf dem autobiografischen Werk „Il fiore del male. Bandito a Roma“ von Bonini und Vallanzasca selbst, das in der ersten Auflage bereits 1999 und dann 2009 in überarbeiteter Version veröffentlicht wurde. „Il fiore del male“ ist das meistgestohlene Buch in italienischen Buchhandlungen (D’Agostino / Vallanzasca, 2007:185) – eine Tatsache, die fast schon als ironisch betrachtet werden kann.

*Engel des Bösen* fußt insgesamt also auf den Eckdaten der Biografie des Kriminellen, der als berühmtester Gangster Italiens gehandelt wird (vgl. auch DVD-Klappentext, 20th Century Fox). Wie aus dem Film hervorgeht – und wie beispielsweise die Unmengen an Liebesbriefen, die Vallanzasca auch im echten Leben erhielt, beweisen – übte er eine Faszination auf die Menschen aus. Dies mag mitunter daher rühren, dass Vallanzasca bei all seinen Verbrechen doch immer eine Art Ehrenkodex zu befolgen schien (vgl. auch Mechnich, 2011). Auch Vallanzasca selbst ist es bis heute noch wichtig zu betonen (ebd. nach Romano, 2015): „[N]on ho mai ucciso per soldi.“ und sich damit eine gewisse Ehrenhaftigkeit zuzuschreiben. Dieser Kodex spielt sich im Film beispielweise auch in der Höflichkeit wieder, in der er Unbeteiligte nach einem Überfall für ihre Kooperationsbereitschaft lobt und sie routiniert bittet: „Bitte bleiben Sie noch einige Minuten liegen“ (ab 00:29:18). Gleichzeitig aber geht der Kodex auch einen Schritt weiter: Vallanzasca wird nur dann wirklich brutal, wenn er sich oder seine Nächsten angegriffen sieht – ein unprovoked Angriff ist von ihm nicht zu befürchten.

### **Rahmen- und Binnenhandlung**

Die Darstellung der Ereignisse im Leben Vallanzascas in den dargestellten Jahren 1972 bis 1981 erfolgt bewusst mit einer filmästhetischen Aufteilung in eine Rahmen- und eine Binnenhandlung, wobei die Binnenhandlung (vgl. ab 00:06:02 bis 01:41:55) den größten Teil der erzählten Zeit (1972-1981) sowie der Erzählzeit (rund 01:35:00 von insgesamt 02:02:57) einnimmt.

Die Rahmenhandlung hingegen ist in den Jahren 1981 und 1987 verankert. Die eingangs in der Rahmenhandlung begonnene Szene wird mit dem Wiederaufgreifen (ab 01:41:55) fortgesetzt, um die Weiterführung des Rahmens bewusst zu machen.

Eingangs wird die Rahmenhandlung im Filmbild verortet im „Isolationstrakt Hochsicherheitsgefängnis Ariano Irpino 1981“ (ab 00:00:58). Vallanzasca wird in seiner Zelle gezeigt, während ein Wärter ihm durch die Öffnung in seiner Tür sein Essen ausgibt. Darin findet Vallanzasca eine Kakerlake und ist sichtlich verärgert darüber. Dieser Handlungsstrang pausiert dann jedoch an dieser Stelle: Aus der Perspektive von 1981 gibt Vallanzascas Stimme aus dem Off zunächst einen Rückblick auf seine persönliche Geschichte, die mit Szenen in Graustich hinterlegt ist. Damit wird signalisiert, dass es sich um Erinnerungen des Sprechers handelt. Dieser stellt sich als Renato Vallanzasca vor, geboren am 04. Mai 1950. Seine erste Bande bestand aus Antonella, die wie eine kleine Schwester für ihn war, dem Angeber Enzo, dem Messdiener Giorgio und Faustino. Weil Giorgio ihre erste Straftat beichtete, kam Vallanzasca in eine Jugendhaftanstalt: Die Bande hatte Zirkustiere befreit.

Das Filmbild kehrt zurück in die Zelle, wo Vallanzasca die Wache provoziert und eine Schlägerei anfängt. Aus dem Off spricht er weiter ein, dass er dazu geboren sei, Verbrecher zu sein. Mehrere Wärter stürmen in die Zelle und verprügeln den kampflustigen Vallanzasca mit Schlagstöcken.

Nachdem die Erzählung des Plots bündig bis 1981 in der Binnenhandlung erfolgt ist (ab 01:41:55), kommt es zu einem Schnitt zurück zur Eingangsszene ins Jahr 1981, in der Vallanzasca nach dem Vorfall mit der Kakerlake in seinem Essen von Wärtern verprügelt wird. Die Rahmenhandlung springt dann ins Jahr 1987, in dem Vallanzasca die Flucht aus dem Fährschiff gelingt und erzählt seine Zeit auf freiem Fuß weiter bis zu seiner erneuten Verhaftung als Schlussbild des Films.

Die Rahmenhandlung ist also bis auf den Rückblick auf Vallanzascas Kindheit und Jugend im Jahr 1981 verortet und dient eingangs seiner Charakterisierung, später dann der Erzählung seines letzten großen Ausbruchs und seiner erneuten Verhaftung im selben Jahr. Die Binnenhandlung hingegen erzählt die Entwicklungen der Jahre 1972 bis 1981 in stringenter Reihenfolge und gibt Einblicke in die Aktivitäten von Vallanzascas Bande namens Comasina und Vallanzascas Entwicklung als Verbrecher.

## Symbolik von Geld, Sex und Drogen

Zweimal sind in *Engel des Bösen* kurze, in schnellem Ablauf aufeinanderfolgende Szenen zu sehen, in denen die Comasina mit Frauen, Alkohol und Drogen im schnellen Wechsel mit Überfällen und Geldscheinen gezeigt wird (vgl. beispielsweise ab 00:30:30). Dies geschieht immer unter Einspielen lauter Rockmusik und steht symbolhaft für den Erfolgsrausch der Bande und das wohlhabende Leben, das sie zum jeweiligen Zeitpunkt führen. Diese Szenen sind prägend für den entstehenden Eindruck eines actiongeladenen Gangsterfilms. Plakativ wird dabei auch mit einem Geldschein eine Kokslinie gezogen, um den Überfluss an Luxusgütern in den Blickpunkt zu rücken (ab 00:30:15).

Mit dem versehentlichen Mord an einem Kassierer durch Enzos Hand beginnt neben dem Niedergang der Freundschaft zwischen Enzo und Vallanzasca auch der Niedergang der ersten Erfolgsphase der Comasina. Symbolisiert wird dies durch den toten Kassierer, der in seiner Blutlache zwischen Geldscheinen liegt und dem Sergio hilflos den Puls fühlt:



Abb. 3: Filmbildausschnitt aus *Engel des Bösen* (ab 00:45:30)

Die zweite Erfolgsphase, die sich in einem ähnlichen Zusammenschnitt niederschlägt, setzt ein mit dem erfolgreichen Verlaufen der Geiselnahmen (ab 01:02:51), diesmal ist es eine der Geiseln, die in einer kurzen Sexszene und beim Konsumieren von Koks gezeigt wird. Die Comasina hingegen ist rauchend zu sehen, wie sie entspannt ihr Geld zählt und zusammen lacht. Damit wird visualisiert, dass die Bande inzwischen einen Wohlstand erreicht hat, der ihr Gelassenheit gibt und den sie sogar im Sinne der Gewinnvermehrung mit ihren eigenen Geiseln teilt. Auch diese zweite Erfolgsphase geht mit einem Mord zu

Ende: Bei einer Schießerei mit der Polizei wird Beppe an einer Autobahnabfahrt erschossen. Bei der Flucht muss Vallanzasca seinen Leichnam überfahren – eine Tatsache, die ihn ebenso sehr zu brechen scheint, wie ihn die Vorstellung von Beppes brechenden Knochen unter den Autoreifen verfolgt (ab 01:03:46). Der Tod dieses Bandenmitglieds kündigt auch symbolhaft den Niedergang der Comasina an, die mit der nahezu dauerhaften Inhaftierung Vallanzascas ab 1981 ihren Anführer verliert.

#### **2.3.4.2 Inhaltselemente**

*Engel des Bösen* zeichnet sich aus durch seine Gangsterfilm-hafte Darstellungsweise der organisierten Kriminalität Mailands in den 1970er und frühen 1980er Jahren. Im Mittelpunkt steht der Verbrecher Renato Vallanzasca. Um dem Publikum das Nachverfolgen dieser zeitlichen Entwicklung sowie der lokalen Verortung deutlicher zu machen, werden im Filmbild häufig in schriftlicher Form die Jahreszahl sowie ggf. der Ort angegeben.

#### **Anführerpersönlichkeit Vallanzasca: der Ehrenkodex**

Vallanzasca fungiert als Anführer seiner Bande Comasina und kann sich – nicht zuletzt aufgrund seines Ehrenkodex‘ – ihrer Loyalität i. d. R. sicher sein. Entsprechend leitet er auch die Raubüberfälle sowie später die Geiselnahmen. Sein Ehrenkodex wird bereits mit einer der ersten Szenen der Binnenhandlung, einzuordnen im Jahr 1972, suggeriert: Hier belehrt er seine Bandenmitglieder, dass man eine Waffe nicht zum Schießen brauche, sondern nur um Leute zu erschrecken – wenn man aber dann doch einmal schießen müsse, sollte man es können (ab 00:10:40). Damit legt er nahe, dass er selbst keine unprovokierte Auseinandersetzung beginnen würde.

Auch seiner Bande, aber genauso seiner Partnerin und seiner Familie gegenüber zeichnet Vallanzasca ein Ehrenkodex aus. So zeigt er stets besonderen Einsatz für sie und stellt ihr Wohl im Zweifel über sein eigenes.

Vallanzasca übernimmt als Anführer stets die (scheinbar) riskanteste Rolle bei den Überfällen. So ist es beim Überfall auf die Finanzkasse an der Piazza Vetra Vallanzasca, der die Bank unter dem Vorwand, sein Name sei Bonelli und er

komme von der Zentrale, auszurauben gedenkt, während seine Bandenmitglieder draußen Schmiere stehen (ab 00:53:10). Draußen wird jedoch ein Polizist auf zwei Mitglieder der Vallanzasca-Bande aufmerksam. Während Vallanzasca drinnen fast am Ziel ist, bricht draußen eine Schießerei los, bei der ein Polizist Fausto erschießt. Vallanzasca bricht das Unterfangen sofort ab und obwohl er emotional sehr mitgenommen wird, übernimmt er sofort seine Anführerrolle und weist alle dazu an, den Tatort unauffällig zu verlassen.

Bei den Gerichtsprozessen 1977 schützt er eines seiner Bandenmitglieder, das im Affekt einen Polizisten bei einer Führerscheinkontrolle ermordet hatte, und nimmt die Tat vollständig auf sich, was zum Urteil zu lebenslanger Freiheitsstrafe beiträgt (ab 01:14:10). Seine Loyalität gegenüber seiner Bandenmitglieder geht damit weit über seinen Selbstschutz hinaus.

Vallanzascas Schutzbedürfnis seiner Familie gegenüber zeigt sich beispielsweise unmittelbar nach Faustos Begräbnis, in dessen Anschluss er sich mit Antonella trifft: Er hat gehört, dass die Polizei seine Familie verhört haben soll und möchte das von Antonella bestätigt wissen (ab 00:57:11). Vallanzasca kann diese Tatsache nicht auf sich sitzen lassen (ab 00:58:46), am Abend beobachtet er aus dem Auto heraus sein Elternhaus und sieht, wie ein Polizist klingelt und seinem Vater an der Sprechanlage droht, dass er seinen Sohn bald im Leichenschauhaus besuchen könne, „mit seinen eigenen Eiern im Maul“. Er verfolgt die beiden Polizisten daraufhin, bedroht sie mit erhobenen Waffen und kündigt an, auch ihre Familien zu belästigen, wenn sie seine Eltern nicht in Ruhe lassen.

Vallanzasca steht für diejenigen ein, die ihm ebenfalls loyal begegnen, oder die er zu seiner Familie zählt.

### **Gefängnisausbrüche**

Bekannt geworden ist Vallanzasca nicht zuletzt für seine spektakulären Gefängnisausbrüche, die auch in *Engel des Bösen* – nicht immer realitätsgetreu, aber symbolhaft – ein wiederkehrendes Thema darstellen, das einen beträchtlichen Beitrag zur Dramaturgie des Films beiträgt.

Zu einem dieser Ausbrüche wird Vallanzasca aus Wut angetrieben. Im Gefängnis in Mailand trifft Vallanzasca mit Consuelo und ihrem kleinen gemeinsamen Sohn 1975 im Besucherraum zusammen (ab 00:21:05). Consuelo

wirkt kühl und ist wortkarg, auch der Sohn hat offenbar keine Bindung zum Vater. Consuelo gesteht Vallanzasca, dass sie jemanden kennengelernt habe, und sie sich wünsche, dass ihr Sohn in einer Familie aufwachse. Vallanzasca reagiert verärgert. Als Consuelo aufgebrochen ist, wickelt er rostige Schrauben in ein Kaugummi und schluckt sie mühsam (ab 00:24:57). Auffällig ist hier der Einsatz einer anschwellenden, pulsierenden Tonspur, die den Rezipierenden einen Einblick in Vallanzascas Gefühlswelt geben: Es wird der Eindruck erweckt, Vallanzascas steigender Puls sei zu hören und durchdringe das Publikum. In der Nacht liegt Vallanzasca mit Schmerzen im Bett, erbricht Blut und ruft nach dem Wärter. Im Bassi Krankenhaus in Mailand wird Vallanzasca daraufhin behandelt. Einige Tage später überreicht er dem ihm bewachenden Beamten einen Stapel Banknoten und verlässt daraufhin scheinbar ungesehen das Krankenhaus (ab 00:26:00).

Der zweite Ausbruch ist verankert in der Rahmenhandlung, nämlich im Jahr 1987 (ab 01:42:33). Nachdem er einen Gefängnisaufrast mit angezettelt hat, soll Vallanzasca verlegt und dazu unter der Aufsicht dreier Beamter mit einer Fähre verschifft werden. Die drei jungen Beamten sind ratlos, welche der beiden Kabinen, die für sie reserviert wurden, nun für Vallanzasca vorgesehen ist. Vallanzasca nutzt seine Chance und überzeugt die Wachen davon, dass die Kabine mit dem Waschbecken – die zudem über ein Bullauge verfügt – für ihn gedacht sei. Durch dieses Bullauge gelingt Vallanzasca daraufhin die Flucht und er kann unbemerkt durch die Berge und dann weiter mit dem Zug zurück nach Mailand fliehen. Die Verlagerung vom beengten Frachtschiff in die Bergkulisse macht dabei die Intensität des Freiheitsgefühls Vallanzascas beim Publikum spürbar.

### **Freundschaften und Feindschaften**

Hinsichtlich der ihm nahe stehenden Personen durchlebt Vallanzasca zwei einschneidende Entwicklungen, die in ihrer Dynamik von Freundschaft zu Feindschaft gegenläufig sind.

Eine der längsten und engsten Freundschaften verbindet Vallanzasca mit Enzo, den er bereits aus Kindertagen kennt (s. o.). Enzo rutscht jedoch zunehmend in die Drogensucht ab, worunter seine geistige Wachsamkeit und Gesundheit zu leiden beginnen. Erstmals wird dies bei einem Banküberfall deutlich (ab

00:44:28): Während Vallanzasca mit dem Bankdirektor zum Tresor geht, weist Enzo, bewaffnet mit einem Maschinengewehr, den Mann an der Kasse an, das Geld einzupacken. Die beiden geraten in ein Gerangel, bei dem Enzo den Mann erschießt. Auf der Rückfahrt kritisieren die Anwesenden Enzo heftig, während Enzo sich nicht anders zu helfen weiß, als Vallanzasca, seinen „großen Bruder“ um Hilfe anzuflehen. Dieser bleibt kalt und weist ihn an, in Zukunft zu Hause zu bleiben. Vallanzascas Reaktion kündigt an, dass er Enzo zunehmend nicht mehr als Schutzbefohlenen versteht.

Später (ab 00:47:40) bleiben Enzo und Rosario mit dem Auto auf der Straße liegen. Als sich ein Wagen nähert, versucht Enzo ihn anhalten. Angesichts des bewaffneten Mannes legt der Fahrer jedoch den Rückwärtsgang ein und versucht zu fliehen. Daraufhin erschießt Enzo den Fahrer kaltblütig. Bei der sich anschließenden Zusammenkunft mit Vallanzasca erfährt dieser von den Ereignissen (ab 00:48:47). Als Vallanzasca fragt, ob der Fahrer tot sei, bricht bei Enzo in seinem Drogenwahn in irrationale Panik aus.

Am Folgetag, als die Comasina aufbrechen möchte, liegt Enzo schlafend auf dem Sofa. Vallanzasca ist mit einer Waffe in der Hand über ihm zu sehen; er zielt damit auf Enzos Schläfe (ab 00:52:40). Offenbar bringt er den Mord an Enzo jedoch nicht über sich; Enzo ist später erneut zu sehen, wie er mit einer Reihe maskierter Männer in die Wohnung von Vallanzascas Eltern eindringt. Die Männer verwüsten alles, werden gewalttätig und suchen Geld, während Enzo untätig im Flur steht (ab 01:12:30).

Dieser Verrat an Vallanzasca und seiner Familie treibt ihn zum geplanten Mord an Enzo beim Gefängnisauflauf in Novara 1981 an (ab 01:33:00). Zu diesem Zeitpunkt sitzen Vallanzasca und Enzo im selben Gefängnis ein. Vallanzasca und ein Komplize suchen Enzo in seiner Zelle auf. Enzo ist völlig panisch und plädiert an Renatos Ehrenkodex: „Du musst mich doch beschützen, Renato“. Letztlich gesteht Enzo den Überfall auf Vallanzascas Eltern und erklärt, dass er es getan habe, weil er Stoff brauchte. Vallanzasca gibt ihm ein Messer und drängt Enzo unter Schlägen, dass er ihn damit stechen solle, damit er ihn umbringen könne. Als Enzo dies letztlich tut, sticht Vallanzasca mehrfach mit dem Messer auf Enzo ein und verlässt dann die Zelle. Sein Komplize tötet Enzo schließlich. Die Beziehung zu Enzo beginnt also in Freundschaft und endet in tödlicher Feindschaft. Das Verhältnis zu Turatello hingegen, die zweite prägende

Freundschaft, verläuft antiklimatisch und beginnt mit einer Feindschaft, die sich zur Freundschaft wandelt.

Erstmals begegnen sich die beiden in einem Club nach dem gelungenen Überfall auf den Geldtransporter (ab 00:13:50), wo sich herausstellt, dass der Boss der Mailänder Unterwelt, Francis Turatello, und Vallanzasca mit Antonella eine gemeinsame Bekannte haben. Kurz darauf eskaliert die Beziehung wegen eines Besuchs von Enzo und einem Mann namens Spaghetino in einem von Turatellos Clubs (ab 00:31:10): Als Turatello zu den beiden stößt, schneidet er Spaghetino mit einem Messer die Halsschlagader auf. Den Übergriff begründet er damit, dass Spaghetino zwei Frauen vergewaltigt habe. Enzo, schockiert ob dieser Tatsache, schimpft unbedacht, was einen Mitarbeiter Turatellos veranlasst zu glauben, Enzo habe Turatello beschimpft, weshalb er Enzo ein Messer in den Rücken sticht. Als die Comasina bald darauf auch noch einen Club Turatellos überfällt (ab 00:35:37), scheint die Feindschaft besiegelt und es kommt zu einer Verfolgungsjagd (ab 00:38:06): Vallanzasca und ein weiteres Bandenmitglied verfolgen Turatello mit seinen Männern, bedrohen ihn und beginnen eine Schießerei, die offenbar nur Turatello überlebt.

Als Vallanzasca und Turatello sich später in demselben Gefängnis wiederfinden, freunden sie sich jedoch an (ab 01:18:40). Eines Nachts hat Turatello die Idee, dass Vallanzasca heiraten sollte; er selbst wäre Trauzeuge (ab 01:22:09). Dadurch würden sie auf den Titelseiten aller Zeitungen in Südamerika und Europa landen und „denen in die Suppe [spucken], die nur darauf warten, [ihnen] ein Messer in den Rücken zu schlagen – der Camorra und den Sizilianern.“ Der freundschaftliche Zusammenschluss hat für die beiden offenbar auch in der Unterwelt einen praktischen Nutzen. Im Gefängnis findet dann auch die Hochzeit mit Vallanzascas Verehrerin Giuliana statt, die pompös gefeiert wird (ab 01:25:25). Jedoch eröffnet Vallanzasca Turatello noch am Tag der Hochzeit, dass er in ein anderes Gefängnis verlegt werden soll. Turatello verspricht ihm, ihn nicht hängen zu lassen.

Nach Vallanzascas Verlegung erfährt er jedoch von dem Mann in der Nachbarzelle, dass Turatello zwei Wochen zuvor von fünf Mann ermordet wurde (ab 01:37:24). Der Mann vermutet, dass der Befehl von der Mafia kam.

Verliert Vallanzasca mit Enzo also zunächst einen Freund, um ihn dann als Feind zu töten, erlischt mit Turatellos Tod eine Freundschaft, die aus Feindschaft erwuchs.

### **Vallanzascas Wirkung auf die Frauenwelt**

Der Anführer der Comasina zeichnet sich durch seinen charakteristischen Charme aus, mit dem er den Menschen auch bei Überfällen oder gar der Polizei begegnet (vgl. beispielsweise ab 01:51:56) und der ihn insbesondere in der Frauenwelt beliebt macht.

Entsprechend wird er in *Engel des Bösen* mit wechselnden Partnerinnen gezeigt, wobei nur zwei der Frauen ihm emotional nah genug stehen, dass sie im Rahmen seines Ehrenkodex‘ in seinen Schutzbereich fallen. Dabei handelt es sich um Consuelo, mit der er einen gemeinsamen Sohn hat, und um Antonella, die er aus Kindertagen kennt.

Consuelo lernt Vallanzasca auf einer Party in Mailand im Jahr 1972 kennen und empfindet ihr rebellisches Wesen dort zunächst als reizvolle Herausforderung (ab 00:05:58). Die emotionale Bindung der beiden wird v. a. deutlich, als Consuelo Vallanzasca später hochschwanger im Gefängnis besucht (ab 00:18:21) und Vallanzasca und sein Mitinsasse bald darauf einen selbstzerstörerischen Aufstand verüben (ab 00:21:20): Die beiden schneiden sich mit Teilen eines zersprungenen Spiegels tief in Arme Oberkörper, um eine Verlegung in ein näher an Mailand gelegenes Gefängnis zu erreichen. Die Beziehung zerbricht zwar 1976 an Vallanzascas Haft (ab 00:22:05), jedoch fungiert er auch später noch als Beschützer von Consuelo und ihrem gemeinsamen Sohn (ab 00:37:31).

Ehe er die Beziehung zu Antonella eingeht, ist Vallanzasca mit zahlreichen anderen Frauen zu sehen, mit denen er aber offenbar lediglich eine sexuelle Verbindung pflegt, die aber nur als Randfiguren gezeigt werden (vgl. beispielsweise ab 01:08:09).

Während seines Gefängnisaufenthalts ab 1977, nachdem seine Verhaftung große Medienaufmerksamkeit für sich beansprucht, erhält er im Gefängnis zudem Unmengen an Liebesbriefen (ab 01:13:11), aus deren Mitte er dann auch seine Verehrerin Giuliana als Braut für die Hochzeit auswählt, für die Turatello als Trauzeuge fungiert (ab 01:22:07). Giuliana erscheint jedoch vielmehr als Mittel

zum Zweck, die beiden haben weder eine gemeinsame Geschichte, noch haben sie eine emotionale Bindung.

Erst nach Vallanzascas erfolgreichen Ausbruch aus dem Frachtschiff und der Flucht nach Rom im Jahr 1981, entwickelt sich zwischen ihm und Antonella eine Beziehung, die Antonella sogar dazu verleitet, Vallanzasca auf seiner Flucht begleiten zu wollen (ab 01:49:49). Zu ihrem eigenen Schutz lehnt er dies jedoch ab. Wie später abschließend schriftlich auf Italienisch im Filmbild eingeblendet und mündlich auf Deutsch ausgesprochen wird, erhielt Vallanzasca 2005 die Erlaubnis, Antonella zu heiraten (ab 01:58:26).

#### **2.3.4.3 Wirklichkeitsbezüge**

Wie bereits aufgearbeitet wurde, basiert der Film *Engel des Bösen* auf den biografischen Eckdaten der real existierenden Person Renato Vallanzasca und seiner Bande Comasina, die die Mailänder Unterwelt v. a. in den 1970er Jahren beherrschte.

Über Vallanzascas kriminellen Werdegang finden sich zahlreiche Bücher, Zeitungsartikel und filmische Beiträge. An einigen Büchern hat Vallanzasca auch neben dem obengenannten autobiografischen Werk selbst mitgearbeitet, oft auch mit humorvollen Beiträgen: So trug er in „L’ultima fuga. Quel che resta di una vita da bandito“ (Coen / Vallanzasca, 2010) u. a. ein abschließendes, eigenständiges Kapitel mit dem Titel „Guida Michelin delle patrie galere“ bei, in dem er die Gefängnisse, in denen er im Laufe seines Lebens eingesperrt hat, in den Kategorien *Sicurezza*, *Vivibilità*, *Cibo*, *Cella*, *Guardie* und *Organizzazione* mit Sternen bewertet und jeweils eine persönliche, an den Ort gebundene Erinnerung ausführt (vgl. ebd., 2010:333ff). Humoreske Betrachtungen der eigenen Erfahrungen wie diese mögen ihren Beitrag dazu leisten, dass Vallanzasca bis heute bei der Bevölkerung viele Sympathien weckt. Trotz des dokumentarischen Grundgerüsts des Films lässt sich bei genauerer Recherche eine gewisse Vermischung von Fiktion und Realität feststellen: So war es beispielsweise ein junger Mann namens Massimo Loi – und kein Mann namens Enzo – den Vallanzasca bei seinem Gefängnisaufenthalt im Hochsicherheitsgefängnis in Novara 1981 wegen des Überfalls auf seine Eltern

kaltblütig ermordete (vgl. Coen / Vallanzasca, 2010:11ff). Bei näherem Betrachten finden sich keine Hinweise darauf, dass eine Person namens Enzo, die ihm und Antonella D'Agostino nahe gestanden hätte, in Realität überhaupt Teil der Bande war. Die Figur des Enzo scheint vielmehr bewusst für *Engel des Bösen* geschaffen worden zu sein und bündelt die Geschichten verschiedener realer Bandenmitglieder in sich, die für Vallanzasca und die Entwicklung seiner Bande Comasina relevant waren. Angelehnt ist sie aber hauptsächlich an Massimo Loi, für den Vallanzasca eine besondere emotionale Rolle spielte (Bonini / Vallanzasca, 2009:221): „Era cresciuto nel mito di Vallanzasca. Per lui era un fratello.“

In den 70er und 80er Jahren gingen Vallanzascas Verbrechen durch alle Medien Italiens; bekannt wurde er vor allem für seine halsbrecherischen Gefängnisausbrüche. Die Verfilmung seiner Lebensgeschichte führte vor allem bei den Angehörigen der Opfer Vallanzascas und seiner Bande zu Protesten (vgl. Dell'Arti, 2015). Placido selbst relativierte den Sinn des Films folgendermaßen (nach Dell'Arti, 2015): „Questo non è un film pro Vallanzasca. Racconta la vita surreale di un uomo che ha accumulato strumenti per analizzare profondamente se stesso.“ Ihm ging es demnach nicht danach, Vallanzasca als Kriminellen zu verherrlichen, sondern seine einzigartige Persönlichkeit einzufangen. So sieht es auch Mechnich, der Placido die Fähigkeit zuschreibt, die Realität abzubilden – egal wie grausam sie sein mag – ohne dabei aber den Eindruck der Verherrlichung des Kriminellen zu machen (vgl. ebd., 2011).

Was der Film an Vallanzasca beispielhaft vermittelt, ist, dass „Gewalt gegen das „System“ oder den Staat in dieser Zeit eine bemerkenswerte Akzeptanz [zuteil wurde], von der auch Gangster profitierten“ (Mechnich, 2011). Diese Akzeptanz schlug damals im Fall Vallanzascas sogar in Sympathie und einer regelrechten Fankultur – insbesondere unter Frauen – aus.

Auch heute noch findet Vallanzasca, der 2020 70 Jahre alt wird, wiederkehrende Aufmerksamkeit in den italienischen Medien. Das zeigen auch Artikel wie der von Luce (2018), der über den geistigen Wandel des Kriminellen berichtet. Inzwischen – und das geht auch aus Luces Artikel hervor – zeigt Vallanzasca Reue für seine Taten. Insbesondere das gemeinschaftlich abgefasste Werk von Coen / Vallanzasca (2010) zielt darauf ab, die Lebensgeschichte des Kriminellen kritisch zu beleuchten und in Frage zu stellen.

In Italien fand Vallanzasca in den 1970er und 80er Jahren aufgrund seiner Verbrecherkarriere große Aufmerksamkeit in den Medien und vor allem in der Frauenwelt; auch heute noch ist er immer wieder in den Medien vertreten (s. o.), so dass eine gewisse Grundkenntnis seiner Person in Italien mehrheitlich vorausgesetzt werden kann.

In *Engel des Bösen* werden viele biografische Fakten um Vallanzasca verarbeitet. Geboren am 04. Mai 1950 wurde er im Laufe seines Lebens viermal zu einer lebenslänglichen Haftstrafe und weiteren 260 Jahren Haft wegen Mordes und anderer Verbrechen verurteilt (vgl. auch Dell'Arti, 2015).

Viele der im Film enthaltenen Zitate Vallanzascas in der Originalfassung des Films wie beispielsweise „C'è chi nasce per fare lo sbirro, chi lo scienzato, chi per diventare madre Teresa di Calcutta. Io sono nato ladro“ sind dem Buch entnommen, das Vallanzasca zusammen mit Bonini über seine Person verfasst hat (ebd. 2009:47). In der deutschen Synchronfassung wurden diese Zitate entsprechend im Rahmen der Synchronisierung übersetzt und zielsprachig ausgesprochen.

Bekannt wurde Vallanzasca für seine Verbrechen und für seinen Charme, aber nichtsdestoweniger für seine Gefängnisausbrüche. So gelang ihm beispielsweise im Juli 1976 ein Ausbruch aus einem Krankenhaus, in das er verlegt worden war, nachdem er sich sein eigenes Urin in die Blutbahn injiziert und eine „Kur“ mit faulen Eiern gemacht hatte (vgl. Dell'Arti, 2015). In *Engel des Bösen* wird ebenfalls ein Ausbruch aus dem Gefängnis gezeigt, allerdings schluckt die Figur Vallanzasca hier rostige Nägel, die er in Kaugummi einwickelt. Es ist aber anzunehmen, dass diese Szene von obigem Ereignis inspiriert wurde.

Auf wahren Begebenheiten fußt u. a. auch die Hochzeit mit Giuliana Brusa im Juli 1979, von der er sich 1990 scheiden ließ (vgl. Dell'Arti, 2015).

Auch der Gefängnisaufstand (ab 01:32:10) beruht auf wahren Begebenheiten. Was in *Engel des Bösen* in abgewandelter Form gezeigt wird, ist, dass Vallanzasca im Rahmen dieses Aufstands auch den nur zwanzig Jahre alten Massimo Loi brutal tötete (vgl. Dell'Arti, 2015): Im Film steht anstelle von Loi die Figur des Enzo, dessen finale Ermordung Vallanzasca aber einem Mitinsassen überlässt (vgl. Kapitel 2.3.4.1, sowie ab 01:33:59). Das Wissen um blutige Taten wie der Mord an Loi, vor deren Hintergrund Vallanzascas Ehrenkodex zweifelhaft erscheint, nimmt dem heroischen Auftreten der Figur Vallanzasca

ihre Heldenhaftigkeit – auch wenn Vallanzasca wie ein Märtyrer erscheinen mag, wenn er betont, dass er vor Gericht auch die Schuld für Taten auf sich genommen hat, die er nicht begangen hat (vgl. Romano, 2015).

Antonella D’Agostino, die „kleine Schwester“ Vallanzascas (ab 00:14:58), heiratete ihren Freund aus Kindergartenzeiten tatsächlich, so wie es im Abspann des Films schriftlich eingeblendet wird. Die beiden veröffentlichten zudem – was in *Engel des Bösen* nicht erwähnt wird – ihre gemeinsame Geschichte in dem Buch „Lettera a Renato“ (2007). Wie der Titel des Buchs vermuten lässt, umfasst es – neben anderen Inhalten, wie beispielsweise einer Sammlung von Zeitungsartikeln über Vallanzasca – Briefe ganz unterschiedlicher Personen an Renato. Eines der Vorworte des Buchs stammt von Vallanzasca selbst. Inzwischen ließen die beiden sich offiziell scheiden, wie zahlreiche Medienberichte im Oktober 2018 verkündeten (vgl. beispielsweise *Il Giorno*).

Vor allem aber fußt auch die Beziehung zu Francis Turatello auf wahren Begebenheiten, auch Fotos von der Hochzeit mit Giuliana und Turatello als Trauzeugen kursieren bis heute im Internet (vgl. *La Repubblica*, 2017).

Turatello galt in den 1970er Jahren als „padrone di Milano“ (Bonini / Vallanzasca, 2009:179) und wurde lediglich von Vallanzasca und seiner Bande in Frage gestellt, obwohl Turatello gleichzeitig Vallanzascas Idol war: Vor allem Turatellos Ruf der Furchtlosigkeit beeindruckte ihn (vgl. Bonini / Vallanzasca, 2009:179). Der Vorfall in einem von Turatellos Nachtclubs, in dem ein Mitglied der Comasina in Begleitung Spaghetinos, eines Vergewaltigers, auftauchte, löste auch in Wahrheit den „Krieg“ zwischen den beiden Verbrechern aus. Der einzige grundlegende Unterschied hinsichtlich der Geschehnisse im Club besteht darin, dass nicht der fiktive Enzo mit Spaghetino in den Club ging, wie der Film es zeigt, sondern Vito Pesce, den Spaghetino aus dem Gefängnis kannte (vgl. Bonini / Vallanzasca, 2009:180f.).

Später im Gefängnis Rebibbia in Rom wurden Turatello und Vallanzasca dann in der Tat „inseparabili“ und Turatello kam die Idee, dass Vallanzasca heiraten und ihn zum Trauzeugen machen sollte, mit der Argumentation (Bonini / Vallanzasca, 2009:198f.): „Dài, Renato, a parte la nostra superlibidine, sarebbe anche un modo per chiudere le bocche di tanti cessi che se la sciacquono.“

Nachdem nun auch der vierte und letzte Film aus dem Korpus dieser Arbeit vorgestellt wurde, kann die Synchronisierung als Ausgangspunkt für die vorliegenden Untersuchungen kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen näher untersucht werden.

### **3. Synchronisierung als Form der Translation: Problematik kultureller Phänomene**

Wie eingangs bereits festgehalten wurde, bildet die Synchronisierung lediglich den Rahmen für die in dieser Arbeit angestellten Untersuchungen. Jedoch ist eine nähere Kenntnis dieser spezifischen Form der audiovisuellen Übersetzung unerlässlich, um zu verstehen, wieso ihr eine besondere Rolle im Rahmen der Untersuchung von kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen zukommt.

Daher sollen nachfolgend zunächst die notwendigen Grundlagen im Zusammenhang der Synchronisierung und dabei auch die Problematik des Kulturbegriffs vermittelt werden. Anschließend können diese Kenntnisse in den Kontext der für die Untersuchungen relevanten wissenschaftlichen Konzepte eingebettet werden.

#### **3.1 Grundlagen der Synchronisierung und Problematik des Kulturbegriffes**

Korycińska-Wegener gibt eine einfache und eingängige Definition für die Synchronisierung: Bei der Synchronisierung wird der Zieltext mündlich gesprochen, während der Originaltext komplett ausgeblendet wird, sodass lediglich die zielsprachigen Redebeiträge zu hören sind (vgl. ebd., 2011:63).

Die Synchronisierung ist eine von drei geläufigen Formen der audiovisuellen Übersetzung neben der Untertitelung und dem Voice over und ist vor allem in Westeuropa geläufig, wohingegen in Russland beispielsweise das Voice over verbreiteter ist (vgl. Korycińska-Wegener, 2011:64). In den meisten anderen Ländern jedoch wird Voice over eher bei nicht-fiktionalen Genres wie z. B. Dokumentationen oder Reportagen eingesetzt (vgl. Díaz Cintas / Orero,

2010:441), bei denen der Originalton eines Interviews noch hörbar ist, aber in den Hintergrund gerückt wird, während eine Stimme aus dem Off eine Übersetzung einspricht. Der Sinn von Synchronisierungen ist es, Filme auch Kindern und einem ungebildeteren Publikum zugänglich zu machen (vgl. Díaz Cintas / Orero, 2010:444), die generell nicht über die notwendigen Fremdsprachenkenntnisse bzw. nicht über die Lesefertigkeiten verfügen, die bei der Untertitelung notwendig sind. Da es in unseren Breiten bei Spielfilmen aber generell üblich geworden ist, Synchronisierungen vorzunehmen, sind deutsche Rezipierende entsprechend daran gewöhnt, Spielfilme in der eigenen Landessprache zu rezipieren, auch wenn diese ursprünglich in einer anderen Sprache produziert wurden und in einer anderen Kultur als der eigenen angesiedelt sind.

Eine Eigenschaft der Synchronisierung ist besonders grundlegend für die Überlegungen der vorliegenden Arbeit: Sie ist die teuerste Form der Übersetzung (vgl. Korycińska-Wegener, 2011:64). Damit liegt auf der Hand, dass sich die Synchronisierung auf wirtschaftlicher Ebene in einer Kosten-Nutzen-Rechnung als finanziell lohnenswert herausstellen muss, ehe sie tatsächlich durchgeführt wird (Jüngst, 2010:4): „Die Menge der Zuschauer, die den fertigen Film sehen werden, spielt eine sehr große Rolle dabei, ob ein so teures Verfahren angewendet wird.“ Finanziell lohnenswert ist die Synchronisierung schließlich nur dann, wenn ein Profit eingespielt werden kann. Ein Profit ist wiederum nur dann zu erwarten, wenn der Film im Zielland eine große Zahl an Kinozuschauerinnen und -zuschauern anlockt oder einen großen Absatzmarkt für den Film als DVD, Blu-Ray oder bei Streaming-Diensten bietet. Und das kann letztlich nur dann der Fall sein, wenn die Synchronfassung inhaltlich wie technisch gelungen ist und Rezipierende alle Inhalte verstehen können, so dass sie das Produkt als überzeugend einstufen.

Dieser letzte Punkt ist entscheidend für die Untersuchungen im Rahmen der vorliegenden Arbeit: Grundlegend müsste das bedeuten, dass alle Filme aus dem Korpus für deutsche Rezipierende verständlich und zugänglich sein müssten; denn nur dann eignen sie sich auch für den deutschen Absatzmarkt. Allgemein aber wird die Entscheidung, ob ein Film in eine andere Sprache synchronisiert wird, mittels der zu erwartenden Wirtschaftskraft auf dem Zielmarkt gefällt.

Eine grundlegende Spannung, die bei der Vermarktung eines Films auftritt, entsteht auch dadurch, dass das Produkt einen Wandel vom künstlerisch-kulturellen Gut (das Drehbuch als literarisches Werk) zum wirtschaftlichen Gut (das zu vermarktende Endprodukt Film) erfährt, das großem Erfolgsdruck unterliegt (vgl. Korycińska-Wegener, 2011:21). Dies gilt für Originalproduktionen ebenso wie für ihre Synchronfassungen.

Die audiovisuelle Übersetzung und die Synchronisierung im Speziellen bilden eine noch junge Disziplin (vgl. Korycińska-Wegener, 2011:62), da auch das Medium Film selbst noch jung ist. Daher sind auch noch lange nicht alle Forschungsmöglichkeiten innerhalb dieser Disziplin ausgeschöpft. Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, einen spezifischen Forschungsbereich im Bereich der Synchronisierung – nämlich denjenigen der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen (vgl. Kapitel 3.2ff) – bewusst zu machen und zu etablieren.

Der Synchronisierungsprozess ist ein komplexer Vorgang, in den verschiedene Personen eingebunden sind: ein Übersetzer, der die Rohübersetzung anfertigt, ein Synchronautor, der die Rohübersetzung zu einer Synchronbuch weiterverarbeitet, die Schauspieler bzw. Synchronsprecher, die im Tonstudio gemeinsam mit Tontechnikern die Takes aufnehmen und Feinabstimmungen vornehmen (vgl. Jüngst, 2010:69). Aus dieser Arbeitsteilung lässt sich ablesen, dass dem Übersetzer im Prozess „lediglich eine untergeordnete Rolle“ zukommt (Manhart, 2006:265). Da eine Synchronfassung also nicht von einer Einzelperson angefertigt wird, sondern auf dem Weg zum Endprodukt durch verschiedene Hände geht, ist es nur förderlich, dass die Gestaltung der Dialoge mit einer gewissen Freiheit erfolgen kann: Synchrontexte müssen nicht so wörtlich und nah am Ausgangstext sein wie es bei Untertitelungen der Fall ist (die im Übrigen üblicherweise von einer professionellen Einzelperson angefertigt werden), da das Publikum im Moment der Rezeption keinen Zugriff auf den Originalton und somit keine Vergleichsgrundlage hat (vgl. Díaz Cintas / Orero, 2010:444).

Durch diese Möglichkeit der freieren Gestaltung kann bei der Untertitelung zumindest stellenweise der generellen Schwierigkeit entgegengewirkt werden, die die Disziplin der Synchronisierung auszeichnet, nämlich die Synchronität. Dabei muss Synchronität als Gesamtes auf verschiedenen Ebenen gegeben sein:

Lippensynchronität, Gestensynchronität und Charaktersynchronität müssen gleichermaßen erfüllt sein.

Bei der Lippensynchronität ist zu beachten, dass der eingesprochene Text zu den im Filmbild sichtbaren Lippenbewegungen des Sprechers passen muss.

Darüber hinaus muss eine paralinguistische Synchronität erreicht werden, d. h. die eingesprochenen Redebeiträge müssen zu den im Filmbild sichtbaren Gesten passen (alles vgl. Korycińska-Wegener, 2011:64). Man spricht bei dieser Gestensynchronität auch von Nucleussynchronität, da eine Geste üblicherweise mit einer bestimmten Silbe eines Wortes, dem Nukleus, zusammenfällt; dementsprechend sollte dies auch in der Synchronfassung der Fall sein, da die Geste andernfalls affektiert und unnatürlich wirkt (vgl. Brons, 2012:168). Gesten bringen jedoch die Schwierigkeit mit sich, dass sie stark kulturell geprägt sein können (vgl. Cuéllar Lázaro, 2016:120) und daher Bedeutungen haben, die für das Publikum einer Synchronfassung un- oder missverständlich sein können.

Gerade das Italienische ist bekanntermaßen geprägt durch vielfältige Gestik. In keinem der Filme, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersucht werden, findet sich jedoch eine potentiell missverständliche Geste, die das Verständnis des deutschsprachigen Zielpublikums beeinträchtigt. Die Probanden zeigten lediglich Amüsement an Stellen, an denen die Gesten für ihre kulturelle Norm zu ausladend wurden.

Auf Ebene der Lippensynchronität kann es zu unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen im Hinblick auf die angestrebte Synchronität kommen: Bei qualitativer Lippensynchronität liegt der Schwerpunkt darauf, dass der Synchrontext mit den Lippenbewegungen des im Filmbild sichtbaren Sprechers beginnt und endet, wobei die Art der Lippenbewegungen zweitrangig ist; bei der qualitativen Lippensynchronität hingegen wird versucht, je nach Lippenstellung des Sprechers im Filmbild in der Zielsprache ähnliche Laute zu produzieren, wobei beispielsweise die Vokale [i:] und [u:] wegen der extremen Lippen- und Kieferstellung problematisch sind (alles vgl. Brons, 2012:167).

In allen vier Filmen aus dem Korpus dieser Arbeit fand mehrheitlich die qualitative Lippensynchronität Anwendung.

Eine weitere Synchronität, die wie oben aufgeführt gewahrt werden muss, ist die Charaktersynchronität: Die Stimme gilt als zentrales Persönlichkeitsmerkmal, das viele Assoziationen hervorruft, weshalb die Stimme des Synchronsprechers

zum gezeigten Charakter passen muss. Zu bedenken ist aber auch, dass unterschiedliche Kulturen mit verschiedenen Stimmen jeweils unterschiedliche Eigenschaften assoziieren (alles vgl. Brons, 2012:167). Die Charaktersynchronität ist allerdings die einzige Form der Synchronität, auf die die Translatoren keinen Einfluss nehmen können (vgl. Jüngst, 2010:84). Stattdessen wählen im Regelfall die Produzentinnen und Produzenten der Synchronfassung die Synchronsprecher unabhängig von der Erarbeitung des zielsprachigen Drehbuchs aus, sodass die Charaktersynchronität als Sonderfall der Synchronität erachtet werden kann.

Jedweder Bruch mit einer oder mehreren Formen der obengenannten Formen der Synchronität führt zu sogenannten Asynchronien, also zu mehr oder weniger deutlich sicht- oder hörbaren Abweichungen, die es grundsätzlich zu vermeiden gilt (vgl. Brons, 2012:169).

Deutliche Asynchronien fallen Rezipierenden schnell auf und erwecken das Bewusstsein, dass die Fassung des Films, die er oder sie sich anschaut, nicht das Original ist. An sich selbst mag ein jeder schon einmal beobachtet haben, dass eine solche Erfahrung stellenweise sogar Empörung hervorrufen kann, was auf folgende Tatsache zurückzuführen ist: Das grundlegende Ziel der Synchronisierung ist es, dem Zielpublikum vorzumachen, der Film sei tatsächlich in seiner Landessprache produziert worden – und dabei ist generell davon auszugehen, dass die Rezipierenden sich dieser Täuschung auch hingeben wollen (vgl. Brons, 2012:164). Kommt es nun zu offensichtlichen Asynchronien, werden Rezipierende aus dieser Illusion herausgerissen und darin erinnert, dass sie einer Täuschung anheimgefallen sind. Das Ziel der Synchronisierung ist damit verfehlt und die Rezipierenden reagieren darauf individuell, im Extremfall sogar mit Verärgerung.

Asynchronien lassen sich jedoch nicht immer gänzlich umgehen, was mitunter auf die Problematik kultureller Unterschiede zurückzuführen ist, die an späterer Stelle in diesem Kapitel in den Fokus gerückt wird. Ob in Filmen aus dem Korpus der vorliegenden Arbeit Asynchronien enthalten sind, soll im Rahmen dieser Arbeit nicht spezifisch untersucht werden. Es können sich innerhalb der jeweiligen Versuchsreihe jedoch ebensolche zeigen (vgl. Kapitel 8ff).

An dieser Stelle sei noch einmal betont, dass es nicht Ziel dieser Arbeit ist, zu untersuchen, ob die Synchronisierungen der behandelten Filme gelungen sind.

Vielmehr geht es darum, festzustellen, wo das kulturspezifische Welt- und Handlungswissen der deutschen Rezipierenden zweier Generationen Lücken aufweist, die das Verständnis kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen erschweren oder einschränken; und zudem darum, herauszufinden, ob auch Differenzen im Wissen der beiden Generationen der deutschen Zielkultur bestehen.

Wie oben angesprochen besteht bei der Synchronisierung insofern bei der Gestaltung der Dialoge mehr Freiheit als bei Untertitelung oder Voice over, da das Publikum während der Rezeption keinen Vergleich zum Originaltext hat und entsprechend nicht zwingend wörtlich wiedergegeben werden muss. Diese relative Freiheit wird allerdings durch die Natur dieser Form der audiovisuellen Übersetzung relativiert: Um den Synchrontext auf allen eben besprochenen Ebenen synchron zum Filmbild zu gestalten, müssen Umformungen und / oder Auslassungen ebenso wie Hervorhebungen und Abschwächungen bestimmter Textmerkmale vorgenommen werden (vgl. Korycińska-Wegener, 2011:119). Produzentinnen und Produzenten sowie Filmemacher unterliegen darüber hinaus wie alle Übersetzerinnen und Übersetzer einer Treuepflicht gegenüber dem Originaldrehbuch. Sie haben keinen Anspruch, das Drehbuch einfach umzuschreiben, da dies das Original in seiner Form als Kunstwerk verfälschen würde. In den 1970er Jahren war es noch weitverbreitet, Filme je nach Zielkultur dem jeweiligen Publikumsgeschmack anzupassen, um ein größeres Erfolgspotential auszuschöpfen; heute ist dies jedoch unüblich (alles vgl. Brons, 2012:172f.). Die Treuepflicht scheint in dieser Hinsicht mehr in den Fokus gerückt zu sein.

Punktuell lassen sich Änderungen dennoch nicht vermeiden, da ansonsten Asynchronien auftreten oder Sprecherbeiträge inhaltlich besonders aufgrund kultureller Besonderheiten unverständlich werden könnten. Trotz der Treuepflicht gegenüber des Originals gilt es bei der audiovisuellen Übersetzung zudem generell zu bedenken, dass ein Film an erster Stelle ein Bildkunstwerk und erst an zweiter Stelle ein Wortkunstwerk ist (vgl. Korycińska-Wegener, 2011:17). Dies mag durchaus eine Tatsache sein, die entgegen aller Treuepflicht die Entscheidung für eine Änderung bei der Synchronisierung erleichtert, um das Gesamtwerk nicht zu stören.

In jedem Fall enthalten bleiben und nicht verändert werden müssen aber die für das Gesamtwerk relevanten und auszeichnenden Merkmale. Dabei handelt es sich meist um kulturspezifische Elemente aus dem Bereich der Geschichte, gesellschaftliche Organisationsformen, den Film kennzeichnende Wortfelder, Humor (Situations-, Charakter- und Handlungskomik) und auch um Aspekte, die einen Zusammenhang zwischen Thematik und Genre schaffen (vgl. Korycińska-Wegener, 2011:119).

Ein immer wiederkehrender Begriff im Zusammenhang der Schwierigkeiten der Synchronisierung ist offenbar derjenigen der Kulturspezifik. Um verstehen zu können, was der Begriff der Kulturspezifik umfasst, ist es zunächst notwendig, sich mit seinem Grundkonzept, der Kultur, zu befassen. Dies soll im nachfolgenden Unterkapitel geschehen.

### **3.2 Die Problematik des Kulturbegriffs und der Kulturspezifika bei der Synchronisierung**

#### **Komplexität des Kulturbegriffs**

Der Begriff der Kultur ist komplex und seine Grenzen sind schwer abzustecken (vgl. Wieser, 2014:22). Spricht man von Kultur, meint ein jeder zu wissen, was gemeint ist. Dennoch fällt es schwer, den Begriff handfest zu definieren.

Dies stellt auch Katan (2004) fest, der in seinem Werk verschiedenste Definitionsweisen und Blickwinkel auf den Kulturbegriff thematisiert. Er verweist dabei u. a. auf jene Theorie Edward T. Halls, die als *Iceberg Theory* bekannt wurde und die besagt, dass der größte Teil einer Kultur unter der Oberfläche verborgen liegt; nur die Spitze des Eisbergs ist tatsächlich sichtbar (vgl. u. a. Hall, 1976:3ff). Dieses Bild dient der Verdeutlichung des fast nicht abschätzbaren Umfangs dessen, was Kultur ist, wobei der kleine sichtbare Teil leicht identifizierbare Bräuche, Symbole u. Ä. symbolisiert und der sehr viel größere Teil, der unter der Wasseroberfläche verborgen ist, die zugrundeliegenden Mentalitäten, Normen und Werte illustriert.

Katan verdeutlicht, dass ein jeder instinktiv weiß, was Kultur ist, und welcher Kultur er selbst zugehörig ist (vgl. ebd., 2004:24). Über die Zugehörigkeit zu einer Kultur lässt sich immer in Abgrenzung zu anderen entscheiden (vgl.

Baasner / Thiel, 2004:39). So fällt die Entscheidung, was die italienische Kultur ausmacht, sehr viel leichter, wenn man sie mit der deutschen in Vergleich setzt. Doch auch damit ist Kultur als solche noch nicht definiert.

Die Kulturwissenschaft, die sich dem komplexen Sachgebiet der Kultur widmet, untersucht laut Baasner und Thiel mit der Kultur die „Einheit von all dem, was Teil menschlicher Lebenswelt ist und nicht als natürlich gegeben bezeichnet werden kann“ (ebd., 2004:7). Auch diese Definition ist nicht eindeutig und ob Kultur nicht in gewisser Weise doch natürlich gegeben ist, da sie dem Menschen offenbar innezuwohnen scheint – denn sonst müsste es Menschen geben, die tatsächlich keine Vorstellung von Kultur haben und auch keiner zugehören – sei dahingestellt.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit soll mit einer Definition von Baasner und Thiel gearbeitet werden, die einen guten Überblick gibt, ohne den weitläufigen Begriff zu sehr einzuschränken. Laut ihnen besteht eine Kultur aus einer „Summe von standardisierten Verhaltens- und Kommunikationsweisen, die nicht nur für ein Individuum gelten“ (ebd. 2004:15); es ist demnach ein „(offenes) System von standardisierten Verhaltens- und Wahrnehmungsformen“ (ebd. 2004:16). Dabei handelt es sich generell um eine deskriptive, nicht aber um eine wertende Kategorie, bei deren Betrachtung auch immer eine historische Perspektive vonnöten ist (vgl. Baasner / Thiel, 2004:16f.). Nur wenn begreifbar ist, woher bestimmte kulturelle Gegebenheiten rühren und wie sie entstanden sind, lassen sich die Gegebenheiten an sich verstehen. Im Rahmen dieser Arbeit wird es häufig vonnöten sein, Besonderheiten der italienischen Kultur und die vorausgesetzten kulturspezifischen Wissensbestände, aufzuarbeiten. Eine polithistorische Aufarbeitung wird z. B. bei *Il Divo* von zentraler Relevanz sein, wo die politischen Ereignisse innerhalb der Dc insbesondere in den 1990er Jahren maßgeblich sind, um zu begreifen, welche Rolle der Hauptfigur Giulio Andreotti zukommt (vgl. Kapitel 8.2ff).

Wichtig ist darüber hinaus das Bewusstsein dafür, dass es im Grunde keine einheitliche italienische Kultur gibt – ebenso wenig wie eine einheitliche deutsche oder französische Kultur (vgl. Baasner / Thiel 2004:14). Mit der Vorstellung einer solchen einheitlichen nationalen Identität gehen oft Stereotype einher, die auf stark schematisierte und übergeneralisierte Einzelfälle zurückzuführen sind (vgl. Baasner / Thiel, 2004:38). Eine gemeinsame nationale

Identität wird v. a. gestiftet durch die gemeinsame Staatsangehörigkeit, die in Italien tatsächlich ein sehr starkes Bindeglied darstellt (vgl. Baasner / Thiel, 2004:14). Insofern soll in dieser Arbeit punktuell durchaus von „italienischer Kultur“ gesprochen werden, sofern an den betreffenden Stellen tatsächlich von übergreifenden Merkmalen die Rede sein kann.

Ein jedes Individuum gehört immer mehreren kulturellen Gruppierungen an, jedoch ist jede einzelne Zugehörigkeit nicht allgemeingültig (vgl. Döring, 2006:15). So fühlt ein Mailänder sich beispielsweise der italienischen Kultur zugehörig, wenn die italienische Nationalmannschaft sich in einer Fußballweltmeisterschaft behauptet. Fährt ebendieser Mailänder aber nach Palermo, wird er sich eher seiner regionalen kulturellen Identität als Mailänder oder globaler als Norditaliener zugehörig fühlen, da diese sich von derjenigen der Palermer abgrenzt und er sich in gewisser Weise fremd fühlen wird. Ebenso kann er sich der Kultur seiner Heimatstadt oder seinem Heimatland zugehörig fühlen, sobald er letzteres verlässt. Kulturbarrieren entstehen also laut Döring nicht nur bei der Überschreitung von Sprachgrenzen, sondern existieren auch innerhalb einzelner Sprechergemeinschaften (vgl. ebd., 2006:15).

Die Übergänge zwischen verschiedenen Kulturen sind demnach fließend. Daher soll innerhalb der vorliegenden Arbeit ggf. explizit Bezug auf die jeweilige Subkultur in Abgrenzung zur italienischen Kultur genommen werden.

### **Kulturelles Gedächtnis**

An diesem Punkt bietet es sich an, auf das Konzept des kulturellen Gedächtnisses Bezug zu nehmen, das auch kollektives oder soziales Gedächtnis genannt wird und das in den unterschiedlichsten Forschungsfeldern – von Theologie über Sozialwissenschaften und Medienwissenschaften hin zu den Neurowissenschaften – Beachtung findet (vgl. Erll, 2010:1). Das soziale Kollektiv schafft dabei den Rahmen, in dem ein Individuum ein Gedächtnis entwickeln kann, das auch durch gemeinschaftsstiftende Erinnerungen geprägt wird (vgl. Assmann, 1999:30 und 35f.). Erll formuliert es folgendermaßen (ebd., 2010:5) „From the people we live with and from the media we use, we acquire schemata which help us recall the past and encode new experience.“

Auch das individuelle Verständnis von Filmen, die von den einzelnen Rezipierenden immer als neue Eindrücke verarbeitet und dekodiert werden, wird

daher maßgeblich durch das jeweilige kulturelle Gedächtnis geprägt. Übertragen auf die vorliegenden Untersuchungen, lässt sich feststellen, dass das kulturelle Gedächtnis des Zielpublikums der Synchronfassungen nicht deckungsgleich mit dem kulturellen Gedächtnis des Zielpublikums der Originalfassungen ist und sich durch diese Abweichungen – fehlende kulturspezifische Wissensbestände – Verständnisprobleme ergeben können.

Entsprechend lässt sich ausgehend von *Il Divo* beispielsweise argumentieren, dass zumindest die neuere Politgeschichte Italiens für Anhänger des italienischen Kollektivs ein Pfeiler des kulturellen Gedächtnisses ausmacht, da sie den Staat zu dem geformt hat, was er heute ist. Insbesondere bei der Entwicklung des heutigen Parteispektrums spielte die Dc eine nicht vernachlässigbare Rolle (vgl. Kapitel 8.4) und die Kenntnis von ihr ist daher Teil der Erinnerungskultur Italiens – nicht aber der Deutschlands. Gleiches gilt auf weiteren ganz unterschiedlichen Ebenen: auch Sprache (mitunter verbunden mit Mimik und Gestik), Sport, Geschichte, Literatur, Musik u. v. m. sind Teil des kulturellen Gedächtnisses, das Kulturen voneinander abgrenzt und Unterschiede – wenn auch nicht immer bewusst – erfahrbar macht.

Gleichzeitig gilt zu bedenken, dass das kulturelle Gedächtnis kein feststehendes Faktum ist, sondern „es mu[ss] immer wieder neu ausgehandelt, etabliert, vermittelt und angeeignet werden“ (Assmann, 2010:19). Es kann sich auch innerhalb einer Kultur im Laufe der Zeit wandeln und wird beständig durch neue Ereignisse und Perspektiven (beispielsweise junger Generationen) geprägt. Nicht zuletzt deshalb definiert Erll das kulturelle Gedächtnis sehr offen als „the interplay of present and past in socio-cultural contexts“ (ebd. 2010:2).

Angelehnt an Bühlers Organon-Modell (vgl. ebd., 1965:24ff), das auch in Kapitel 5.1 nochmals aufgegriffen wird, und Umberto Ecos – durchaus auch kritisierten – Konzept des *Lettore Modello* (vgl. ebd., 1983:50ff) lässt sich eine weitere Perspektive einnehmen. Eco zufolge muss ein Sender eines Textes sich bei der Produktion seiner Botschaft stets einen *Lettore Modello* als Empfänger vorstellen (ebd. 1983:55): „Pertanto [l'autore] prevederà un Lettore Modello capace di cooperare all'attualizzazione testuale come egli [...] pensava“. Die Schwierigkeit der Umsetzung liegt dabei im Rahmen von Synchronisierungen nicht zuletzt in den oben beschriebenen Inkongruenzen zwischen den kulturellen Gedächtnissen. Im Grunde müssten demnach für die Originalfassung eines Films

ein anderer *Lettore Modello* vorausgesetzt werden als für seine Synchronfassung, da auch von unterschiedlichen Wissensbeständen ausgegangen werden muss. Da jedoch das Filmbild – beispielsweise auch im Hinblick auf Gesten u. ä., die, wie oben angedeutet, ebenfalls Teil des kulturellen Gedächtnisses sind – unverändert bleibt und die Gestaltung der Sprechbeiträge nur begrenzte Freiheiten aufweisen, kann die Synchronfassung nie vollends an die Bedürfnisse des entsprechenden *Lettore Modello* angepasst werden.

### **Kulturspezifika und audiovisuelle Übersetzung**

Nachfolgend sei der Umgang mit Kulturmerkmalen bei audiovisuellen Übersetzungen aus pragmatischer Sicht dargestellt. Die Übertragung ebendieser muss bei der audiovisuellen Übersetzung generell immer im Hinblick auf das Gesamtwerk geschehen, da so entschieden werden kann, in welchem Grad der jeweilige Aspekt bedeutungstragend ist und ob oder wie er dem Zielpublikum verständlich gemacht werden kann (vgl. Schröpf, 2009:251).

Darüber hinaus gilt es – wie oben angesprochen – zu bedenken, dass die kulturspezifischen Elemente beim Film nicht nur auf der auditiven, sondern auch auf der visuellen Ebene verankert sind (vgl. Schröpf, 2009:255), beispielsweise durch Gestik. Durch die visuelle Verankerung in der Ausgangskultur können auf sprachlicher Ebene enthaltene Kulturspezifika dieser Kultur häufig nicht einfach durch ein ähnliches Kulturspezifikum der Zielkultur ersetzt werden, auch wenn dies zunächst eine naheliegende Lösung zu scheitern scheint, um das Verständnis der Rezipierenden zu erleichtern. Stattdessen käme es an solchen Stellen erst recht zu augenfälligen Asynchronien. Wenn es bei der Übertragung in die Zielsprache allerdings eine Möglichkeit gibt, die fremden kulturspezifischen Aspekte sprachlich zu vermitteln, kommt es zu vergleichsweise wenigen Problemen. Ist dies aber nicht der Fall, hat der Translator bei Untertitelung und Voice over die Möglichkeit, erklärende Einschübe oder Zusätze einzubauen. Bei der Synchronisierung ist diese Möglichkeit jedoch aufgrund der verschiedenen einzuhaltenden Ebenen der Synchronität stark eingeschränkt. Erklärende Zusätze können ggf. nur gegeben werden, indem Stimmen aus dem Off eingefügt werden, die im Original nicht existieren, oder indem Redebeiträge verlängert werden, wo das Filmbild es erlaubt (vgl. Díaz Cintas / Orero, 2010:444). Die Synchronisierung ist im Hinblick auf das Einfügen erklärender Zusätze u. Ä.

also die unflexibelste Form der audiovisuellen Übersetzung, was im Kontext von Kulturspezifika eine besondere Schwierigkeit darstellt.

Die allgemein bei audiovisueller Übersetzung relevanten Kulturspezifika umfassen laut Schröpf Elemente des Alltags, der Geschichte, Kultur und Politik, Naturgegenstände, (soziale) Institutionen, Artefakte, Verhaltensweisen wie z. B. Anredeformeln, kollektive Einstellungen zu Gegenständen und Sachverhalten, typische Erfahrungs- und Denkstrategien, Akzente und Dialekte, Mimik, Gestik und Körpersprache (vgl. ebd., 2009:252).

In Rezipierenden, die der Ausgangskultur angehören, wird beim jeweiligen auditiven oder visuellen Reiz ggf. augenblicklich das zum Verständnis notwendige Wissen aktiviert (vgl. Schröpf, 2009:252). Doch dies ist bei Rezipierenden der Synchronisierung, die der Zielkultur angehören, mangels entsprechenden kulturspezifischem Hintergrundwissens nicht immer möglich. Für die in den Synchronisierungsprozess involvierten Parteien bedeutet eine solche Situation, dass sie folgendes Gespür mit sich bringen müssen (Katan, 2004:21): „[C]ultural interpreters/mediators need to be extremely aware of their own cultural identity; and for this reason they will need to understand how their own culture influences perception.“ Dies verdeutlicht, dass Kulturspezifika eine weitere große Herausforderung an den Übersetzer im Allgemeinen und an den Synchronisierungsprozess im Besonderen stellt.

Das Weltwissen einer Kultur kann sich in Texten aller Art in Form von pragmatischen Präsuppositionen als eine Form des Impliziten nach Linke und Nussbaumer (2000) niederschlagen. Die genauen Hintergründe dieser sollen nachfolgend erläutert und vertieft werden.

### **3.3 Kulturspezifische pragmatische Präsuppositionen: eine Form des Impliziten nach Linke und Nussbaumer**

Pragmatische Präsuppositionen gelten nach Linke und Nussbaumer (2000) als eine Form des Impliziten. Um zu erklären, was pragmatische Präsuppositionen sind, muss zunächst der Rahmen mit der Definition des Impliziten gegeben werden.

Zur Erleichterung des Verständnisses lohnt es sich, noch einmal auf die *Iceberg Theory* von Hall zurückzugreifen (vgl. Kapitel 3.2) und sie – wie Linke und Nussbaumer es tun (vgl. ebd., 2000:435) – auf Texte im Allgemeinen zu übertragen: Nur ein kleiner Teil des Eisbergs bzw. Texts liegt offen sichtbar vor dem Betrachter, der Rest ist verborgen. Der offen sichtbare Teil ist das, was explizit als sprachliches Zeichen geäußert wird. Das Verständnis eines Texts endet aber nicht nach dem Verständnis dieses Expliziten.

Stattdessen läuft ein Verstehensprozess grundlegend in zwei Schritten ab: Zunächst erfolgt eine semantische Dekodierung der sprachlichen Zeichen anhand ihrer festen Bedeutung, dann werden daraus im zweiten Schritt Schlüsse unter der Anwendung des vorhandenen Sprach-, Welt- und Handlungswissens gezogen und in den Kontext der Verwendungssituation gesetzt. Dieser zweite Schritt ist pragmatischer Art und erlaubt es, eine Vermutung über die Bedeutung der gemachten Äußerung zu machen (alles vgl. Linke / Nussbaumer, 2000:436). Erst bei diesem zweiten Schritt werden durch die Rezipierenden selbst Vermutungen über den Teil des Eisbergs angestellt, der unter der Wasserfläche verborgen liegt. Diese nicht-wörtlichen sinn- und bedeutungstiftenden Bestandteile einer Äußerung bezeichnet man als das Implizite (vgl. Linke / Nussbaumer, 2000:437).

Linke und Nussbaumer definieren verschiedene Formen des Impliziten, die sich je einer von zwei Subkategorien zuordnen lassen: Es handelt sich dabei um das Implizite I, das konventionell fest und der Semantik zuzuordnen ist, oder das Implizite II, das verwendungsvariabel und in der Pragmatik anzusiedeln ist (vgl. ebd., 2000:437ff).

In der Übersetzung im Generellen sowie in der audiovisuellen Übersetzung im Besonderen sind alle Subkategorien des Impliziten I aufgrund ihrer feststehenden Verwendungsweise und Bedeutung relativ unproblematisch: Wurde einmal eine Entsprechung in der Zielsprache gefunden, lässt sich diese immer wieder problemlos für den jeweiligen Fall verwenden.

Anders verhält es sich jedoch mit den Subkategorien des Impliziten II, die verwendungsvariabel und daher immer wieder individuell zu übersetzen sind. Darunter fallen auch die kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen, diejenige Subkategorie, die für die Versuchsreihe im Rahmen dieser Arbeit relevant ist.

Generell basieren alle Äußerungen auf einem breiten Welt- und Handlungswissen (vgl. Linke / Nussbaumer, 2000:441), das jedoch nicht bei allen Menschen deckungsgleich ist. Zum Verständnis einer Äußerung ist aber im Grunde immer ein überwiegend übereinstimmendes Welt- und Handlungswissen bei Textproduzenteninnen oder -produzenten und Rezipierenden nötig (vgl. Linke / Nussbaumer, 2000:441). Im Alltag besteht i. d. R. ein Bewusstsein dafür, dass das Gegenüber nicht unbedingt über dasselbe Wissen verfügt, weshalb Sprecher oft erklärende oder ergänzende Einschübe hinzufügen, um der Gesprächspartnerin oder dem Gesprächspartner das Verständnis zu erleichtern, im Zweifel kann auf Rückfragen der Rezipierenden individuell reagiert werden. Eine individuelle Anpassung an das Gegenüber oder gar eine Reaktion auf Rückfragen ist bei der Synchronisierung aufgrund ihrer Natur nicht möglich (vgl. Kapitel 3.4). Dennoch wird auch in Synchronfassungen kulturspezifisches Welt- und Handlungswissen vorausgesetzt, das in Form von kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen vorliegt.

An dieser Stelle sei die Annahme eingefügt, dass das Konzept des Welt- und Handlungswissen in verschiedene Kategorien eingeteilt werden kann. Es liegt nah, dass es eine breite Masse an Welt- und Handlungswissen gibt, das allen Menschen bekannt ist (z. B. dass ein grauer Himmel Regen ankündigen kann) und das somit in jeder Unterhaltung vorausgesetzt werden kann, ohne dass es explizit ausgedrückt werden muss. Dann wiederum gibt es Wissensbestände, die kulturspezifisch sind (z. B. kulinarische Besonderheiten eines Landes und ihre Traditionen). Zugleich gilt es jedoch zu bedenken, dass alle Menschen immer Anhänger mehrerer Kulturen sind (vgl. Kapitel 3.2). Zudem eignet ein jeder sich im Laufe seines Lebens individuelle Wissensbestände an (z. B. auf Ebene der Freizeitbeschäftigungen), die aber zumindest punktuell auch wieder kulturell geprägt sein können (betrachtet man z. B. das Verständnis von Fußball, das in einem Land v. a. als Männerfußball Tradition pflegen mag, in anderen aber als klassischer Frauensport gelten kann).

Es scheint auf der Hand zu liegen, dass jeder Mensch einen Querschnitt aus verschiedenen Bereichen des Welt- und Handlungswissens besitzt und dass dieses sich aus generischen und verschiedenen (kulturspezifischen) Beständen zusammensetzt.

Linke und Nussbaumer stellen die Frage in den Raum, wo pragmatische Präsuppositionen genau ansetzen (ebd., 2000:442): Umfassen sie (a) das Wissen, das Textproduzentinnen und -produzenten zum Zeitpunkt der Textproduktion verfügt oder (b) das Wissen, das Textproduzentinnen und -produzenten bei den Rezipierenden zum Verständnis voraussetzt oder (c) handelt es sich letztendlich gar nicht um Wissensbestände, sondern vielmehr um Folgerungen oder Ableitungen, die der Textproduzent / die Textproduzentin oder die Rezipierenden aufbauend auf ihrer Wissensbeständen machen?

Im Rahmen dieser Arbeit sei davon ausgegangen, dass Annahme (a) und (b) miteinander korrelieren. Pragmatische Präsuppositionen seien also dasjenige Wissen, über das Textproduzentinnen und -produzenten zum Zeitpunkt der Textproduktion verfügen, da sie ohne das betreffende Wissen nicht die jeweilige Äußerung treffen könnten. Gleichzeitig aber setzen sie bei ihren Rezipierenden das entsprechende Welt- und Handlungswissen voraus (lassen es also implizit in ihre Äußerung einfließen), unabhängig davon, ob die Rezipierenden tatsächlich darüber verfügen oder nicht.

Insgesamt umfassen pragmatische Präsuppositionen demnach all jene Äußerungen, die ein spezifisches Welt- und Handlungswissen voraussetzen. Im Grunde betrifft das alle möglichen Äußerungen, da – wie oben festgehalten – umgekehrt auch alle Äußerungen auf einem umfassenden Welt- und Handlungswissen basieren (vgl. Linke / Nussbaumer, 2000:441).

Für die vorliegende Arbeit erweisen sich all diejenigen pragmatischen Präsuppositionen als relevant, die kulturspezifischer Art sind (vgl. Kapitel 7-10). Nachdem der Begriff der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen nun grundlegend definiert ist und erste Bezüge zur Relevanz bei der Synchronisierung hergestellt wurden, sollen letztere nun vertieft werden.

### **3.4 Relevanz kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen in der Synchronisierung**

Die Entstehung der im vorangehenden Kapitel angedeuteten Problematik der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen im Rahmen der Synchronisierung ist intuitiv und wird nachfolgend weiter ausgeführt.

Ein Filmtext ist immer auf sein Zielpublikum ausgelegt und orientiert sich an dessen Wissen, sodass die Dekodierung und das Verständnis des Filmtexts für das Zielpublikum problemlos möglich ist (vgl. Bienk, 2010:17). Wurde ein Film nun – wie jene aus dem Korpus der vorliegenden Arbeit – für ein italienisches Zielpublikum produziert, basieren die zum Verständnis erforderlichen Wissensbestände also auf dem Alltagswissen, über das durchschnittliche (in unserem Fall erwachsene, da es sich ausschließlich um Filme für Erwachsene handelt) italienischsprechende Rezipierende verfügen. Wird dieser italienische Film nun ins Deutsche synchronisiert, ist davon auszugehen, dass nicht alle pragmatischen Präsuppositionen, die beim italienischen Zielpublikum vorausgesetzt sind, auch beim deutschen Publikum vorhanden sind. Diskrepanzen entstehen bei dem neuen Zielpublikum vor allem bei italienspezifischen pragmatischen Präsuppositionen. Es mag durchaus auch zu individuellen Verständnisproblemen kommen, die nicht auf allgemeine Divergenzen bei pragmatischen Präsuppositionen zwischen dem Zielpublikum der Originalfassung und dem Zielpublikum der Synchronisierung zurückgehen; solche Aspekte sind für die vorliegende Arbeit aber irrelevant. Aufgrund der Natur der Synchronisierung (vgl. Kapitel 3.1), die kaum bis keine Möglichkeit für erklärende Zusätze gibt, können die notwendigen Wissensbestände nicht aufgearbeitet werden. Bei anderen Formen der (audiovisuellen) Übersetzung existiert diese Schwierigkeit nicht in dieser Form. Daher ist es besonders spannend, die Problematik kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen bei der Synchronisierung zu untersuchen.

Zwar gelten Filme auch als „lebenslängliche Sozialisationsinstanz“ (Bienk, 2010:16), da sie den Rezipierenden auch Zugang zu fremden Kulturen verschaffen können. Bei informativen, nicht-fiktionalen Genres wie der Reportage liegt das auf der Hand: Zuschauerinnen und Zuschauer werden – übertragen gesprochen – bei der Hand genommen und in eine ihnen fremde Welt eingeführt. Bei überwiegend fiktionalen Filmen, wie denjenigen aus dem Korpus dieser Arbeit, werden fremde Kulturen aber nicht explizit erklärt und Gegebenheiten und Hintergründe nicht kommentiert. Stattdessen werden gewisse Wissensbestände einfach vorausgesetzt. Es ist daher an solchen Stellen davon auszugehen, dass sich den Rezipierenden der Zielkultur nicht unbedingt alles erschließt, bzw. dass sie sich zumindest einige Fragen stellen. Dass dies

durchaus der Fall ist, konnte bereits in der Masterarbeit der Autorin der vorliegenden Arbeit gezeigt werden: Es wurden gerade diejenigen Fragen und Verständnisprobleme mit einigen Probanden aus der Zielkultur erarbeitet, die auf der Problematik solcher kulturspezifischer Wissensbestände beruhen und das fehlende Wissen konnte so aufgearbeitet werden (vgl. Klein, 2016).

Im vorangehenden Unterkapitel wurde bereits angeschnitten, dass zwei Personen in einem Gespräch ihre Ausführungen normalerweise an das Weltwissen des jeweils anderen anzupassen versuchen, sodass ein effizienter Informationsaustausch stattfinden kann. Die Diskurssituation bei der Filmrezeption ist jedoch generell eine andere: Rezipierende und die Sprecher stehen nicht in einem dualen Austausch, stattdessen können die Rezipierenden nur rezipieren und die im Film gemachten Äußerungen und visuell verfügbaren Informationen aufbauend auf seinem vorhandenen Welt- und Handlungswissen zu deuten versuchen. Generell ist ein Film wie bereits angesprochen auf ein spezifisches Zielpublikum zugeschnitten und orientiert sich an dessen Welt- und Handlungswissen, so dass ein Verständnis vorausgesetzt werden kann (vgl. Bienk, 2010:17). Bei einer Synchronisierung kann maximal stellenweise versucht werden, an die Synchronität angepasste und daher meist nur knappe Erklärungen o. a. zu geben, die der breiten Masse des Zielpublikums das Verständnis erleichtern. Auf individuelle Wissensbestände oder -mängel kann jedoch aus pragmatischen Gründen weder beim originären Zielpublikum noch beim Zielpublikum der Synchronisierung keine Rücksicht genommen werden. Vielmehr muss von denjenigen Wissensbeständen ausgegangen werden, die beim durchschnittlichen Zielpublikum (also dem Zielpublikum der ausgangssprachlichen Fassung) verfügbar sind.

Bei der Übertragung des Films in eine andere Sprache und damit in eine andere Kultur kann jedoch keine ausreichende Anpassung der visuellen und auditiven Inhalte vorgenommen werden, sodass das spezifische Zielpublikum in der Zielsprache nicht zwingend über alle notwendigen Wissensbestände verfügt. Damit kann es bei der breiten Masse zu Unklarheiten oder gar Unverständnis kommen, was i. d. R. nicht Ziel eines Films ist. Dennoch ist zu vermuten, dass ein nicht vollständig übereinstimmendes Welt- und Handlungswissen nicht immer zu völligem Unverständnis, sondern stellenweise auch schlichtweg nur zu Unsicherheit und Fragen führt. Dies gilt rein logisch zumindest, solange der

Großteil der grundlegend erforderlichen Wissensbestände vorhanden ist. Das legen auch die Ergebnisse der Versuchsreihe (vgl. Kapitel 7-10) nahe. Allein aufgrund der Tatsache, dass die Synchronisierung überaus kostspielig ist, sollten Verständnisprobleme, die den Erfolg des Films in der Zielkultur schmälern würden, auch nach Möglichkeit mit bedacht und von vornherein vermieden werden.

Die Untersuchung kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen bei der Synchronisierung ist also besonders reizvoll und kann helfen, für die Schwierigkeiten, denen zielsprachliche Rezipierenden begegnen, zu sensibilisieren. Da synchronisierte Filme gerade hierzulande Teil des Alltags geworden sind, ist eine solche Sensibilisierung überaus wichtig.

Ein elementarer Teil der Untersuchungen befasst sich mit der Frage, ob verschiedene Generationen aufgrund ihrer unterschiedlichen Wissensbestände dieselben oder andere Probleme bei der Konfrontation mit kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen aufweisen. Die Hintergründe dieser Überlegungen werden im folgenden Teilkapitel aufgeschlüsselt.

### **3.5 Generationenspezifik beim Verständnis kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen?**

Eine der zentralen Fragen der vorliegenden Arbeit lautet: Gibt es beim Verständnis kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen generationenspezifische Unterschiede zwischen der Generation Y und den Baby Boomern bei original italienischen, ins Deutsche synchronisierten Filmen?

Diese Frage beruht auf folgenden Überlegungen: Der Generationenbegriff als solcher setzt für jede Generation eine jeweils spezifische Prägung voraus, die auch kultureller Art sein kann; zugleich aber entwickeln sich für verschiedene Generationen auch ein spezifischer Umgang mit Medien. Diese Aspekte und Besonderheiten der beiden Untersuchungsgruppen dieser Arbeit sollen nachfolgend erarbeitet werden.

### **3.5.1 Besonderheiten von Generationen: die Untersuchungsgruppen Babyboomer und Generation Y**

Die Hintergründe des Generationenbegriffs selbst legen nahe, dass verschiedene Generationen unterschiedliche Probleme beim Verständnis pragmatischer Präsuppositionen aufweisen.

Generationen sind nach Hoffmann und Menning (vgl. 2009:4) Angehörige von Kohorten, die das Bewusstsein einer eigenen Identität ausgeprägt haben. Der Generationenbegriff an sich ist – ähnlich dem Kulturbegriff – auf verschiedenste Arten und uneinheitlich detailliert definiert. Die vergleichsweise simple Definition nach Hoffmann und Menning reicht jedoch für die Zwecke dieser Arbeit völlig aus, da sie die beiden essentiellen Aspekte des Generationenbegriffs klar zusammenbringt: die Kohorte und die Identität. Als eine Kohorte gelten Menschen, die innerhalb desselben Zeitraums geboren wurden; sie werden aber erst zur Generation, wenn der Zeitpunkt des Geburtenzeitraums, des Alters oder des Beitritts in eine Organisation (z. B. beim Eintritt ins Arbeitsleben) sich im Kontext biografischer und historischer Erfahrungen als wichtig für das Handeln und die Identität dieser Kohorte erweisen (vgl. Lüscher, 2014:17).

Für jede Generation ergibt sich eine sogenannte Generationenprägung, d. h. jede Generation zeichnet sich dadurch aus, dass sie in ihrer Kindheit und Jugend im jeweiligen sozio-kulturellen Umfeld etwa zeitgleich dieselben Dinge erlebt und getan hat (vgl. Oertel, 2014:29). Dabei ist Oertel (vgl. 2014:29) zufolge die Zeit der Kindheit und Jugend maßgeblich für die Generationenprägung. Die Generation Y (Kohorte von 1981 bis 1995) beispielsweise wurde auf politischer, wirtschaftlicher, demografischer und kultureller Ebene durch den Mauerfall geprägt. Dies gilt insbesondere für die Anhänger der Generation, die in Europa aufgewachsen sind, und noch unmittelbarer für diejenigen aus Deutschland selbst. Oertel (vgl. 2014:29) zufolge erfolgt die Generationenprägung neben den für das Mauerfall-Beispiel relevanten Ebenen auch auf geografischer / virtueller und rechtlicher Ebene. Weitere auf diesen Ebenen prägende Ereignisse der Kindheit und Jugend der Generation Y waren der 11. September, die globale Finanzkrise 2008, die beinahe einen Zusammenbruch des Weltfinanzmarktes hervorgerufen hätte, die Tsunami-Katastrophe 2006 und die zunehmende Anzahl von Klimakatastrophen ebenso wie die Nuklearkatastrophe von

Fukushima im Jahr 2011 (vgl. auch Hurrelmann / Albrecht, 2014:8). Die Gesamtheit dieser Ereignisse durchdringt dabei alle Ebenen der Generationenprägung.

Jede Generation erfährt also in ihrer Kindheit und Jugend eine spezifische Prägung, die verschiedene Ebenen ihres Seins durchdringt. Nida führt in diesem Zusammenhang folgende Allegorie zwischen der Sprache selbst und der Kultur an, die ein Individuum formt (ebd., 2001:14): „Both language and culture are acquired at a very early age and in the largely unstructured contexts of home and playground.“ Da die Sprache auch ein Ausdruck individueller Kulturen ist, ist es naheliegend, dass der Spracherwerb auch zumindest zeitweise parallel zum Kulturerwerb und der kulturellen Prägephase einzelner Kohorten und Individuen verläuft.

Die Idee der Prägung erlaubt gewisse Abgrenzungen zwischen verschiedenen Generationen. Trotzdem aber bleiben die Grenzen zwischen zwei Generationen häufig unscharf, was auch erklärt, wieso die Festlegung einzelner Generationen auf eine bestimmte Kohorte nicht immer eindeutig möglich ist. So liegt es auch auf der Hand, dass die Einstellungen der Menschen zu Leben, Konsum und Arbeit nicht von einem Tag auf den anderen einen völligen Wandel mitgemacht haben (vgl. auch Parment, 2013:7). Die Definition einzelner Generationen in der Literatur schwankt entsprechend dieser unscharfen Grenzen stark. Dies gilt insbesondere für die Generation Y, bei der vor allem aufgrund des jungen Alters ihrer Anhänger noch nicht eindeutig abzusehen ist, ab wann von einer Nachfolgeneration Z gesprochen werden kann.

In der vorliegenden Arbeit gelten folgende Definitionen: Unter der Generation der Babyboomer wird diejenige Kohorte verstanden, die zwischen 1956 und 1965 geboren wurde; die Generation Y umfasst die zwischen 1981 und 1995 geborene Kohorte (vgl. Klaffke, 2014:11ff). Zwischen den beiden Generationen liegt die Generation X (vgl. u. a. Oertel, 2014:28), die im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht wird. Da aufgrund der oben angesprochenen „Trennschärfe“ zwischen zwei aufeinanderfolgenden Generationen keine klare Grenze existiert, wird es in dieser Arbeit vermieden, direkt aufeinanderfolgende zu untersuchen. So muss keine Rücksicht auf Überlagerungen verschiedener Generationen und Übergangsphasen genommen werden.

Mit den Babyboomern handelt es sich zudem größtenteils um die Elterngeneration der Anhänger der Generation Y (vgl. Mangelsdorf, 2014:19). Diese Eltern-Kind-Beziehung macht die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit umso interessanter, da sie die Unterschiede zwischen den beiden Generationen greifbarer macht und einen direkten Bezug liefert. Aus der Eltern-Kind-Beziehung kann sich eine sogenannte Generationenbeziehung ergeben, die das Bewusstsein der Zugehörigkeit zur eigenen und jenes für Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu anderen Generationen stärkt (vgl. Lüscher, 2014:14). Für die Versuchsreihe dieser Arbeit selbst wurde daher darauf geachtet, dass die beiden Generationen bei der Versuchsreihe unter sich bleiben, sodass sie nicht in die Situation versetzt werden, in der sie sich auf der Generationenebene voneinander abgrenzen.

Eine umfassende Analyse, auf welchen Ebenen die beiden relevanten Generationen in welcher Weise geprägt wurden (s. o.), ist an dieser Stelle nicht möglich, für die vorliegende Arbeit aber auch nicht notwendig. Ein grundlegendes Bewusstsein für die unterschiedliche Prägung ist ausreichend, um auch für die Betrachtungen in der Analyse zu sensibilisieren, und soll mithilfe der nachfolgenden exemplarischen Beispiele geschaffen werden.

Der Name der Babyboomer-Generation lässt bereits ihre Besonderheit erahnen: Weltweit handelte es sich damit um die geburtenstärksten Jahrgänge, ihre Größe und der genaue Zeitraum ihrer Geburt variiert dabei je nach Land (vgl. Hoffmann / Menning, 2009:3). Das erklärt auch, wieso die Generation der Babyboomer je nach lokalem Untersuchungsraum auf unterschiedliche Kohorten festgelegt wird und sich in den USA beispielsweise anders definieren kann als in Deutschland. Die Tatsache allein, dass diese Generation eine derart zahlenstarke ist, hat sie auf demografischer Ebene nachhaltig geprägt: Laut von Becker (vgl. 2014:13) war jeder vierte, der 2014 in Deutschland lebte, ein Babyboomer. Damit prägen sie das Bild Deutschlands auf allen Ebenen: beispielsweise mit ihrer Kaufkraft, durch die mit ihnen besetzten Arbeitsplätzen und zugleich auch durch ihre bald anstehende Verrentung (vgl. von Becker, 2014:18). In ihren Ursprüngen ist ihre große Zahl ein Hinweis auf die stabile wirtschaftliche und finanzielle Situation jener Jahre, in denen sie geboren wurden: Der „Wachstumsrausch der späten Wirtschaftswunderjahre“ (von Becker, 2014:15) gab den Eltern der Babyboomer Sicherheit und Zuversicht –

und das schlug sich auch in ihrer Familiengestaltung nieder (vgl. Hurrelmann / Albrecht, 2014:21). Dieser Kinderboom endete jedoch mit der zunehmenden Emanzipation – und damit zusammenhängend auch mit der zunehmenden Verbreitung der Pille – und fiel zusammen mit dem Ende des Nachkriegsbooms im Jahr 1966 (vgl. von Becker, 2014:17). Entgegen der zuversichtlichen Jahre ihrer Geburt wuchsen die Babyboomer jedoch in schwierigeren Zeiten auf: Die Babyboomer erfuhren ihre Prägung vor allem in den 1960er und 1970er Jahren (vgl. Oertel, 2014:31). Die Krisen der 70er Jahre (z. B. Ölkrise, Atomkrieg) sowie die aufkommenden ökologischen wie sozialen Probleme (z. B. Umweltverschmutzung, Überbevölkerung, Arbeitslosigkeit) prägten die Generation auf allen Ebenen und sind die Quelle ihrer Existenzängste (vgl. von Becker, 2014:15f.). Gerade der Terror durch die RAF jener Jahre hatte vermutlich Einfluss auf die rechtliche und vor allem politische Prägung der Babyboomer. Auch aufgrund ihrer großen Zahl waren sie stets daran gewöhnt, in etwa gleichaltriger Gesellschaft zu sein. Sie wuchsen insgesamt in einer durch Kollektivismus geprägten Zeit auf und diese Tatsache spiegelt sich auch in ihrem Vokabular wider – ganz im Gegenteil zu jüngeren Generationen wie die Generation Y, die in einer individualistischen Gesellschaft herangewachsen ist und eine entsprechend individualistischere Sprache aufweist (vgl. Parment, 2013:10). Diese Prägung in eine kollektivistische oder aber individualistische Richtung durchdringt im Grunde alle Ebenen der Prägung, da sie eine Art Grundeinstellung der jeweiligen Generationen darstellt. Generell zeichnen sich die erwachsenen Babyboomer aus durch einen hohen Berufsbezug und die Suche nach Beständigkeit (vgl. Parment, 2013:10).

Die Generation Y hingegen wuchs, wie oben bereits erwähnt, in einer individualistischen Zeit auf. Sie wurde in den 1980er Jahren bis in die 2000er Jahre geprägt. Die prägenden Ereignisse, die oben bereits angeführt wurden und die Terror, die Weltfinanzkrise sowie Natur- und Umweltkatastrophen umfassen, hat der Generation Y vom Kindesalter an vor Augen geführt, dass Unsicherheit den Alltag prägt, aber trotzdem nicht das Ende der Welt unmittelbar bevorsteht – eine Tatsache, die sie zu pragmatischen und zugleich optimistischen Menschen hat werden lassen (vgl. Hurrelmann / Albrecht, 2014:8). Auch der Name dieser Generation spricht für sich: die Bezeichnung „Generation Y“ wird auch im anglophonen Raum verwendet, wo „Y“ wie

„Why“, ausgesprochen wird: Das Hinterfragen von Gegebenheiten und die Suche nach deren Sinn zeichnet diese Generation aus (vgl. Hurrelmann / Albrecht, 2014:8). Es erscheint zudem fast ironisch, dass die Generation Y als Kindergeneration der geburtenstärksten Generation, also der Babyboomer, die kleinste Generation ist, die die Bundesrepublik Deutschland bisher hervorgebracht hat (vgl. Hurrelmann / Albrecht, 2014:8). Ein sehr wichtiger Aspekt, der die Prägung dieser Generation auf allen Ebenen ausmacht, betrifft die Herangehensweise und den Umgang mit Technologie: Die Generation Y ist die erste Generation, die sich durch die Fähigkeit auszeichnet, Informationen von Kindesbeinen an aus dem Internet zu gewinnen und neuartige Technologie offen zu nutzen (vgl. Parment, 2013:4). Damit grenzt sie sich deutlich gegen die Babyboomer ab, für die Internet und Technologien erst im Erwachsenenalter in den Alltag Einzug hielten. In diesem Zusammenhang lässt sich auch feststellen, dass jüngere Menschen tendenziell besser mit den jeweils neuen Medien zurechtkommen als ältere (vgl. Schäffer, 2009:31). Parment zufolge ist es für die Generation Y zudem wichtig, zwischen der Umwelt und dem eigenen Leben zu differenzieren (vgl. ebd., 2013:4). In gewisser Weise trifft sich diese Annahme mit der Idee des Individualismus: Die Generation Y sieht ihr eigenes Leben als etwas, das sie frei und unabhängig gestalten kann, auch wenn ihnen dabei bewusst sein mag, dass das eigene Handeln Auswirkungen auf die Umwelt haben mag.

Damit ist oben ein wichtiger Aspekt angesprochen, der die beiden Generationen klar unterscheidet: die Herangehensweise an Technologien und Medien wie das Internet. Mit dem Untersuchungsgegenstand Film wird allerdings ein Medium untersucht, mit dem beide Generationen vertraut sind und das im Leben beider Generationen einen alltäglichen Stand einnimmt: Sowohl die Babyboomer als auch die Generation Y wurde in einer Zeit geprägt, in der Filme bereits über den Fernseher einer breiten Masse zugänglich waren. Zwar mag sich der Stil und die Machart von Filmen seit der Prägezeit der Babyboomer verändert haben, die Babyboomer selbst aber haben diese Veränderungen mitgemacht und sind daher an moderne Umsetzungen ebenso gewohnt wie die Generation Y. Daher ist die Durchführung der Analyse im Rahmen der vorliegenden Arbeit anhand von Filmen ab 2008 in dieser Hinsicht unproblematisch. Umgekehrt wäre es jedoch kaum möglich, die vorliegende Analyse anhand von Filmen aus der Zeit vor der

Existenz der Generation Y durchzuführen, da diese mangels Kontakt mit diesen nicht an die Machart und den Stil jener Filme gewöhnt ist.

Allein die Tatsache, dass die Generation der Babyboomer zu einer Zeit ihre Prägung erfuhr, die sich auf allen relevanten Ebenen deutlich von jener Zeit unterschied, die die Generation Y prägte, legt nahe, dass die beiden Generationen auch über ein unterschiedliches Welt- und Handlungswissen verfügen und deshalb punktuell auch bei der Rezeption original italienischer, ins Deutsche synchronisierter Filme ein unterschiedliches Verständnis aufbringen.

Zudem ist anzunehmen, dass die Babyboomer aufgrund ihrer im Vergleich zur Generation Y bereits höheren Lebensspanne im Schnitt mehr Welt- und Handlungswissen akkumuliert haben und ggf. zum Verständnis relevante historische oder politische Ereignisse aus den Filmen des Korpus bereits miterlebt haben. Dies gilt insbesondere für den Film *Il Divo*, aber auch *Engel des Bösen* mag davon betroffen sein. Auch diese Tatsache ist für die vorliegende Arbeit relevant, da sie eindeutig mit dem Generationenbegriff korreliert und das Verständnis der jeweiligen Generation beeinflussen kann.

Insgesamt basiert die Untersuchung also auf der Annahme einer Generationendifferenz, die zurückgeht auf prägende Ereignisse und Erfahrungen, die sich unmittelbar auf das Fühlen, Denken, Handeln und vor allem Wissen einzelner Generationen auswirkt; wobei es immer ein generationenübergreifendes Mittel gibt, das verschiedene Generationen innerhalb einer Gesellschaft und Geschichte verbindet (vgl. Lüscher, 2014:12). Es sind die Wissensbestände im Hinblick auf italienspezifische pragmatische Präsuppositionen bei der Generationendifferenz zwischen Babyboomern und Generation Y, die für die vorliegende Arbeit interessant sind.

Sollte sich die Vermutung bestätigen, dass die Generation der Babyboomer und die Generation Y ein unterschiedliches Verständnis original italienischer, ins Deutsche synchronisierter Filme aufbringen, so kann im Rahmen dieser Studie auch festgestellt werden, in welchen Bereichen dies bei den untersuchten Filmen der Fall ist.

Zunächst jedoch soll nachfolgend verdeutlicht werden, inwiefern das Konzept der Generationen sich in den Rahmen dieser Arbeit – die Synchronisierung und pragmatische Präsuppositionen – einbetten lässt.

### 3.5.2 Einbindung der Generationen in die Untersuchung

Die beiden relevanten Generationen Babyboomer und Generation Y haben eine unterschiedliche Prägung erfahren und daraus ihre jeweils gemeinsame Identität entwickelt. Es ist anzunehmen, dass diese Prägung einen direkten Einfluss auf das Welt- und Handlungswissen der beiden Generationen hatte. Weiterhin weisen die Babyboomer als Elterngeneration der Generation Y eine größere Lebenserfahrung auf als die Generation Y und haben auch daraus mit Sicherheit Wissensbestände gewonnen, die in ihr Welt- und Handlungswissen eingeflossen sind.

Wie oben bereits angedeutet, haben die Babyboomer ggf. auch historische oder politische Ereignisse miterlebt, die beispielsweise zum Verständnis von *Il Divo* oder *Engel des Bösen* relevant sein können, und die Vorgänge in Italien zur damaligen Zeit über die deutschen Medien mehr oder weniger aktiv verfolgt. Zur Verdeutlichung, inwieweit die beiden relevanten deutschen Generationen die für das Korpus relevanten Ereignisse miterlebt haben können, soll dies beispielhaft und repräsentativ für das ganze Korpus anhand von *Il Divo* ausgearbeitet werden.

Der große Skandal und die Prozesse um Giulio Andreotti erfolgten Anfang der 1990er Jahre. Damals waren die Anhänger der Generation Y maximal 10 Jahre alt, wenn überhaupt schon dem Säuglingsalter entwachsen. Es war zwar die Zeit, in der sie ihre Prägung erfuhren, jedoch waren sie noch zu jung, um den komplexen Skandal und die Vorgänge zu begreifen und es ist anzunehmen, dass sie sich gar nicht daran erinnern können. Entsprechend ist anzunehmen, dass die Anhänger der Generation Y überwiegend keine Wissensbestände zu den geschichtspolitischen Hintergründen des Films mitbringen, zumal es sich damit um ein italienspezifisches Wissenskonzept handelt, dem sie auch in ihrer Schulzeit (z. B. im Geschichtsunterricht) und in ihrer professionellen Ausbildung eher nicht begegnet sind und das sie daher auch nicht aufgearbeitet haben. Ausgenommen davon können Individuen sein, die sich aus persönlichem Interesse oder als Ausnahmefälle im Rahmen ihrer professionellen Ausbildung (z. B. im Rahmen eines Geschichtsstudiums) mit entsprechenden Hintergründen befasst haben.

Im Gegensatz dazu waren die Babyboomer zur betreffenden Zeit bereits ihrer Prägephase entwachsen und hatten die Möglichkeit, als gefestigte Erwachsene das Weltgeschehen und entsprechend auch die Ereignissen in Italien bewusst über die Medien zu verfolgen. Ggf. können demnach zumindest einige der Babyboomer ihre damals gesammelten Wissensbestände im Kontext Andreottis und der Dc auf die deutsche Synchronfassung von *Il Divo* anwenden, da sie die Vorgänge im Erwachsenenalter mitnachvollziehen konnten. Auch hier kann punktuell mehr oder weniger Wissen vorhanden sein, je nach dem, ob eine nähere Auseinandersetzung mit der Thematik auf persönlicher oder professioneller Ebene stattgefunden hat.

Fassen wir an dieser Stelle zusammen, in welchem Zusammenhang die drei zentralen Konzepte Synchronisierung, pragmatische Präsuppositionen und Generation stehen.

Vor den nun erarbeiteten Hintergründen lässt sich noch einmal kondensiert im Überblick darstellen, auf welchen Säulen die vorliegende Arbeit basiert.

Wie in Kapitel 3.1 intensiv besprochen, werden Filme im Regelfall immer auf ein zentrales Zielpublikum und dessen Wissensbestände ausgelegt, sodass das Verständnis gesichert ist. Wird ein Film synchronisiert, gelangt er zu einem neuen Zielpublikum. Da die Synchronisierung nur sehr restriktive Möglichkeiten zu erklärenden Einschüben oder Zusätzen bietet, können mögliche Problemstellen dem neuen Zielpublikum nicht vereinfacht zugänglich gemacht werden. Zum umfassenden Verständnis bräuchte das neue Zielpublikum also das spezifische Welt- und Handlungswissen, das auch beim originären Zielpublikum vorhanden ist. Dies kann jedoch nicht in ausreichendem Maße gewährleistet werden. Eine besondere Schwierigkeit stellen dabei kulturspezifische pragmatische Präsuppositionen dar: Bei der Synchronisierung wird ein Film automatisch auch in eine neue Kultur überführt, in der nicht dieselben kulturspezifischen Wissensbestände vorhanden sind wie beim ursprünglichen Zielpublikum. Werden diese Wissensbestände impliziert und entsprechend beim den Rezipierenden vorausgesetzt, liegen sie in Form von kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen vor. Diese sind zentraler Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit. In der Masterarbeit der Autorin wurde bereits gezeigt, dass solche kulturspezifische pragmatische Präsuppositionen Verständnisprobleme mit sich bringen. Darin wurde eine

exemplarische Analyse des original italienischen, ins Deutsche synchronisierten Films *100 Schritte* mit Anhängern der Generation Y gemacht und die Frage aufgeworfen, ob verschiedene Generationen ein unterschiedliches Verständnis für kulturspezifische pragmatische Präsuppositionen in deutschen Synchronfassungen original italienischer Filme aufweisen. Genau diese Frage soll nun anhand der Generation Y und der Babyboomer im Rahmen des Korpus dieser Arbeit untersucht werden.

Ehe diese Untersuchung jedoch vorgenommen werden kann, müssen zwei weitere grundlegende Konzepte besprochen werden, die sowohl für die Perspektiven auf die Schwierigkeiten kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen bei der Rezeption von Synchronfassungen relevant sind, gleichzeitig aber auch Synchronfassungen als solche zugänglicher machen.

#### **4. Proto- und Metatext in der Übersetzung**

Ausgehend von den Konzepten des Proto- und Metatexts nach Anton Popovič (1976 (1) und (2)) lässt sich ein Erklärungsansatz dafür erarbeiten, wieso Rezipierenden sich von einer Synchronisierung täuschen lassen möchten und inwiefern eine Beziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext, bzw. Original und Übersetzung besteht. Beide Punkte sind für die vorliegende Arbeit von zentraler Relevanz. Zudem können die Konzepte in der Analyse selbst genutzt werden, um einerseits aus der Perspektive der Probanden sichtbar zu machen, was das deutsche Zielpublikum bei der Synchronfassung versteht und was nicht. und um andererseits die Wissensbestände, die zum Verständnis der entsprechenden kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen in den Filmen des Korpus nötig sind, von der Seite des ursprünglichen Zielpublikums der Originalfassung sichtbar zu machen. Zunächst aber seien an dieser Stelle die Konzepte selbst vorgestellt.

#### **4.1 Begriffserklärungen nach Anton Popovič**

Bei den relevanten Konzepten nach Anton Popovič handelt es sich um diejenigen des Proto- und des Metatexts.

Ein Prototext zeichnet sich aus durch seine intertextuelle Kontinuität (vgl. Popovič, 1976 (1):32), sprich er existiert aus sich heraus. Was genau damit gemeint ist, lässt sich am besten in Abgrenzung zum Metatext erklären. Ein Metatext ist immer eine Form der Meta-Kommunikation, also jedwede Weiterverarbeitung eines ursprünglichen Prototexts; diese Weiterverarbeitung kann zum Beispiel durch einen Kritiker oder einen Übersetzer geschehen (vgl. Popovič, 1976 (2):226). Der Metatext steht dabei in ständigem Rückbezug zum Prototext, er repräsentiert „the way in which two texts are linked“ (vgl. Popovič, 1976 (2):226).

Dabei sind Meta- und Prototext immer auf semantischer, stilistischer und axiologischer Ebene sowie im Hinblick auf alle Aspekte, die auf die Strategie des Autors zurückzuführen sind, miteinander verbunden (vgl. Popovič, 1976 (1):30). Genauer gesagt verweist der Metatext innerhalb dieser Ebenen auf den Prototext. In der Übersetzung lässt sich sogar sagen, dass der Metatext diese Ebenen des Prototexts widerzuspiegeln versucht. Der Prototext hingegen ist in sich inhärent und liegt ohne Rückbezüge zu einem originären Text vor.

Im Fall der Übersetzung ist der Ausgangstext also der Prototext, die Übersetzung dieses Ausgangstexts wiederum der Metatext. Auf unseren Fall spezifiziert bedeutet das: Die Originalfassungen der im Korpus dieser Arbeit enthaltenen Filme sind die Prototexte, die Synchronfassungen sind die Metatexte.

Da es bei der Weiterverarbeitung zu einem Metatext – unabhängig davon, um welche Form der Weiterverarbeitung es sich dabei handelt – aber auch immer zu semantischen Verschiebungen kommt und einzelne Elemente an Bedeutung verlieren, während andere an Bedeutung dazugewinnen, spricht Popovič (vgl. 1976 (2):227) von einer Diskrepanz zwischen dem Kontext des Prototexts und dem des Metatexts. Bei der Übersetzung – und damit auch bei der Synchronisierung – wird diese Diskrepanz dadurch eingeschränkt, dass der Übersetzer immer eine Treuepflicht gegenüber dem zu übersetzenden Prototexts hat (vgl. auch Kapitel 3.1 sowie Brons, 2012:173). Damit lassen sich zwar nicht alle Diskrepanzen vermeiden, jedoch ist der Übersetzer dadurch zumindest

angewiesen, allzu großen Abweichungen zu vermeiden. An dieser Stelle soll diese Tatsache lediglich erwähnt sein. Für die vorliegenden Untersuchungen selbst ist sie insofern nicht relevant, da das Publikum einer Synchronfassung diese rezipiert als handle es sich um ein Original (vgl. Kapitel 3.1) und mangels der direkten Vergleichsmöglichkeit zwischen Original (Prototext) und Synchronfassung (Metatext) keine Diskrepanzen feststellen kann.

Bei der Übersetzung wird immer die Produktion eines Metatexts angestrebt, der vom Prototext autonom ist; Ziel ist es, dass die entstehenden Metatexte die jeweiligen Prototexte vermitteln oder gar ganz ersetzen (vgl. Popovič, 1976 (2):230). Im Fall der Synchronisierung soll der Metatext den Prototext im zielsprachigen Raum vollständig ersetzen: Sie soll in der Zielsprache vollwertig wie ein Original rezipiert werden, sodass das Publikum im Optimalfall nicht merkt, dass es sich um eine Synchronisierung handelt (vgl. Brons, 2012:164). Dadurch kann der Metatext den Prototext als solchen in der Zielkultur hinfällig machen. Ersetzt ein Metatext in der Übersetzung also den Prototext, auf dem er basiert, so wird er immer selbst als Prototext rezipiert werden (vgl. Hermanns / Koller, 2004:28). Daher werden Elemente im Metatext, die auf einen bestimmten Prototext verweisen, immer automatisch in das eigene System eingebettet (vgl. Popovič (2), 1976:230).

Wird beispielsweise die deutsche Synchronfassung eines original italienischen Films im Kino gezeigt, werden die Anhänger der (deutschen) Zielkultur alle Inhalte automatisch in ihr eigenes Kultursystem einbetten. Diese Tatsache ist die Grundlage dafür, dass Rezipierende sich der Illusion hingeben wollen, es handle sich um ein Original, und so den Metatext wie einen Prototext rezipieren. Gleichzeitig liegt hier aber auch die Schwierigkeit verwurzelt, die innerhalb der vorliegenden Arbeit untersucht werden soll: Der bei der Übersetzung entstehende Zieltext bzw. Metatext soll zumindest einige der kulturellen Bezüge des Ausgangstext bzw. Prototexts beibehalten (vgl. Hermanns / Koller, 2004:23). Gerade dadurch, dass Rezipierende das Gesehene und Gehörte aber automatisch in ihre eigene Kultur einzubetten versuchen, kann es stellenweise vorkommen, dass Inhalte nicht mit der eigenen Kultur vereinbar sind oder sinnlos erscheinen, da sie ja auch ursprünglich nicht in der Zielkultur verwurzelt sind. An entsprechenden Stellen werden die Rezipierenden aus ihrer

Illusion gerissen und der Zweck der Synchronisierung als unabhängig funktionierender Metatext muss als nicht erfüllt betrachtet werden.

Popovič spricht in diesem Zusammenhang von „Foreign“ Culture in Translation“; dabei handelt es sich generell um thematische, linguistische oder generellere stilistische Elemente des (Meta-) Texts, die Träger der Ausgangskultur darstellen (ebd., 1976 (1):4). Wie in den Kapiteln 3.3 bis 3.5 erarbeitet wurde, sind es für die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit die kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen, die als eine Art Sonderform der thematischen „Foreign“ Culture in Translation“ Verständnisprobleme und Fragen bei den Rezipierenden der Synchronfassung als Metatext aufwerfen.

Nachdem diese Grundlagen geschaffen sind und erste Bezüge zur Synchronisierung hergestellt wurden, soll nachfolgend dargelegt werden, wie die beiden Konzepte Prototext und Metatext in der vorliegenden Arbeit genau Anwendung finden.

#### **4.2 Anwendung im Rahmen der Versuchsreihe innerhalb dieser Arbeit**

Grundlegend zum Verständnis der Untersuchungen im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist die Idee, dass die Synchronfassungen aus dem Korpus im Grunde genommen Metatexte sind, die in ständigem Rückbezug zum Prototext – dem Original – stehen, wobei aber kulturelle Bezüge aus dem Prototext beibehalten bleiben, obwohl diese Metatexte von den Rezipierenden als Prototexte rezipiert werden – als handele es sich um ein inhärentes Original. So kommt es, dass die enthaltenen kulturellen Bezüge automatisch in das eigene Kultursystem der Rezipierenden der Synchronfassung eingebettet werden, was stellenweise schlichtweg nicht möglich oder nicht sinnvoll ist, da die Rezipierenden des Metatexts nicht über das zum vollen Verständnis notwendige kulturspezifische Welt- und Handlungswissen verfügen. Ebenfalls anzunehmen (und in der Masterarbeit der Autorin bereits beispielhaft belegt worden) ist, dass die Rezipierenden stellenweise auch automatisch auf Wissensbestände zurückgreifen, die sie über die Ausgangskultur haben, und versuchen, die kulturellen Bezüge in diese einzubetten. Die jeweiligen Wissensbestände haben die Rezipierenden häufig innerhalb ihres eigenen Kultursystems erfahren (z. B.

über die Medien oder Freunde und Bekannte). Dabei kann es vorkommen, dass die vorhandenen kulturellen Wissensbestände der Ausgangskultur nicht vollständig oder gar falsch sind. Wenn dies der Fall ist, ist das Ergebnis meist dasselbe wie wenn Rezipierende versuchen, die Bezüge in ihre eigene Kultur einzubetten: Es kommt zu Fragen und Unverständnis.

Bei falschen oder unvollständigen Wissensbeständen ist anzunehmen, dass ein Missverständnis auch entstehen kann, ohne dass die Rezipierenden sich dessen bewusst werden. Ergeben sich aus dem Missverständnis keine offensichtlichen Widersprüche oder andere logische Mängel, werden die Rezipierenden sich keine Fragen stellen, weil ihr Verständnis subjektiv nicht beeinträchtigt wird.

Letztere Aspekte können im Rahmen dieser Arbeit nicht umfassend analysiert werden; es kann nur vorkommen, dass Einzelfälle im Rahmen der Versuchsreihe tangiert werden.

Der Fokus liegt vielmehr auf denjenigen Stellen, bei denen bei den Rezipierenden aktiv Fragen aufgeworfen werden oder es zu Unverständnis kommt, da die Filmrezeption in solchen Fällen bewusst gestört wird und die Synchronfassung ihren Zweck verfehlt, als eigenständig rezipierbarer Text in der Zielkultur zu fungieren.

Um herauszustellen, welche kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen dem Zielpublikum der deutschen Synchronfassung (beispielhaft repräsentiert durch Anhänger der Babyboomer und der Generation Y) fehlen, die aber bei dem originären Zielpublikum vorhanden sind, wird daher auch konzeptuell auf Popovičs Konzepte des Proto- und des Metatexts zurückgegriffen. Die Analyse aus der Perspektive des Metatexts (metatextuelle Analyse) ermöglicht die Darstellung dessen, was das Zielpublikum der Synchronfassung als Metatext versteht bzw. wo es Verständnisprobleme und Fragen hat. Im Rahmen dieser Arbeit erfolgt diese Analyse zwecks Authentizität anhand der Versuchsreihe, die mit den Filmen aus dem Korpus dieser Arbeit durchgeführt wird. Die erarbeiteten Lücken im zum Verständnis notwendigen Wissen können durch eine prototextuelle Analyse aufgearbeitet werden; d. h. es wird untersucht, welche Wissensbestände das originäre Zielpublikum an kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen zum Verständnis des eigentlichen Prototexts mitbringt.

Da ein Film immer auf ein originäres Zielpublikum zugeschnitten ist, ist davon auszugehen, dass ebendieses ein umfassendes Verständnis aufweist und über alle zum Verständnis notwendigen Wissensbestände verfügt. Auch wenn es der Prüfung bedürfte, ob diese Annahme tatsächlich umfassend zutrifft und das Publikum der Originalfassungen tatsächlich ein ungestörtes Verständnis erlangen kann, kann eine solche Untersuchung innerhalb der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden. Dies lässt jedoch Raum für weiterführende Studien. Stattdessen soll anstelle einer Versuchsreihe mit entsprechenden Probanden der Ausgangskultur mit Belegen und Argumentation durch entsprechende Literatur gearbeitet werden. So ergibt sich eine kontrastive Analyse der jeweiligen Wissensbestände und gleichzeitig kann das bei metatextueller Rezeption fehlende Wissen aufgearbeitet werden.

Insgesamt sind Theorie und Praxis in der vorliegenden Arbeit auf allen Ebenen eng verknüpft. Genauere Informationen zu dieser Darstellungsweise werden in Kapitel 6.2 im Rahmen der Methode und Hintergründe der Versuchsreihe gegeben.

Um ein Bewusstsein dafür zu schaffen, was bei der Rezeption der Filme innerhalb der Versuchsreihe bzw. generell bei der Filmrezeption passiert und wie sich Verständnis ergibt, sollen nachfolgend Konzepte aus der Medienrezeptionsforschung vermittelt werden. Dadurch lassen sich die filmbezogenen meta- und prototextuellen Analysen in den Kapiteln 7 bis 10 in einen tieferen Kontext einbetten.

## 5. Medienrezeptionsforschung: Relevanz für die vorliegende Arbeit

In der Gesellschaft können Medien verschiedene Funktionen einnehmen: Sie können der Bildung, Information oder Unterhaltung dienen; zudem können Rezipierende aus Medien lernen (vgl. Flachsenberg, 1989:49). Dies wurde implizit bereits angesprochen, als im vorangehenden Kapitel erklärt wurde, dass einige Rezipierende aus den Medien Wissensbestände zu anderen Kulturen gesammelt haben – dabei müssen diese Wissensbestände aber wie oben ausgeführt nicht immer umfassend und auch nicht unbedingt korrekt sein. Aus der Prämisse der Lernfähigkeit lässt sich im Zusammenhang der Medienwirkungsforschung die danach Frage ableiten, „was die Bürger mittels Massenmedien und Nachrichten über die gesellschaftliche Realität, das politische System oder über aktuelle Ereignisse lernen, und welchen Einfluss dies auf die öffentliche Meinung hat“ (Schweiger, 2013:16).

Für die vorliegende Arbeit ist dies auch insofern interessant, als dass es bei mindestens zwei Filmen aus dem Korpus dieser Arbeit (*Il Divo* und *Gomorra*) thematische Überschneidungen gibt. Es könnte sein, dass einige Rezipierende Wissen aus dem Film *Il Divo* – der ihnen zuerst gezeigt wird – abspeichern und später auf *Gomorra* anzuwenden versuchen, wobei die Übertragung nicht unbedingt richtig sein muss. Die Gefahr besteht in diesem Fall konkret darin, dass die Probanden die beiden thematisierten Mafias (Cosa Nostra und Camorra) übergeneralisieren und miteinander gleichsetzen, obwohl es zwei unterschiedliche Mafias mit sehr unterschiedlicher Organisation und Arbeitsweise sind. Um solche Interferenzen nach Möglichkeit zu vermeiden, werden die beiden Filme den Rezipierenden innerhalb der Versuchsreihe mit zeitlichem Abstand vorgeführt. Es kann in diesem spezifischen Fall jedoch auch nicht ausgeschlossen werden, dass die Probanden bereits unabhängig von der Rezeption von *Il Divo* erlangte Wissensbestände auf *Gomorra* übertragen.

Wie die Probanden ihr jeweiliges Wissen erlangt haben, kann in diesem Rahmen nicht untersucht werden. An dieser Stelle sei diese Schwierigkeit nur einführend in den Raum gestellt, um auf die Komplexität der Medienrezeption und ihrer Folgen hinzuweisen. Eine Vertiefung solcher Details soll an späterer Stelle stattfinden, zunächst sollen Grundlagen vermittelt werden.

## 5.1 Grundlagen und Definitionen

Die Medienrezeption befasst sich mit dem „Prozess der Zuwendung zur und Verarbeitung von Medieninhalten [...], der sowohl die unmittelbare Nutzung als auch die anschließende weitere Aneignung bzw. Verarbeitung mit einschließt“ (Schindler / Bartsch, 2019:11).

Damit erklärt die Medienrezeptionsforschung die Erlebnis- und Verarbeitungsprozesse, die bei der Rezeption von Medieninhalten in Rezipierenden stattfinden, wobei alle Medien und Themen Gegenstand sein können (vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:23). Die Medienrezeptionsforschung als solche untergliedert sich prinzipiell in drei Unterbereiche: Mediennutzung, Medienaneignung und Medienwirkung (vgl. Röser, 2016:482). Konkret relevant für die vorliegende Arbeit die Medienaneignung, die „als aktive Konstruktionsleistung des Subjekts gefasst [wird], das im Kontext von Biografie, Lebenszusammenhang, individuellen Themen und gesellschaftlichen Zusammenhängen Medienangeboten Sinn gibt“ (Röser, 2016:483).

Dabei ist häufig vom „Medientext“ die Rede, bei dem es sich um einen medialen Inhalt handelt, der die entsprechenden formalen Charakteristika aufweist (vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:12). In unserem Fall ist der Medientext, der im Mittelpunkt der Untersuchungen steht, der Film an sich mitsamt seinem gesprochenen Anteil. Da ein Film immer mehr Bild- als Wortkunstwerk ist (vgl. Korycińska-Wegener, 2011:17), kann der auditive Teil nicht losgelöst vom visuellen betrachtet werden. Dies sei an dieser Stelle betont, da die Synchronfassung nicht nur auf sprachliche Aspekte hin analysiert werden kann; der auditive Teil muss immer in Zusammenhang mit dem visuellen Bild rezipiert werden. Dies fällt beispielsweise besonders offenkundig bei der Verwendung von Gestik im Filmbild ins Gewicht, die eine Aussage begleiten oder ersetzen kann. Da Gesten implizite Aussagen sind, die auf kulturspezifischem Wissen aufbauen können, fallen sie in den potentiell zu untersuchenden Bereich der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen.

Die Verständnisprozesse bei der Rezeption eines Medientexts und die dabei auftretenden Probleme der Probanden bei der Versuchsreihe im Rahmen dieser Arbeit sind also Gegenstand der Medienrezeptionsforschung, spezifischer der

Medienaneignung. Dabei muss beachtet werden, dass bei der aktiven Auseinandersetzung von Rezipierenden mit einem Medientext die Bedeutung (gemäß der Hermeneutik) immer individuell und subjektiv durch die Rezipierenden selbst geschaffen wird, wobei auch Regelmäßigkeiten festgestellt werden können. Die Rezeptionsforschung geht davon aus, dass die Interpretationen und Wahrnehmungen bei Rezipierenden individuell variieren, sie versucht aber globale Muster und Regelmäßigkeiten in diesen individuellen Wahrnehmungen herauszufiltern, was insbesondere durch die Auswahl von Probanden mit ähnlichen Merkmalen gelingt (alles vgl. Bilanzic / Matthes / Schramm, 2015:24f.). Trotz individueller Wissensbestände, bzw. im Fall dieser Arbeit individueller Wissensdefizite, kann ein gemeinsames Mittel festgestellt werden – und genau darin besteht das Ziel der vorliegenden Studie.

Sie verbindet Aspekte der angewandten Sprachwissenschaft (Synchronisierung, kulturspezifische pragmatische Präsuppositionen, Proto- und Metatext) mit Konzepten der Kulturwissenschaft (in engem Zusammenhang mit den pragmatischen Präsuppositionen zum Aufarbeiten von Wissensdefiziten) und mit Grundlagen der Medienrezeptionswissenschaft, bzw. der Medienaneignung. Um dabei die oben erwähnten Muster und Regelmäßigkeiten herauszustellen, erfolgen die Untersuchungen anhand von zwei Generationengruppen: Das gemeinsame Merkmal der einzelnen Generationen ist ihre jeweils gemeinsame Prägung (vgl. Kapitel 3.6).

Es ist daher aus medienrezeptionswissenschaftlicher Sicht zu erwarten, dass sich für die einzelnen Generationen jeweils globale Gemeinsamkeiten herausstellen werden. Sofern sich diese Erwartung erfüllt, werden diese Gemeinsamkeiten der einzelnen Generationen die beiden Gruppen in der Gegenüberstellung vermutlich wiederum voneinander abgrenzen, da unterschiedliche Muster für die einzelnen Generationen zu erwarten sind.

Von Interesse sind aber auch generationenübergreifende Gemeinsamkeiten, also Aspekte, die bei beiden Generationen gleichermaßen Fragen und Unsicherheiten aufwerfen. Diese sind wiederum ebenfalls zu erwarten, da es auch globale Gemeinsamkeiten aller Probanden unabhängig von ihrer Generationenzugehörigkeit gibt: z. B. das Leben in Deutschland und die deutsche Muttersprache.

Kurz: Im Rahmen dieser Studie sind Muster und Regelmäßigkeiten (also gleiche Fragen und Unsicherheiten) innerhalb der beiden Generationen Babyboomer und Generation Y zu erwarten; ebenfalls ist zu erwarten, dass die beiden Generationen sich in ebendiesen Mustern und Regelmäßigkeiten unterscheiden (also unterschiedliche Fragen und Unsicherheiten haben), gleichzeitig aber auch globale Gemeinsamkeiten aufweisen (es also trotzdem zu Überschneidungen bei den Fragen und Unsicherheiten kommt).

Die Probanden werden während der Versuchsreihe zu Rezipierenden: Sie verarbeiten im gegebenen Rahmen einen Medientext (nämlich jeweils die Filme aus dem Korpus) und erleben ihn auf eine gewisse Weise (vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:12). Während der Rezeption „konstruieren Menschen durch Vorgänge der Wahrnehmung und des Sprachverstehens sowie aufgrund ihres Vorwissens, ihrer Erwartungen und Ziele eine interne, subjektive Repräsentation von Ausschnitten der tatsächlichen oder vorgestellten Umwelt“ (Charlton / Barth, 1999:84).

Angelehnt an Stuart Halls Encoding-Decoding-Modell (1980) erklärt Röser, dass Medientexte „Bedeutungspotenziale [offerieren], die von Rezipierenden unterschiedlich zur Geltung gebracht werden können“ (ebd., 2016:487), woraus sich eine Vielzahl verschiedener Lese- und Aneignungsweisen ergibt, aus der sich individuell die Bedeutung des jeweiligen Texts ergibt.

Unterschiedliche Vorgänge und Voraussetzungen beeinflussen demnach die Medienrezeption.

Das Verarbeiten und Erleben eines Medientexts, also der Rezeptionsprozess per se, findet während des Medienkontakts selbst statt, Untersuchungen sollten diesen Prozess daher nach Möglichkeit begleiten (vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:25), um möglichst unverfälschte Ergebnisse zu erhalten. Für die Untersuchungen im Rahmen dieser Arbeit bietet sich eine Erhebung von Inhalten während der Filmrezeption jedoch nicht an: Das Ausfüllen der Fragebögen bedarf relativ großer Konzentration, es würde die Probanden daher zu sehr von der Filmrezeption ablenken. So würden ihnen möglicherweise Inhalte entgehen und der Rezeptionsprozess würde beeinträchtigt. Das würde das Ergebnis der Untersuchung verfälschen, da die durch mangelnde Aufmerksamkeit entstandenen Unsicherheiten und Fragen

nicht klar von denjenigen zu trennen wären, die tatsächlich auf fehlende kulturspezifische Wissensbestände zurückgehen.

Auch aus diesem Grund empfiehlt sich für Studien im Rahmen der Medienaneignung zwar in vielen Fällen ein möglichst flexibles Modell der Befragung, bestenfalls qualitative Leitfadeninterviews (vgl. Röser, 2016:483), jedoch ist eine solche Herangehensweise aufgrund des großen damit einhergehenden Aufwands bei einer derart großen Anzahl an Probanden für die vorliegende Arbeit nicht tragbar. Die möglichst flexible Gestaltungsweise der einzelnen Fragebögen durch freie Antwortmöglichkeiten soll die Idee eines Leitfadeninterviews bestmöglich nachempfinden.

Zudem würde eine Erhebung von Daten während des Rezeptionsprozesses die Intensität von ebendiesem beeinträchtigen. Die Intensität ist die Stärke des Erlebens und Verarbeitens eines Medientexts und wird beeinflusst durch die von Rezipierenden vorgenommenen Bezüge zu sich selbst, sprich der persönlichen Erfahrungen, Emotionalität etc. (vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:26). Es ist anzunehmen, dass auch während dieser Vorgänge auf das kulturspezifische Welt- und Handlungswissen der jeweiligen Rezipierenden zurückgegriffen wird. Je intensiver also der Rezeptionsprozess, umso stärkere Bezüge können gemacht und umso einfacher können Wissensbestände aktiviert werden, die bei der Dekodierung des Rezipierten helfen. Dabei können selbstredend nur auf diejenigen Wissensbestände zurückgegriffen werden, die bei den Rezipierenden vorhanden sind. Wie intensiv diese sich mit einem Medientext auseinandersetzen, hängt jedoch – wie ein jeder aus eigener Beobachtung weiß – von vielen intrinsischen (z. B. Interesse an der Thematik) wie extrinsischen Faktoren (z. B. Störungen während der Rezeption) ab und kann daher nicht generalisiert werden. Innerhalb der Untersuchungen im Rahmen dieser Arbeit sollten jedoch zumindest die extrinsischen Faktoren nach Möglichkeit optimiert werden, sodass alle Probanden annähernd gleiche Ausgangsbedingungen vorfinden. So kann möglichst eindeutig festgestellt werden, welche kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen bei den Rezipierenden tatsächlich problematisch sind.

Die Rezipierenden erleben und verarbeiten den Medientext also während der Rezeption. An der Verarbeitung der wahrgenommenen Inhalte sind drei unterschiedliche Formen von Wissen beteiligt: (a) Das deklarative Wissen

(„Wissen, was“) gibt Aufschluss über Fakten, Objekte, Situationen und Ereignisse; (b) das prozedurale Wissen („Wissen, wie“) bietet die Möglichkeit der Anwendung von deklarativem Wissen und (c) das Kontroll- und Steuerungswissen („Wissen, wann“) ermöglicht die kontrollierte Steuerung des Zusammenführens von deklarativem und prozeduralem Wissen (vgl. Charlton / Barth, 1999:84). Das kulturspezifische Welt- und Handlungswissen kann für den Prozess auf allen drei Ebenen relevant sein.

Das Erleben an sich beschreibt dabei, wie ein Medientext empfunden und interpretiert wird, wobei die aktuelle Aufmerksamkeit (die auch die Intensität beeinflusst), sowie bestehendes Wissen (auch im Hinblick auf pragmatische Präsuppositionen), interpretative Transformation und die Abspeicherung medial vermittelter Informationen das Erleben beeinflussen (vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:12).

Die Aufmerksamkeit kann dabei willkürlich oder unwillkürlich sein (alles vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:33f.). Die willkürliche Aufmerksamkeit folgt dem Top-down-Processing. Diese Form der Aufmerksamkeit kann in den direkten Zusammenhang zum klassischen Textverstehen gesetzt und als „konzept- oder schemaorientierte Verarbeitung“ bezeichnet werden (Charlton / Barth, 1999:84). Die damit einhergehenden „Aufmerksamkeitsprozesse sind uns bewusst und sie beanspruchen kognitive Kapazitäten“ (Matthes, 2014: 16). Diese Form der Aufmerksamkeit wird geprägt durch das Vorwissen, die Einstellung der Rezipierenden zum Medientext und ihre Erwartungshaltung. Letztere spielt insofern eine besondere Rolle, da Rezipierende bereits bei Beginn der Rezeption „erste Vermutungen über Bedeutung und Verlauf des [Medientexts] haben“ (Charlton / Barth, 1999:86). Je nach dem, wie umfangreich oder gering das Vorwissen und das Interesse am Medientext sind, schwankt also die willkürliche Aufmerksamkeit. Der Aspekt des Vorwissens ist für unsere Zwecke besonders interessant: Die willkürliche Aufmerksamkeit ermöglicht es, bereits vorhandenes Wissen auf den Medientext anzuwenden. Diese Form der Aufmerksamkeit ist überaus relevant für die Dekodierung (oder die bewusste Nicht-Dekodierung mangels der jeweiligen Wissensbestände) bei kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen.

Ihr Gegenstück, die unwillkürliche Aufmerksamkeit, folgt dementsprechend dem Bottom-up-Processing und richtet sich nach den Eigenschaften der

Medienstimuli selbst aus. Die Informationsverarbeitung erfolgt anhand der im Medientext gegebenen Daten. Dabei sind uns die „Aufmerksamkeitsprozesse [...] zwar bewusst, sie verlaufen jedoch unkontrolliert und werden durch Umweltreize ausgelöst“ (Matthes, 2014:16).

Charlton und Bart bezeichnen diese Form der Aufmerksamkeit auch als „zeichenorientierte Informationsverarbeitung“ (ebd., 1999:84). Dieses Konzept korreliert ebenfalls mit der Verarbeitung von kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen: An Stellen, an denen Informationen ganz oder zumindest teilweise implizit vorliegen, müssen Rezipierende versuchen, die jeweilige Stelle in Zusammenhang mit den sonstigen Daten aus dem Medientext zu setzen; wo dies aber gar nicht oder nur unzureichend möglich ist, muss die unwillkürliche in die willkürliche Aufmerksamkeit übergehen, um ggf. nach bereits vorhandenem Wissen zu suchen. Ist dieser Vorgang abgeschlossen, kann sie jederzeit in die unwillkürliche Aufmerksamkeit zurückwechseln. Die Form der Aufmerksamkeit ist demnach nicht statisch, sondern kann bei der Rezeption eines Medientextes unbegrenzt oft variieren.

Essentiell bei der Medienrezeption ist zudem die Wahrnehmung: In ihrem Mittelpunkt stehen mentale Vorgänge, die allerdings nicht bewusst oder willentlich ablaufen oder gesteuert werden; sie verlaufen zudem sehr schnell (vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:33). Es kann demnach vorkommen, dass Dinge wahrgenommen, aber nicht tatsächlich verarbeitet werden, was auf die begrenzte Anzahl an Sinnesorganen des Menschen zurückzuführen ist (vgl. Matthes, 2014:16). Andererseits kann es auch vorkommen, dass die Rezipierenden punktuell keinen Zugriff auf gespeichertes Wissen haben, auch wenn dieses grundsätzlich noch vorhanden ist. Bilandzic / Matthes / Schramm bezeichnen dieses Phänomen als das Vergessen, das folgendem Prinzip folgt (vgl. ebd. 2015:46): Sind Informationen abgespeichert, wurden aber über längere Zeit nicht abgerufen, wird der Zugriff darauf immer schwieriger; zudem kann der Zugriff auf Informationen auch punktuell durch zusätzliche Informationen behindert werden. Das Informationen tatsächlich aus dem Gedächtnis entfernt werden, kann zwar ebenfalls vorkommen, allerdings ist es weitaus wahrscheinlicher, dass der Zugriff auf sie schlicht blockiert ist (vgl. Matthes, 2015:23). Die Schlussfolgerung daraus lässt sich folgendermaßen formulieren (Nida, 2001:15): „Apparently, the mind never forgets anything completely.“

Dadurch, dass im Rahmen dieser Arbeit nach globalen Merkmalen innerhalb einzelner Generationen und über Generationengrenzen hinweg gesucht wird, kann ausgeschlossen werden, dass die Blockierung von Informationen bei einzelnen Probanden das Ergebnis verfälscht. Die Wahrscheinlichkeit, dass bei einer Vielzahl von Probanden der Zugriff an ein und derselben Stelle behindert wird, ist sehr gering.

Die Rezeption ist allgemein immer eingebunden in einen komplexen Kommunikationsprozess (vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:17), dessen Mitbedeutung immer jeweils in Abhängigkeit von Gesellschaft, Alltag und Kultur der Rezipierenden gesetzt wird (vgl. Röser, 2016:488).

Im Fall der Filmrezeption ist zu beachten, dass der Kommunikationsprozess einseitig ist: Die Rezipierenden sind dabei – um die Begriffe aus dem klassischen Organon-Modell (vgl. Bühler, 1965:24ff) anzuwenden – beständig Empfänger einer Botschaft, die Gegenstände und Sachverhalte umfasst, und nimmt nie die Funktion des Senders ein. Diese Tatsache ist typisch für die Massenkommunikation, in der zumeist ein One-to-Many-Modus herrscht (vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:19).

Privilegierte Rezipierende (vgl. Kapitel 5.1) haben generell einen Informationsvorsprung gegenüber weniger privilegierten, da sie über bessere Kommunikationsfertigkeiten (Lese- und Verstehensfertigkeiten), ein breiteres Vorwissen, einen gezielten Umgang mit Informationen, eine größere Zahl sozialer Kontakte und / oder höhere Kapazitäten zur Nutzung von Mediensystemen (insbesondere im Hinblick auf politische und wirtschaftsbezogene Informationen in Printmedien) besitzen (vgl. Flachsenberg, 1989:68). All die daraus generierten Wissensbestände können sie in einen Kommunikationsprozess einbringen und dadurch ein besseres Verständnis entwickeln. Dabei ist anzunehmen, dass privilegierte Rezipierende nicht zwingend alle Aspekte erfüllen müssen; je mehr aber erfüllt sind, umso privilegierter sind sie. Die Erfassung dieser Hintergründe bei Probanden gestaltet sich schwierig, in einem Metadatenfragebogen werden aber möglichst umfassend diejenigen Bezüge erfasst, die die Probanden im Rahmen dieser Arbeit zu privilegierten Rezipierenden machen (vgl. Kapitel 6.1.2). So können eventuelle Wissensklüfte (Begriff nach Flachsenberg, 1989:68) zwischen privilegierten und weniger privilegierten Rezipierenden als solche erkannt

werden. Dies ist für die vorliegende Studie nur insofern relevant, als dass eventuelle starke Abweichungen bei Fragen und Unklarheiten innerhalb der beiden Probandengruppen durch Wissensklüfte erklärt werden können.

Generell ist die hier vorgenommene Versuchsreihe anzusehen als ein Untersuchung im Rahmen der generationenvergleichenden Rezeptionsforschung: Es werden nach Mustern in der Interpretation – bzw. spezifischer dem Verständnis italienspezifischer pragmatischer Präsuppositionen – von den im Korpus enthaltenen Filmen über Kulturen hinweg gesucht. Das Muster in der italienischen Ausgangskultur ist dadurch gegeben, dass die original italienischen Filme eigens auf das italienische Zielpublikum zugeschnitten sind und daher davon ausgegangen wird, dass alle zur Dekodierung und zum Verständnis notwendigen Wissensbestände vorhanden sein sollten. Die Muster in der Zielkultur der deutschen Synchronfassung sollen erarbeitet werden; betrachtet werden dabei die Generationen der Babyboomer und die Generation Y. Der Rahmen der Untersuchung wird abgesteckt durch Konzepte aus dem Fachgebiet der Angewandten Sprachwissenschaft (vgl. Kapitel 3.3 und Kapitel 4).

Die Medienrezeptionsforschung ist ein komplexes Feld, in das sich die vorliegenden Untersuchungen sehr gut einordnen lassen.

Nachdem diese erste allgemeinere Einführung und Anwendung auf diese Arbeit gegeben ist, sollen nun die Vorgänge bei der Filmrezeption thematisiert werden. Dies hilft, zu verstehen, an welchen Stellen des kognitiven Prozesses bei den Probanden Fragen aufkommen oder Unverständnis entsteht.

## **5.2 Kognitive Vorgänge bei der Filmrezeption: Anwendung auf die vorliegende Arbeit**

Der Begriff der Kognition umfasst alle Vorgänge bei denen Informationen verarbeitet werden ab der Wahrnehmung eines Reizes bis zur dadurch hervorgerufenen Reaktion, also die Wahrnehmung selbst, die Aufmerksamkeit (vgl. Kapitel 5.1), das Gedächtnis, das Denken, die Sprachverarbeitung und die Sprachproduktion (vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:30).

Die Rezipierenden selbst nehmen dabei eine aktive Rolle ein, auch wenn die meisten Prozesse unbewusst ablaufen: Während der Rezeption trennen sie wichtige Informationen von unwichtigen, sie betten Informationen in bereits bestehende Wissensbestände ein, sie lernen Neues und speichern dieses neue Wissen, das unter bestimmten Bedingungen auch später noch abgerufen werden kann. Die Selektion des Kognitionsapparates impliziert, dass überhaupt nur ein relativ geringer Anteil der einströmenden Informationen verarbeitet wird; der Anteil der verarbeiteten Informationen hängt vom derzeitigen Zusatz des Kognitionsapparates selbst ab (alles vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:29ff). Aus diesem Grund werden Probanden, die sich trotz intensiver Konzentration an bestimmte Szenen nicht erinnern, gebeten eine kurze Randnotiz zu geben. Die Antwortmöglichkeit „Ich erinnere mich nicht“ wird aber grundsätzlich vermieden, damit unsicheren Probanden keine unauffällige Ausflucht gegeben wird (vgl. Kapitel 6).

Alle aufgenommenen Informationen werden immer ausgehend von bereits vorhandenen Informationen, sprich dem bereits vorliegenden Wissen verarbeitet (vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:30). Daher ist es eingängig, dass an denjenigen Stellen, an denen kein Wissen vorhanden ist, auch kein Wissen abgerufen werden kann und deshalb Informationen zum Verständnis fehlen. Genau dies ist die Schwierigkeit beim Verständnis der pragmatischen Präsuppositionen als Form des Impliziten.

Der ideale Ablauf der Informationsverarbeitung im kognitiven Apparat folgt nach Wickens et alii einem spezifischen Schema mit drei Schritten (alles vgl. ebd., 2014:101f.).

In Schritt 1 werden Reize aus der Umwelt über den sensorischen Apparat aufgenommen; wobei ebendieser sensorische Apparat über eine hohe Kapazität verfügt, während alle Reize jedoch nur kurz wahrnehmbar sind. Die aufgenommenen Umweltreize können auditiver, visuelle, olfaktorischer oder haptischer Art sein (vgl. Matthes, 2014:14). Nur selten löst die Reizwahrnehmung unmittelbar eine Reaktion aus (Schritt 3), meistens erfolgt die Reaktion erst verzögert, nachdem die aufgenommenen Informationen im Arbeitsspeicher verarbeitet wurden; in letzterem Fall schließt sich der nachfolgende Schritt an.

In Schritt 2 steht die Aufmerksamkeit im Mittelpunkt: Aus den vorhandenen Reizen wird ein Teil selektiert, der weiter verarbeitet wird und in den Arbeitsspeicher gelangt. Der Arbeitsspeicher ist ein temporärer Speicher. Dort wird die sensorische Information mit den im Langzeitgedächtnis vorhandenen Informationen abgeglichen und es erfolgt eine Zuordnung von Sinn und Bedeutung. Anschließend kann die Information selbst ebenfalls ins Langzeitgedächtnis übergehen, wo sie unter bestimmten Umständen noch Minuten bis Jahre später abrufbar ist.

Dann erfolgt mit Schritt 3 die Reaktion auf den in Schritt 1 aufgenommenen Reiz.

Der Prozess kann an jedem beliebigen Punkt gestartet werden kann, da er nicht immer linear abläuft: So kann eine Aktion mit einer Entscheidungsfällung beginnen, ohne dass es je einen auslösenden Reiz gegeben hätte (vgl. Wickens et alii, 2014:1022). Dies ist durchaus einleuchtend, je nach Fall ist es jedoch fragwürdig, inwiefern es den gesamten Prozess beeinträchtigt, wenn beispielsweise Schritt 1 übersprungen und direkt bei Schritt 2 eingesetzt wird. Dies ist für die vorliegende Arbeit nicht relevant, dennoch wäre eine tiefgreifende Untersuchung dessen interessant, wenn auch schwer umsetzbar.

Illustrieren wir den oben beschriebenen Prozess zur Verdeutlichung auf ein für die vorliegende Untersuchung relevantes Beispiel, das zeigt, wo die Probleme in Bezug auf kulturspezifische pragmatische Präsuppositionen entstehen.

Bei der Filmrezeption werden auditive und visuelle Reize in den sensorischen Apparat aufgenommen (Schritt 1). Diese beiden Reizformen müssen zumindest dann immer miteinander verarbeitet werden, wenn ein sprachlicher Beitrag (auditiver Reiz) gegeben wird, da er in direktem Zusammenhang mit dem Filmbild (visueller Reiz) steht und sich die beiden Reize in ihrer Bedeutung und in ihrem Sinn beeinflussen. So wird beispielsweise ein Szenenausschnitt aus *Il Divo* zur weiteren Verarbeitung in den Wahrnehmungsapparat überführt, wo er mit dem Langzeitgedächtnis abgeglichen wird und ihm ein Sinn und eine Bedeutung zugeordnet werden soll. Nehmen wir als spezifisches Beispiel die Szene (ab 00:35:43), in der Vito Sbardella verkündet: „Ich geh zu den Dorotheern, die sind sehr sympathisch.“ und Pomicino einfach stehen lässt. Das Wissen um den Sinn und die Bedeutung der Bezeichnung „Dorotheer“ wird an dieser Stelle vorausgesetzt. Da sich Vito Sbardella damit offensichtlich von

seinen Parteigenossen abwendet, wird die Information als wichtig eingestuft und zur Verarbeitung selektiert werden. Es handelt sich damit um eine pragmatische Präsupposition. Zudem handelt es sich um eine kulturspezifische pragmatische Präsupposition, da die Dorotheer im italienischen Politsystem als Strömung der Dc zu suchen waren (vgl. Hausmann, 2010:32). Gelangt die im Film gegebene Information in den Wahrnehmungsapparat, wird er mit dem Langzeitgedächtnis der Rezipierenden abgeglichen; es wird also zu Wissen zu den Dorotheern durchsucht. Angenommen im Langzeitgedächtnis ist kein Wissen zu den Dorotheern vorhanden, kann der Aussage kein Sinn und keine Bedeutung zugewiesen werden. Die Verarbeitung der Informationen scheitert in Schritt 2, sodass in Schritt 3 keine Weiterverarbeitung stattfinden kann, sondern nur eine Reaktionsselektion und -ausführung stattfinden kann, die sich in Unverständnis bzw. den aufgeworfenen Fragen („Was ist damit gemeint?“, „Was hat es damit auf sich?“) niederschlagen. Eine Reaktion fällt dabei individuell aus und könnte sich beispielsweise auch in einem verständnislosen Stirnrunzeln niederschlagen. Die Selektion, welche Informationen als wichtig oder unwichtig anzusehen sind, sind in der auf die Rezipierenden einwirkenden Informationsflut überaus wichtig; daher ist die Fähigkeit zur Informationsselektion in den angeborenen Reflexen und Grundbedürfnissen verankert (vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:34). In der Medienrezeptionsforschung wird unterschieden zwischen der prärezeptiven Phase, in der Medienangebote (unbewusst oder bewusst) ausgewählt werden, der prerezeptiven Phase, also der ebenfalls bewussten oder unbewussten Selektion von Medieninformationen während der Rezeption, und der postrezeptiven Phase, in der die selektive Erinnerung an Medieninhalte abläuft (vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:49).

Die Untersuchung im Rahmen dieser Arbeit findet anhand der postrezeptiven Phase statt: Die Erhebung der Daten findet unmittelbar im Anschluss an die Rezeption statt, sodass die prerezeptive Phase überwiegend abgeschlossen ist; durch den Fragebogen wird dann bewusst selektive Erinnerung an relevante Medieninhalte von außen gesteuert. Ziel dabei ist es, die in der prerezeptiven Phase größtenteils abgeschlossenen und in die postrezeptive Phase übertragenen Gedankengänge so weit nachzuvollziehen, dass klar wird, ob die Probanden an den unterschiedlichen Stellen jeweils Verständnisprobleme hatten oder nicht.

Interessant ist in diesem Zusammenhang das sogenannte Priming-Paradigma (vgl. Matthes, 2014:17): Sobald eine Information wieder aufgegriffen wird, die kurz zuvor in ähnlicher Form von den Rezipierenden aufgenommen wurde, erhöht sich unwillkürlich ihre Aufmerksamkeit, da die Information noch in ihrem Kurzzeitgedächtnis aktiviert ist. Dabei sind die Aktivierung und tatsächliche Anwendung der Information umso wahrscheinlicher, je kürzer der letzte Prime (also der Reiz, der die letzte Aktivierung ausgelöst hat) zurückliegt, bzw. je besser die Information selbst wiederum auf die vorliegende Situation anwendbar ist.

Bezogen auf die Schwierigkeiten bei kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen heißt das: Löst eine Information Unverständnis oder eine Frage aus (s. o.) und wird dieselbe Information kurz darauf noch einmal verwendet, wird im Kurzzeitgedächtnis auch beim zweiten Mal nicht die jeweilige Bedeutung vorhanden sein, stattdessen wird ebendieses Unverständnis bzw. die Frage reaktiviert, die bereits zuvor aufkam und daher noch im Kurzzeitgedächtnis abgelegt ist. Daher kann es vorkommen, dass Rezipierende sich ein und dieselbe Frage an mehreren Stellen eines Mediums stellen.

Das Langzeitgedächtnis spielt demnach generell eine elementare Rolle beim Verstehensprozess, da darüber bereits bestehende Wissensbestände abgerufen und dem Rezipierten folglich ein Sinn und eine Bedeutung zugeordnet werden kann. Dabei wird generell zwischen dem semantischen Gedächtnis und dem episodischen Gedächtnis unterschieden (vgl. Wickens et alii, 2014:114): Das semantische Gedächtnis umfasst Wissen, Konzepte und Definitionen; wohingegen im episodischen Gedächtnis Erlebnisse und Erfahrungen gespeichert sind (vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:38). Den „Kern des episodischen Gedächtnisses bilden Situationsmodelle“ (Charlton / Barth, 1999:87), die Rezipierenden aus verarbeiteten Reizen ableiten und die später wieder aktiviert werden können.

Für unsere Untersuchungszwecke relevant sind mit kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen vor allem die Inhalte oder Lücken im semantischen Gedächtnis. Es ist anzunehmen, dass Inhalte aus dem episodischen Gedächtnis ins semantische Gedächtnis übergehen können, wenn ein Erlebnis abstrahiert und (über-)generalisiert wird. Nehmen wir beispielsweise an, ein Deutscher fährt zum ersten Mal nach Italien und verbringt seinen Urlaub dort in

einem Dorf, in dem Fremde eher selten sind. Er wird daher eher misstrauisch behandelt und die Ortsansässigen meiden ihn. Diese Erlebnisse werden im episodischen Gedächtnis gespeichert. Es ist anzunehmen, dass es passieren kann, dass betreffender Urlauber die Situation mangels widerlegender Erfahrungen übergeneralisiert und in seinem semantischen Gedächtnis abgespeichert wird, dass Italienerinnen und Italiener generell fremdenfeindlich seien. Die Voraussetzung, dass eine solche Übertragungen aus dem episodischen ins semantische Gedächtnis vorkommen, ist, dass das betreffende Individuum – wie im Beispiel oben bereits angedeutet – über keine Vorerfahrungen verfügt, die ihm die aus den Erfahrungen extrahierte, (über-)generalisierte Information widerlegen oder bestätigen. Dabei kann es natürlich auch vorkommen, dass eine Person bei einer scheinbaren Übergeneralisierung zufällig korrekte Rückschlüsse zieht und deshalb – entgegen unseres plakativen Beispiels – richtige Informationen im semantischen Gedächtnis gespeichert werden.

Die Zusammenhänge und Übergänge zwischen semantischem und episodischem Gedächtnis lassen sich anhand der Organisation von Information im Langzeitgedächtnis erklären (alles vgl. Wickens et alii, 2014:116): Information wird immer in Verbindung mit verwandter Information abgespeichert, wodurch sogenannte assoziative Netzwerke entstehen, in denen jede Information, jedes Geräusch und jedes Bild in Assoziation mit allen anderen verwandten Informationen; Geräuschen und Bildern steht – so können allgemeine Informationen mit spezifischen Beispielen zusammenkommen, die aus vorhergehenden Erfahrungen bereitgestellt werden.

Das semantische und das episodische Gedächtnis sind also keine voneinander abgegrenzten Bereiche, sondern es gibt fließende Übergänge und Verbindungen zwischen Bereichen mit gleichen oder ähnlichen Inhalten.

So wird im Langzeitgedächtnis des Urlaubers – um auf obiges Beispiel zurückzugreifen – die fälschlicherweise übergeneralisierte semantische Information, dass Italienerinnen und Italiener generell unfreundlich seien, mit Beispielerfahrungen im episodischen Gedächtnis gespickt sein.

Dabei sind je nach Fall unterschiedliche Medieninhalte besonders gut abrufbar: diejenigen, die auf Informationsebene besonders stark mit bereits vorhandenen Konzepten verbunden sind; die Informationen, die am Anfang oder am Ende einer Sequenz gezeigt wurden; die Informationen, die bei gründlicher oder

motivierter Informationsaufnahme verarbeitet wurden; oder Informationen, die an Emotionen anknüpfen. Letzteres ist deshalb der Fall, da emotionale Prozesse nah an kognitiven Anliegen (alles vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:46f.), weshalb die beiden Prozesse häufig korrelieren. Können Rezipierende (auch auf emotionaler Ebene) eine Verbindung zwischen sich selbst und dem Medientext feststellen, erhöht sich auch die Intensität der Rezeption: Die gesteigerte Aufmerksamkeit geht einher mit einer besseren Informationsverarbeitung bzw. mit einem kritischeren Umgang mit dem Medientext (vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:77ff). Gleichzeitig gilt, dass bei einer erhöhten Aufmerksamkeit auf eine spezifische Aufgabe oder auf einen spezifischen Reiz weniger Aufmerksamkeitsressourcen für andere Reize oder Aufgaben verfügbar sind (vgl. Matthes, 2014:17f.).

Für unsere Zwecke ist es irrelevant, weshalb Informationen zu bestimmten Medieninhalten bei einigen Rezipierenden besser abrufbar sein mögen als andere. Es muss jedoch beachtet werden, dass einige Probanden sich möglicherweise bereits unmittelbar nach der Filmrezeption an bestimmte Aspekte schlichtweg nicht erinnern können, da sie bei ihnen keines der obengenannten Kriterien erfüllen, die Medieninhalte gut abrufbar machen. Aus diesem Grund werden die Fragen in den Fragebögen mit möglichst vielen Details gespickt, die das Gedächtnis anregen und ihm einen Rahmen für die jeweils relevante Szene geben sollen. Sollten einzelne Probanden sich an eine Szene dennoch nicht erinnern, wird ihnen daher die Möglichkeit gegeben, eine Randnotiz zu geben, in der sie festhalten, dass sie sich nicht erinnern und daher keine verlässliche Antwort geben können. Um zu vermeiden, dass diese Methode jedoch übermäßig oft genutzt wird, wird den Probanden diese Möglichkeit nur auf punktuelle Nachfrage mitgeteilt, da davon auszugehen ist, dass nur dann auch tatsächlich keinerlei Erinnerungen zurückgeblieben sind.

Essentiell ist zudem ein besonderer Aspekt im Kontext der Kognition: die Wiedererkennung von Medienfiguren. Es kommt häufig vor, dass Rezipierende eine Medienfigur bereits bekannt ist und sie sie daher allein vom Erscheinungsbild schnell wiedererkennen, wodurch die zur betreffenden Figur gespeicherten Informationen in einem Top-down-Prozess abgerufen werden (vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:129). So ist beispielsweise bei *Il Divo* anzunehmen, dass bei der Rezeption des italienischsprachigen Originals

durch das originäre Zielpublikum die Hauptfigur automatisch als Giulio Andreotti erkannt wird, auch wenn es sich nicht um ihn selbst handelt, sondern um einen Schauspieler (Toni Servillo), der in seiner Rolle eine große Ähnlichkeit mit Giulio Andreotti aufweist und ihn entsprechend realistisch abbildet:



Abb. 4: Links: Bildauszug aus *Il Divo – Der Göttliche* (01:42:22); Toni Servillo in der Rolle des Giulio Andreotti. Rechts: Foto von Giulio Andreotti auf der Webseite des italienischen Senats.

Das originäre Zielpublikum wird Giulio Andreotti mehrheitlich direkt durch die Darstellung Toni Servillos wiedererkennen und dabei mindestens die Assoziation „italienischer Staatsmann, Anhänger der *Democrazia cristiana*“ haben. Beim deutschen Zielpublikum hingegen ist ein solches Wiedererkennen nicht zwingend zu erwarten.

In solchen Fällen wird die Figur üblicherweise über ihre physische Attraktivität und ihren umgebenden Kontext kategorisiert; dabei ist davon auszugehen, dass bei der Medienrezeption dieselben Schlüsselreize zur Kategorisierung ausschlaggebend sind wie bei einer realen Interaktionssituation (vgl. Bilandzic / Matthes / Schramm, 2015:129f.). Um welche Reize es sich jeweils spezifisch handelt, ist für die Untersuchungen in der vorliegenden Arbeit nicht relevant. Generell wird jedoch auch an dieser Stelle die Problematik kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen bei der Rezeption aus dem Italienischen synchronisierter Filme offensichtlich: Wo das originäre Zielpublikum das notwendige Welt- und Handlungswissen zum Verständnis, dass es sich um Giulio Andreotti handelt und welche Rolle ihm in Italien zukam, von Hause aus mitbringt, ist dies beim deutschsprachigen Zielpublikum der Synchronfassung nicht zwingend zu erwarten. So können bereits hier Verständnisprobleme aufkommen, da die Rezipierenden die Hauptfigur nicht unbedingt in einen zeitlichen oder politischen Rahmen einordnen können, bzw.

möglicherweise zunächst nicht einmal wissen, dass es sich um eine reale Person handelt.

Dabei ist davon auszugehen, dass die Rezipierenden der deutschen Zielfassung zumindest einige Strukturen und Namen von Personen oder Parteien aus dem Film wiedererkennen und darin erste Indizien sehen, dass es sich um eine reale Geschichte handelt. Durch die genaue politische und historische Verankerung des Plots wird dieser erste Eindruck vermutlich bestätigt, sodass die Rezipierenden im Regelfall davon ausgehen, dass es sich tatsächlich um eine reale Person und ihre Geschichte handelt, wobei die Rezipierenden vermutlich im Normalfall nicht über genug Wissensbestände verfügen, die eine Nachprüfung der gezeigten Geschichte auf ihren Realitätsgehalt hin ermöglicht. Insgesamt ist auch zu erwarten, dass die beiden zu untersuchenden Generationen (Babyboomer und Generation Y) nicht überall dieselben Verständnisprobleme ausweisen (vgl. Kapitel 3.6). An obigem Beispiel illustriert kann beispielsweise prognostiziert sein, dass bei der Generation der Babyboomer durchaus die Möglichkeit besteht, dass sie Giulio Andreotti als solchen in *Il Divo* erkennen und ihn zumindest als früheren italienischen Staatsmann ausmachen, da Giulio Andreotti in Italien seit den 1950er Jahren erfolgreicher und bekannter Staatsmann war und auch eine außenpolitische Rolle übernahm. Spätestens mit den Prozessen Anfang der 1990er Jahre wurde er in der internationalen Presse besonders bekannt. Über diese lange Zeitspanne wurden die Babyboomer geprägt und erlebten schließlich zumindest über die deutsche Berichterstattung (je nach Interesse am Sachgegenstand mehr oder weniger intensiv) mit, wie die Schmiergeld- und Mafiaskandale Andreotti in den 1990ern vor diverse Gerichte führte. Die Generation Y hingegen war zum Zeitpunkt der Gerichtsverhandlungen noch nicht alt genug, um den Inhalten genug oder überhaupt inhaltliche Aufmerksamkeit zu schenken, als dass sie sich an Andreotti erinnern könnte. Insofern kann von ihnen i. d. R. kein Wiedererkennen erwartet werden.

Mit dem nun erlangten Grundverständnis für kognitive Abläufe und dem damit zusammenhängenden Verstehensprozess ist ein verbessertes Nachvollziehen der Verständnisprobleme und Fragen der Probanden in der Versuchsreihe ermöglicht. Bevor die Methode und Hintergründe der Versuchsreihe vorgestellt werden kann, ist es wichtig, eine Vorstellung davon zu haben, wie standardisiert

die Filme des Korpus sind und wie sehr Rezipierende demnach an die darin enthaltenen Muster gewöhnt sind. Diese Sehgewohnheiten sollen nachfolgend exemplarisch am Korpus untersucht werden.

## **6. Sehgewohnheiten der Rezipierenden und kritische Analyse des Korpus**

Mit jeder Kino-Epoche gehen Gepflogenheiten und Gewohnheiten der Filmproduktion und demnach auch der -rezeption einher. Ein geläufiges – und entscheidendes – Beispiel dafür ist die Geschwindigkeit: Im Zuge der Beschleunigung des Alltags haben auch Filme eine Raffung und eine Beschleunigung erfahren, die dem Individuum besonders dann bewusst wird, wenn er oder sie sich beispielsweise einen Thriller von vor 20 Jahren anschaut, den er damals bereits einmal gesehen hat und sehr spannend fand. In vielen Fällen werden die Rezipierenden feststellen, dass von der damals empfundenen Spannung heute nichts mehr zu spüren ist, weil beispielsweise die Länge der Szenen und die immer gleiche Kameraeinstellung heute geradezu als langweilig oder bei Verfolgungsjagden als regelrecht lächerlich empfunden wird. Die beständige Beschleunigung des Alltags seit der Industrialisierung hat zu einer Veränderung des Zeitbegreifens und -empfindens geführt (vgl. Schenk, 2008:224).

Unter Wandlungen wie diesen kann die Konzentration der Rezipierenden leiden, das Rezeptionserlebnis verändert sich und dies kann wiederum das Verständnis beeinträchtigen.

Die Frage, ob die Filme aus dem Korpus dieser Arbeit nach aktuellen Gepflogenheiten produziert wurden und den Gewohnheiten der Rezipierenden entgegenkommen, soll im Rahmen dieser Arbeit daher nicht außer Acht gelassen werden.

Besonders beliebt auch bei deutschen Rezipierenden sind amerikanische Produktionen; großes Ansehen genießen sogenannte Hollywoodproduktionen, die aufgrund ihrer Erfolge häufig als beispielhaft angesehen werden. Durch ihre Omnipräsenz auch hierzulande – in den Kinos, im Fernsehen, bei Streamingdiensten etc. – prägen sie maßgeblich die Sehgewohnheiten des

deutschsprachigen Publikums. Daher müssen die Standards der Hollywooddramaturgie mit einbezogen werden. Dabei unterliegt auch zeitgenössische Hollywoodproduktionen einer beständigen Transformation, insbesondere auf Ebene der modernsten technischen Möglichkeiten, wobei traditionelle, erfolgsgarantierende Merkmale stets beibehalten werden (vgl. Elsaesser, 2009:81).

Allerdings sei an dieser Stelle angemerkt, dass es einer umfassenden Filmanalyse der vier Filme aus dem Korpus dieser Arbeit bedürfen würde, um die Frage zu beantworten, ob sie den Gewohnheiten der Rezipierenden voll entsprechen. Dies würde jedoch den Rahmen sprengen. Der Ausbau der Fragestellung auf diesen Aspekt hin lässt Raum für mögliche weitergehende Forschungen aufbauend auf der vorliegenden Arbeit.

In diesem Kapitel können nur einzelne Aspekte, die einzelne Filme besonders prägen, beispielhaft herausgegriffen und auf ihre Anwendung im jeweiligen Film untersucht werden. Da viele Aspekte auf zwei oder mehr Filme angewendet werden können, soll hier eine Analyse möglichst übersichtliche Analyse en bloc erfolgen.

Neben üblichen Bildeinstellungs- und Narrationsmustern sind Filme auch geprägt durch Standardsituationen, die sich in verschiedenen Produktionen in unterschiedlichen Realisierungen formelhaft wiederholen; das Grundmuster ist dabei dasselbe (vgl. Koebner (1), 2016:8). In den eingebrachten Standardsituationen spiegelt sich immer auch das Genre wider (vgl. Koebner (1), 2016:9). Ein Film unterliegt demnach immer den „künstlerischen Formgesetzen“ (Keppler / Popp / Seel, 2015:10f.), die mit den für ein Genre zum Zeitpunkt der Filmproduktion typischen Gepflogenheiten bestehen. So wird in einem aktuellen Liebesfilm beispielsweise die Standardsituation „Exekution“ im Normalfall keinen Platz finden – sie kann aber typischerweise in einem Horrorfilm vorkommen. Dass sich der Standard im Fall dieses Genres einmal ändern sollte, ist eher unwahrscheinlich, da die Gewaltform der Exekution zu sehr im Widerspruch zum Leitthema der Liebe steht.

## Standardsituationen im Korpus

Gerade aufgrund ihres Bezugs zum Genre geben Standardsituationen einen guten Überblick darüber, ob die Filme aus dem Korpus der vorliegenden Arbeit mit solchen Standards brechen und dadurch das Verständnis der Rezipierenden beeinflussen könnten. Daher sollen einige für die jeweiligen Filme charakteristische Standardsituationen herausgegriffen und kritisch betrachtet werden.

In *Il Divo*, *Gomorrha* und in *Engel des Bösen* spielt beispielsweise auf unterschiedliche Art die Standardsituation der Bedrohung eine besondere Rolle. So ist es in *Engel des Bösen* Renato Vallanzasca in seiner Rolle des Bankräubers, Ganoven und Geiselnemers, der das Ziel verfolgt, seine Opfer zu ängstigen und/oder zu bestimmten Handlungen wie das Zahlen von Lösegeld oder das Herausgeben von Tresorgeldern zu bewegen. Für gewöhnlich versucht der Täter sein Ziel in diesen Standardsituationen zu erreichen, indem er seinen Opfern konkrete Konsequenzen androht, oft bereits unter Anwendung körperlicher Gewalt (vgl. Linke, 2016:62). Dies steht jedoch im Gegensatz zu Vallanzascas üblichen Verhaltensmustern: Er tritt als sehr charmanter, unmaskierter und dadurch sehr menschlich wirkender Krimineller auf, bei dem es ausreicht, seinen Opfern bei Banküberfällen beispielsweise nur die Waffen seiner Anhänger offen zu zeigen (vgl. beispielsweise ab 00:29:23). Ein einziges Mal im Film rückt er selbst in die Position des Bedrohten, als in Mailand die Carabinieri in sein Versteck einfallen, um ihn zu verhaften (ab 01:09:00). In die Falle gedrängt und in Panik wirft er selbst zur Einschüchterung seiner Gegner mit der Drohung um sich, alles in die Luft zu sprengen. Vallanzasca als Hauptcharakter hebt sich dadurch auch von Figuren wie Enzo ab, der, als er Vallanzascas Eltern aus Geldnot überfällt, seinen Anhängern die aktive Bedrohung seiner Eltern mit Strumpfmaske und Maschinengewehren überlässt und zulässt, während er selbst hilflos im Flur steht (ab 01:12:30).

Auch in *Il Divo* bestätigen sich die klassischen Muster der Bedrohung – die hauptsächlich von Andreotti ausgestrahlt wird – nicht. Die Bedrohungen werden überhaupt nur implizit geäußert und angedeutet, beispielsweise im Falle Limas, als Andreotti in seiner Anwesenheit zu einer Person am Telefon mit vielsagendem Blick zu Lima sagt, man dürfe eben niemals Spuren hinterlassen (ab 00:23:44). Andreotti selbst, gerade in der zweiten Hälfte des Films bedroht

durch *Mani pulite* und das Ende des Kalten Krieges, das seiner Partei regelrecht seine Existenzberechtigung entzieht (vgl. Kapitel 8.4), ist die Bedrohung seiner Person und seiner Position nicht anzumerken (vgl. v. a. ab 01:18:25). Dadurch gewinnt das Publikum den Eindruck, als sei Andreotti über jeden Zweifel erhaben. Hier bestätigt sich also ein Aspekt dieser Standardsituation: „Umgekehrt scheinen selbst lebensbedrohliche Situationen relativ harmlos, wenn sich das Opfer angesichts der Gefahr so unbeeindruckt zeigt wie etwa James Bond in GOLDFINGER (GB 1964, R: Guy Hamilton)“ (Linke, 2016:63). In *Gomorra* hingegen werden alle diese Aspekte der Standardsituation bedient: Die Bedrohung findet meist zunächst mittels Einschüchterung ihre Umsetzung (z. B. als Marco und Piselli vor den Mafiaboss zitiert werden, vgl. ab. 00:15:29) oder ggf. auch direkt unter Gewalteinwirkung (z. B. beim Näher Pasquale, der im Auto von Männern auf Motorrädern beschossen wird, vgl. ab 01:31:33). In vielen Fällen – und das wiederum ist klassisch für die Cosa Nostra, nicht aber für die Camorra – findet die Bedrohung stufenweise statt: Erst die verbale Bedrohung, dann körperliche Gewalt und schließlich die Ermordung (vgl. Marco und Piselli, vgl. Kapitel 2.3.3.2). Die unterschiedlichen Bedrohungsmechanismen, die dem Erreichen eines Ziels dienen, finden hier also eine stufenweise Steigerung.

Standardmäßig werden Bedrohungen auf auditiver Ebene durch „[s]chrille Disharmonien oder ein tiefes Grummeln, das allmählich zu einem Grollen anwächst“ (Linke, 2016:65f.) untermalt oder dadurch angedeutet. Im Falle von *Il Divo* trifft dies zumindest teilweise zu; jedoch ist die Hintergrunduntermalung in diesen Fällen eher ein immer wieder anschwellendes Grummeln (vgl. beispielsweise 00:09:44). Es kommt aber auch zum Einsatz von Rockmusik, die an vielen Stellen mit dem Tod von Personen im Filmbild einhergehen, beispielsweise im Fall des Mords an Lima (ab 00:26:54). Während des Films entsteht dadurch ein dauerhaftes Gefühl der Spannung und der Bedrohung, die auditiv wie visuell immer wieder in Höhepunkte gipfelt. *Il Divo* spielt auch mit der Erwartungshaltung der Rezipierenden gegenüber dem Einsatz von Musik, um Spannungsmomente unterschiedlicher Art zu erzeugen. In *Gomorra* trifft der Einsatz von Audiospuren ebenfalls nicht im klassischen Sinne zu: Hier werden zwar (scheinbar) fröhliche Szenen mit entsprechender Musik hinterlegt, jedoch werden Situationen der Bedrohung meist überhaupt nicht musikalisch

unterlegt, sondern faktisch und nüchtern mit den situativen Hintergrundgeräuschen dargestellt. *Engel des Bösen* hingegen erfüllt diese Standarddarstellung in vollem Umfang: So wird beispielsweise jene Szene mit bedrohlichen, disharmonisch einsetzenden Rhythmen hinterlegt, in der es im Gefängnis zu einem Aufstand mit mehreren Toten kommt – darunter auch Vallanzascas „kleiner Bruder“ Enzo (ab 01:32:09).

Im Hinblick auf diese Standardsituation zeigt sich bereits, dass die drei dafür relevanten Filme zumindest teilweise mit dem Standard brechen – am stärksten *Gomorrha* und *Il Divo*.

Auch Mord spielt in diesen drei der vier Filme eine erhebliche Rolle, nämlich ebenfalls *Il Divo*, *Gomorrha* und *Engel des Bösen*. Mord ist als Standardsituation nur lose reglementiert; eine Vielzahl von Darstellungsweisen ist hier denkbar (vgl. Klemkow / Ruppert (1), 2016:107). Dabei ist generell nicht die Standardsituation als solche, sondern ihre Inszenierung genregebunden (vgl. Klemkow / Ruppert (2), 2016:239). So ist Mord grundsätzlich in allen Genres denkbar, ausgenommen die reine Liebeskomödie, jedoch variiert ihre Darstellung im Film je nach Genre. In *Il Divo* und in *Gomorrha* besteht die Gemeinsamkeit hier auch genreübergreifend darin, dass viele der Morde von einer Mafia durchgeführt werden. Hier wird typischerweise emotionslos und radikal gemordet; die Vielzahl an Opfern zeugen davon. In *Engel des Bösen* hingegen passiert eine deutlich geringere Zahl an Morden; gleichzeitig sind diese immer emotional belastet: von Hass beim Mord an den Männern Turatellos (ab 00:38:06), von Todesangst und getrieben von seinem Beschützerinstinkt beim Mord an den Polizisten (ab 01:03:46).

Der Mord an den Bandenmitgliedern Turatellos passiert in einer weiteren Standardsituation, nämlich in der der Verfolgungsjagd (Koebner (2), 2016:327): „Die Verfolgungsjagd geht immer als schnelle Bewegung im Raum vor sich, oft mit einer Serie von Stationen, die mit erwarteten und unerwarteten Hindernissen aufwarten.“ Die Geschwindigkeit der Verfolgungsjagd charakterisiert auch die Verfolgung in dieser Szene in *Engel des Bösen* (ab 00:38:06). Auch die typische Darstellungsweise wurde hier angewendet: „Außenansicht und Groß- und Nahaufnahmen der Fahrer aus dem Wageninneren [...] wechseln sich ab“ (Koebner (2), 2016:329).

Gerade Vallanzasca, der laut eigener Aussage schon immer gegen Gewalt war (ab 00:03:04), mordet nur, wenn er keinen anderen Ausweg mehr sieht.

Besonders deutlich wird dies beim Mord an Enzo, seinem „kleinen Bruder“: Erst nachdem Enzo ihn mit einem Messer verletzt hat, ist Vallanzasca in der Lage, seine Wut zu entfesseln, jedoch ist nicht er es, der ihm letztlich den tödlichen Messerstich versetzt (ab 01:33:00).

Der Kontrast der Darstellungsweisen zwischen *Gomorra* und *Il Divo* einerseits und *Engel des Bösen* andererseits führt vor Augen, dass Vallanzascas Bande trotz all ihrer kriminellen Machenschaften durch Menschlichkeit gekennzeichnet wird – ganz im Gegensatz zu den kaltblütigen Mördern auf der Seite der anderen beiden Filme.

Beide Standardsituationen – Bedrohung und Mord – fallen in den umfangreichen Bereich der Gewalt, der im Kino eine tragende Rolle spielt. Die hier explizit gezeigte Gewalt besteht v. a. in körperlicher Gewalt, auch wenn in *Il Divo* gerade durch Andreotti oft auch eine nicht greifbare Form der körperlosen Gewalt durch seine mentale Stärke und Macht vermittelt wird.

Dabei ist generell zu bedenken, dass „[d]ie filmische Sicht auf die gezeigten Zustände und Vorgänge der Gewalt [...] niemals neutral [ist]; allein durch die Form ihrer klanglichen Einrichtung werden Gewaltereignisse immer bereits kommentiert und bewertet“ (Keppler / Popp / Seel, 2015:13). Wo *Il Divo* und *Gomorra* möglichst dezidiert objektiv berichten und eine Wertung den Rezipierenden überlassen, wird in *Engel des Bösen* bei Gewalttaten durch musikalische Untermalung durchaus eine Wertung eingebracht. So wird beispielweise jene Szene, in denen Vallanzasca von den Wärtern in seiner Zelle verprügelt wird, unterlegt mit dem energischen und energetischen Klang einer E-Gitarre in Kombination mit einem Schlagzeug, der Vallanzasca modern, entschlossen und kämpferisch darstellt – Eigenschaften, die ihn in ein weitaus sympathischeres Licht rücken als die fast anonymen Wärter, die mit Schlagstöcken auf ihn einprügeln (ab 00:05:38).

Ein besonderer Fall der Gewalt liegt in *Engel des Bösen* durch Vallanzascas gezieltes selbstverletzendes Verhalten vor. So wird jene Szene, in der er rostige Schrauben in Kaugummi einwickelt und schluckt, durch einen durchdringenden, pulsierenden Klang untermalt (ab 00:24:41). Dieser setzt ein, als seine Freundin, die ihn mit ihrem gemeinsamen Sohn im Gefängnis besucht, ihm eröffnet, dass

sie sich mit jemand anderem trifft. Vallanzasca reagiert darauf verärgert: „Jetzt mach keinen Scheiß!“ (ab 00:21:05) Der pulsierende Klang erweckt den Eindruck, Vallanzascas erhöhten Puls in den eigenen Ohren zu spüren – die Rezipierenden werden dadurch automatisch in seine Position versetzt.

Im Kontext der Standardsituation „Sterben/Tod“ – die mit Mord korrelieren kann – existiert eine Besonderheit (Kronemeyer, 2016:295): „Stirbt eine Figur im Film, ist sie nicht unbedingt aus der Filmhandlung verbannt. Sie kann weiter existieren, sowohl in der Spielhandlung, als Geist [...], als auch außerhalb der Spielhandlung, als Erzähler im Voice[ O]ver“.

Ein besonderer Fall dieses Weiterexistierens über den Tod hinaus liegt in *Il Divo* vor: Hier spricht Aldo Moro immer wieder zu Andreotti und begegnet ihm letztlich sogar als Halluzination, die aber nur als solche verstanden werden kann, wenn den Rezipierenden bewusst ist, dass Moro längst tot ist.

In *Il Divo* spielt außerdem die Standardsituation der Vernehmung eine eminente Rolle: Es werden verschiedene Kronzeugen gezeigt, die sich zur Zusammenarbeit mit der Polizei bereiterklären und die in der Folge im Verhör mit der Polizei gezeigt werden, wie sie ihre Aussage machen. „Die klassische Verhör-Situation findet in einem Vernehmungszimmer oder Büro in den Räumen der Polizei statt“ (Kaufmann (1), 2016:335). Das ist hier nicht unbedingt immer der Fall. Die Vernehmungssituation kennzeichnet sich weniger durch die räumliche Festlegung als vielmehr durch die Kronzeugen, deren Namen im Filmbild eingeblendet werden und die dabei gezeigt werden, wie sie ihre Aussage machen (vgl. insbesondere ab 01:00:11).

Eine weitere Standardsituation in *Engel des Bösen* besteht im Liebesakt, der hier gerade zu Beginn, als Vallanzasca wegen eines Banküberfalls von der Polizei aufgesucht wird, eine explizite und vor allem ausgedehnte Darstellung erfährt (ab 00:15:48): Der Akt als solcher wird in 14 Sekunden dargestellt ehe die Polizei ihn unterbricht und wird in dieser Zeit in einer einzigen Einstellung dargestellt, sodass der Akt subjektiv mangels Schnitte noch länger empfunden werden kann. Eine solche explizite Darstellung, die bis in die späten 1960er Jahre umfangreichen Reglementierungen unterworfen war, findet sich auch heute üblicherweise nur in „Thrillern und Filmen, die von obsessiven Beziehungen erzählen“ (Kaufmann (2), 2016:225). *Engel des Bösen* teilt einige Charakteristika des Thrillers, ist jedoch nicht als solcher anzusehen. Ebenso

wenig liegt hier eine obsessive Beziehung vor. Eine spätere Aktszene Vallanzascas mit Antonella, wird – wie es üblicher ist – nicht explizit dargestellt (ab 01:49:49), lediglich Szenen vor und nach dem Liebesakt werden gezeigt (Kaufmann, 2016:226). Daher stellt die erste, explizite Szene einen Bruch mit dem Standard dar. Die Entscheidung für diese Darstellungsweise mag bei dieser Szene daher rühren, dass damit die unprofessionelle Arbeitsweise der ermittelnden Polizisten dargestellt wird, die den Liebesakt zunächst unterbrechen, Vallanzasca dann gefälschte Beweise unterschieben und auch seine unschuldige Freundin mit verhaften. In jedem Fall erlebten auch viele der Probanden die explizite Darstellung als ungewöhnlich und als „regelrecht pornografisch“, wie es einige Probanden aus der Generation der Babyboomer formulierten. Der Film enthält weitere Aktszenen, die aber weitaus weniger fokussiert, im Halbdunkeln oder aber in nur kurzen Einstellungen dargestellt werden, so dass diese Szenen nicht als Bruch mit dem Standard empfunden wurden.

In *Das Festmahl im August* spielen andere Standardsituationen eine Rolle. Eine der zentralsten ist das Fest als solches. Hier ist im Film besonders jener Standard relevant, der besagt, dass „auch das Festzerimoniell strikte Anpassung an bestimmte Verhaltensregeln einfordert – nur dass eben diese Regeln [...] überschritten werden, auf dass lustbetonte oder heillose Anarchie das Feld beherrscht“ (Koebner (3), 2016:126). Das ist in *Das Festmahl im August* dem Standard folgend der Fall: Das friedliche Familienfest *Ferragosto* wird erst von den Söhnen der alten Damen, die zu Gianni abgeschoben werden, sabotiert, dann wiederum stellen sich Giannis Mutter und Maria dem Frieden der Zweckgemeinschaft in den Weg. Nur durch Giannis Beharrlichkeit lässt sich die „Anarchie“ beenden und alle Damen sind letztlich wild entschlossen, *Ferragosto* gemeinsam mit einem Festessen zu feiern (ab 00:54:13). Basis für die Konflikte ist dabei der klassische Standard des Aufeinanderprallens von Generationen (Kind- vs. Elterngeneration) sowie unterschiedlicher gesellschaftlicher Schichten (Giannis Mutter repräsentiert das Klischee der gehobenen Gesellschaft der 50er Jahre, Maria hingegen repräsentiert die Mittelklasse) (vgl. Koebner (3), 2016:126).

Die Streitigkeiten, die während der gemeinsamen Zeit aufkommen und die zu lösen Gianni obliegt, sind in gewisser Weise vorprogrammiert und auch das ist

eine Standardsituation (vgl. Ondreka, 2016:113), auch wenn sie hier auf einen neuen Rahmen angewendet wird: Simuliert wird hier eine Familienstreitigkeit, die unter Fremden entsteht, die aufgrund des anstehenden Familienfeiertags dazu gezwungen sind, sich zu einer familiären Gemeinschaft zusammenzurufen – und denen das letztlich auch gelingt. So brechen laut Ondreka (ebd., 2016:114) „[f]amiliäre Zwistigkeiten [...] i. d. R. dann aus, wenn [sich] die Befindlichkeiten der Familienmitglieder nicht mit dem Zwang zur räumlichen Nähe vereinbaren lassen.“ Auch dieser Standard wird in *Das Festmahl im August* voll ausgeschöpft: Die älteren Damen, die in Giannis römischer Wohnung Platz finden, sind nicht alle kooperativ: Marina sperrt sich in ihr Zimmer, das gleichzeitig das Esszimmer ist, ein und weigert sich, die Tür zu öffnen, was Gianni dazu zwingt, in der Küche mit den anderen Damen zu essen (ab 00:34:14) – das wiederum verärgert wiederum Giannis Mutter, die das Essen mit Gästen in der Küche als nicht standesgemäß empfindet und sich zudem weigert, mit den anderen zu Abend essen, was bei den Gästen Unmut hervorruft (ab 00:36:15); Am Ende jedoch finden sich alle zum friedlichen Festmahl im Esszimmer zusammen (ab 01:03:03), sodass eine „Tischgemeinschaft einer Familienfeier als Sinnbild bürgerlicher Ordnung“ (Ondreka, 2016:115f.) entsteht. Dieses Ende stellt den klassischen Standard der Thematik „Familienzwist“ dar, da sie den gesellschaftlichen Wunsch des Überwindens von Streitigkeiten trotz aller Widrigkeiten, die beispielweise mit neuen Familienstrukturen einhergehen können, erfahrbar machen (vgl. Ondreka, 2016:119). Die Auflösung der Streitigkeiten schlägt sich dann auch im Filmbild nieder, in dem die Einigkeit durch die gemeinsame Tischgesellschaft und das Anstoßen mit Champagner visualisiert wird:



Abb. 5: Filmbildausschnitt aus *Das Festmahl im August* (ab 01:03:24)

Insofern ist *Das Festmahl im August* der wohl am meisten am Standard orientierte Film aus dem Korpus dieser Arbeit. Die einzige drastische Neuerung liegt hierbei in dem Erfinden einer völlig neuen Familienstruktur. Ebenfalls nicht gänzlich dem Standard entspricht das Bild von Gianni als Pfleger und Koch der alten Damen: In Italien mag das Bild des Junggesellen über 50, der zu Hause bei seiner Mutter lebt, zunächst das Klischee des *Mammone* ins Gedächtnis rufen – allerdings kümmert sich Gianni entgegen der klassischen *Mammoni* um den gesamten Haushalt und um die Finanzen, wenn auch gerade auf finanzieller Ebene nicht immer mit Erfolg, wie seine Schulden beim Hausverwalter erahnen lassen (ab 00:09:50). Die klassische gesellschaftliche Erwartungshaltung auch im deutschen Kulturraum wäre vielmehr auch heute noch, dass eine Frau, ggf. eine Tochter, sich um diese Dinge kümmert. Dieser Bruch mit dem Standard wird aber inzwischen nicht mehr als so drastisch empfunden, da Männer immer mehr in sozialen, häuslichen und pflegerischen Bereichen aktiv werden und die moderne Gesellschaft dies auch von ihnen erwartet.

### ***Backstorywound***

Charakteristisch für das Hollywoodkino, das in vielerlei Hinsicht wie oben angesprochen als beispielhaft für die aktuelle Filmproduktion ist, ist nach Krützen die sogenannte *Backstorywound*, also ein unverarbeitetes Erlebnis in der Vorgeschichte einer Filmfigur (vgl. ebd., 2006:30). Dies rührt aus den Entwicklungen im sog. klassischen Kino, das sich zu Beginn des

20. Jahrhunderts durchsetzte und in dem die Filmfiguren individualisiert und charakterisiert wurden: Sie mussten klar voneinander zu unterscheiden sein, in die Geschichte passen und nachvollziehbar handeln – dazu zählt auch die Etablierung der Vorgeschichte (*Backgroundstory*) einer Figur (vgl. Krützen, 2006:32). Die *Backgroundstory* der Figur prägt ihren Charakter und ihre Handlungsmotivation. Sie ist maßgeblich und macht die Verhaltensweisen für die Rezipierenden nachvollziehbar. Für konkrete Verhaltensweisen kann die *Backstorywound* als „eindeutig benennbares Ereignis, das als *alleinige* Ursache für das Verhalten der Hauptfigur gilt“ (Krützen, 2006: 36) angeführt werden und macht das Verhalten daher – gerade auf emotionaler Ebene – nachvollziehbar. Zu den typischen *Backstorywounds* zählen Tod, Trennung, Gewalterfahrung und Versagen (vgl. Krützen, 2006:411ff).

Betrachtet man die Filme aus dem Korpus dahingehend kritisch, ergibt sich, dass der einzige Film, der eine solche *Backstorywound* konkret suggeriert, in *Engel des Bösen* vorliegt: Hier wird in den ersten zehn Minuten durch die Figur Vallanzasca selbst aus dem Off angesprochen, dass der Tod seines Bruders Ennio ein schrecklicher Tag für ihn war und dass manche sagen, dass dieser Tag das aus ihm gemacht habe, was er heute ist (ab 01:04:17). Allerdings, so Vallanzasca weiter, würde er selbst das nicht behaupten. Wenig später erklärt er, dass er schlichtweg auf die Welt gekommen sei, um Verbrecher zu sein (ab 01:05:26). Insofern bleibt für die Rezipierenden unklar, was davon zutrifft.

Andreotti scheint in *Il Divo* durch den Tod Moros verfolgt zu werden, allerdings wird für die Rezipierenden nicht unbedingt klar, inwiefern diese *Backstorywound* Andreottis Verhalten und Motivation beeinflusst – vielmehr scheint Andreotti die Erinnerung daran einfach so weit wie möglich zu verdrängen. Hier liegt also nicht die klassische *Backstorywound* vor, die konkrete Auswirkung auf die Verhaltensweise der Figur in der gezeigten Gegenwart hat.

In *Gomorra* liegen hingegen keine konkret nachvollziehbaren *Backstorywounds* vor – die Motivation der Figuren besteht hier im Umgang mit der Camorra in der konkreten Gegenwart, ihre Vergangenheit spielt keine Rolle. In *Das Festmahl im August* spielt die Vergangenheit ebenfalls keine konkrete Rolle, hier werden die Verhaltensmuster der Figuren charakterisiert durch

Emotionen seitens der älteren Damen, die aus dem Moment heraus geboren werden, sowie durch Geldnot bzw. Bestechlichkeit im Falle Giannis.

## **Überblick**

Daraus ergibt sich nun, dass die Filme aus dem Korpus je nach Untersuchungspunkt unterschiedlich stark dem Standard entsprechen bzw. davon abweichen. Global betrachtet brechen jedoch *Il Divo* und *Gomorra* am meisten mit dem Standard, wohingegen *Das Festmahl im August* und *Engel des Bösen* diesem am meisten entsprechen.

Damit sind nun die Filme aus dem Korpus und ihre Hintergründe ausreichend vorgestellt worden und die Vorstellung der Methode und Hintergründe der Versuchsreihe können sich anschließen.

## **7. Methode und Hintergründe der Versuchsreihe**

An dieser Stelle fügen sich die theoretisch-praktischen Bausteine aus den vorangehenden Kapiteln zur Analyse zusammen.

Anhand einer Versuchsreihe wird untersucht, ob sich die Hypothese bestätigt, dass es Unterschiede beim Verständnis kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen bei der Rezeption der deutschen Synchronfassungen von vier original italienischen Filmen zwischen den beiden Generationen Babyboomer und Generation Y gibt. Gegebenenfalls soll festgestellt werden, wo genau die Verständnisprobleme in der jeweiligen Generation liegen, und abgeglichen werden, ob es globale Problemfelder gibt, die beide Generationen gemeinsam haben. Die vier Filme aus dem Korpus stehen dabei beispielhaft für die beliebtesten Genres und Themen des aktuellen italienischen Kinos (vgl. Kapitel 2).

Nachfolgend sollen nun die Hintergründe der Versuchsreihe erläutert werden, was auch mit der Vorstellung der Versuchsgruppen sowie der Vorgehensweise bei der Versuchsreihe einhergeht.

## 7.1 Versuchsreihe anhand des Korpus

Die Versuchsreihe setzt sich zusammen aus der Rezeption der vier Filme aus dem Korpus dieser Arbeit durch die Probanden aus zwei Generationen sowie dem Ausfüllen je eines Fragebogens durch ebendiese. Anhand letzterem wird die Auswertung der Ergebnisse vorgenommen wird (vgl. Kapitel 7 bis 10).

Der Anspruch, der Gesamtzahl der Probanden in einem angenehmen Rahmen alle Filme vorzuführen und im Anschluss einen Fragebogen ausfüllen zu lassen, bringt großen organisatorischen sowie zeitlichen Aufwand mit sich. Aufgrund dieses Aufwands lässt sich die Versuchsreihe nicht nach den üblichen Maßstäben als repräsentativ gestalten. Trotzdem wurde eine möglichst große Gruppe an Probanden untersucht, um eindeutige Tendenzen ausmachen zu können. Insgesamt nahmen 39 Probanden an der Studie teil. Eine genauere Darstellung der Probanden und ihrer Generationenzugehörigkeit wird in den anschließenden Unterkapiteln vorgenommen.

Jedem der Teilnehmer wurde zwecks Anonymisierung und Wiedererkennen ein spezifischer Code zugeordnet, der entweder mit BB (für Babyboomer) oder mit GY (für Generation Y) beginnt, um die Zuordnung zur Generation zu erleichtern. Dem Buchstabenkürzel folgt eine zufällige Zahl zwischen 1 und 19 bei den Babyboomern, bzw. zwischen 1 und 20 bei den Anhängern der Generation Y, wobei den einstelligen Zahlen eine 0 vorausgesetzt wurde, um die optische Übersicht zu erleichtern. Diese Kürzel wurden stringent auf allen Fragebögen vermerkt und in der vorliegenden Arbeit verwendet, wenn eine Spezifizierung des jeweiligen Individuums sinnvoll ist.

Das Wiedererkennen von Probanden mithilfe des Codes` ist bei der Auswertung deshalb wichtig, damit der entsprechende Fragebogen zu den jeweiligen Filmen, die die Probanden bearbeiteten (s. u.), auf einen Metadatenfragebogen zurückgeführt werden kann, den die Probanden ebenfalls ausfüllten. Anhand dieses Metadatenfragebogens können – falls nötig – Rückschlüsse darauf gezogen werden, wieso ein Proband ggf. über Wissensbestände verfügt, die anderen Probanden nicht aufweisen. So könnte es beispielsweise vorkommen, dass ein Proband oder eine Probandin über die Camorra, die im Film *Gomorra* thematisiert wird, deutlich mehr weiß als die anderen, weil er oder sie eventuell Freunde aus der Region Kampanien hat und von diesen davon gehört hat. Dieses

Wissen macht ihn oder sie dann gegenüber den anderen Probanden hinsichtlich dieses Aspekts zu einem oder einen privilegierten Rezipierenden (vgl. Kapitel 5.1).

Aufgrund des Anspruchs der zu erhebenden Inhalte sowie aufgrund der organisatorischen Herausforderungen und des zeitlichen Aufwands zur Umsetzung wurde im Voraus zu jedem Film ein Fragebogen erstellt, der die Auswertung der Ergebnisse erleichtert. Um sicherzustellen, dass in diesen Fragebögen auch tatsächlich die Problemstellen der Probanden erhoben werden, analysierte zunächst die Autorin der vorliegenden Arbeit den jeweiligen Film auf etwaige Problemstellen hin. Im Anschluss daran gab es zwei separate Testläufe mit Vertretern aus den beiden Generationen: Für die Generation der Babyboomer wurde dieser Testlauf jeweils immer mit den Vertretern BB18 und BB19 durchgeführt, für die Generation Y mit GY19. Die beiden Probanden aus der Generation der Babyboomer ergänzten sich inhaltlich gut, weshalb sich die Zusammenarbeit anbot. Die Testläufe mit GY19 erwiesen sich als derart ergiebig, dass sich ein Testlauf mit weiteren Probanden aus der Generation Y erübrigte. Den Probanden wurde in zwei Gruppen (Gruppe 1: GY19; Gruppe 2: BB18, BB19) die jeweiligen Filme vorgespielt, sie wurden gebeten, sich während der Rezeption Notizen zu machen über Aspekte, die ihnen unklar sind, die Fragen aufwerfen oder die sie nicht verstehen. Im Anschluss an die Rezeption wurden diese Aspekte mit der Autorin der vorliegenden Arbeit diskutiert, sodass der Umfang der Wissenslücken für die Autorin deutlich wurde. Aufbauend auf diesen Diskussionen konnten jeweils die Fragebögen erstellt werden, die für die anschließenden Versuche verwendet wurden.

Die Anzahl der Fragen, die in den Fragebögen behandelt wird, schwankt je nach Film und liegt zwischen 30 für den Film *Il Divo* und 8 für *Das Festmahl im August*. Im Rahmen der vorliegenden Fragebögen soll nachfolgend nicht von Fragen sondern von Aussagen gesprochen werden, da den Probanden keine explizite Frage gestellt wird; vielmehr werden sie mit einer Aussage konfrontiert, zu der sie Position beziehen müssen (z. B.: „Ich verstehe nicht, wieso Andreotti der Fall Moro so nah geht.“). Als Antwortmöglichkeiten gegeben wurden dabei in der Mehrheit der Fälle die Optionen „Richtig“, „Ich bin mir unsicher“ und „Falsch“. Sobald ein Proband angab, dass er spezifische Stellen verstanden hat, wurde er dazu angehalten, sein Verständnis darzustellen

(z. B.: Aussage: „Ich verstehe nicht, wieso Andreotti der Fall Moro so nah geht.“  
Antwortmöglichkeit: „Falsch, Moros Tod belastet Andreotti, weil \_\_\_\_\_“).

Nur so kann ausgeschlossen werden, dass Probanden, die sich besser positionieren möchten, nicht einfach ankreuzen können, sie hätten alles verstanden, obwohl das nicht der Fall ist. Der Zwang, sich erklären zu müssen, wenn de facto kein Verständnis vorliegt, schreckt davor ab, diese Option anzukreuzen, sodass sich Probanden eher auf die Option „Ich bin mir unsicher“ festlegen. Es wäre zudem möglich, anhand der Erklärungen der Probanden, die behaupten, die betreffenden Stellen verstanden zu haben, abzulesen, ob sie beispielsweise aufgrund fehlerhafter Wissensbestände ein subjektiv richtiges, objektiv aber ein falsches Verständnis erlangt haben. Dies ist jedoch nicht das Ziel der vorliegenden Arbeit: Hier geht es darum, festzustellen, wo mangelndes Welt- und Handlungswissen das Verständnis von Synchronfassungen insoweit beeinträchtigt, dass den Rezipierenden bewusst wird, dass ihnen notwendiges Wissen fehlt, da dieses Bewusstsein allen Zielen der Synchronisierung entgegensteht (vgl. Kapitel 3) und das Rezeptionsvergnügen so zunichtemacht. Daher werden objektiv falsche Erklärungen in den Fragebögen nicht weiter berücksichtigt: Subjektiv macht der Film für die jeweiligen Probanden an den betreffenden Stellen Sinn, der Rezeptionsprozess wird nicht bewusst gestört.

An dieser Stelle sei der Vollständigkeit halber auch darauf hingewiesen, dass der Verständnisprozess – wie bereits ausgeführt – ein individueller ist. Entsprechend ist es möglich, dass Proband A einer Generation sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wiederfand und eine Vermutung äußerte, die inhaltlich mit der Erklärung eines Probanden B derselben Generation übereinstimmt, der aber wiederum angab, den betreffenden Aspekt verstanden zu haben. Der Verständnisprozess läuft bei allen Probanden individuell ab und basiert auf ihren individuellen Wissensbeständen und Erfahrungen innerhalb fremder und der eigenen Kultur. Daher kann eine Erklärung für einen Probanden stichhaltig und überzeugend sein, wenn sie für einen anderen Probanden, der möglicherweise über mehr oder über weniger Wissen zu dem betrachteten Inhalt verfügt, lückenhaft erscheint.

Im Fragebogen zu *Il Divo* wurde unter der Antwortmöglichkeit „Ich bin mir unsicher“ generell noch nicht die Möglichkeit gegeben, Vermutungen zu äußern,

da die Option nicht unbedingt eine Erklärung erfordert und den Probanden damit Schreibaufwand erspart bleiben sollte. Eine Vielzahl von Probanden fragte aber explizit nach, wo sie ihre Vermutungen notieren könnten. Das Erläutern von Vermutungen motivierte die Probanden insofern, dass die Frustration eines „Ich habe überhaupt nichts verstanden“-Gefühls ausblieb. Aufbauend auf dieser Erfahrung wurde für die nachfolgenden Fragebögen die Option in „Ich bin mir unsicher, \_\_\_\_\_ habe \_\_\_\_\_ aber \_\_\_\_\_ folgende Vermutung: \_\_\_\_\_“ angepasst.

Gewertet wird die Option „Ich bin mir unsicher“ generell als eine Variante des Nicht-Verständnisses: Die Probanden verfügen auch hier nicht über das notwendige kulturspezifische Welt- und Handlungswissen, sondern bilden sich ein Verständnis aus nicht gesichertem Wissen, das sie zu Vermutungen anregt (vgl. Kapitel 6.2). Bei ihnen bleiben also bewusst Fragen offen und Unsicherheiten bestehen, die die Rezeption beeinträchtigen. Generell wird die Antwortmöglichkeit „Ich bin mir unsicher“ nicht bei allen Aussagen gegeben; bei klaren Ja-Nein-Fragen wurde darauf verzichtet (z. B. „Giulio Andreotti war mir völlig unbekannt vor dem Film.“).

Zusätzlich zu den vorgegebenen Aussagen war den Probanden am Ende jedes Fragebogens die Möglichkeit gegeben, in der Rubrik „Ich habe außerdem folgende Fragen:“ ggf. weitere Unklarheiten zu formulieren.

Wie bereits festgehalten entspricht die Reihenfolge der behandelten Filme in der vorliegenden Arbeit der Reihenfolge, in der die Filme im Rahmen der Versuchsreihe rezipiert wurden. Die Reihenfolge innerhalb der Versuchsreihe wurde bewusst so festgelegt. Dabei wurde v. a. Rücksicht darauf genommen, dass die Auseinandersetzung mit zwei inhaltlich und ästhetisch anspruchsvollen Filmen wie *Gomorrha* und *Il Divo* gleich zu Anfang dazu führen könnte, dass die Probanden aus Frustration ihre weitere Teilnahme verweigern. Daher wurde eine Reihenfolge festgelegt, bei der sich komplexe mit weniger komplexen Filmen abwechseln, um den Probanden entgegen zu kommen. Gleichzeitig wurde durch die gewählte Reihenfolge schon nach dem zweiten Film (*Das Festmahl im August*) deutlich, dass das Korpus sehr unterschiedliche Filme beinhaltet, was viele als sehr reizvoll empfanden.

Bei der Versuchsreihe wurde jeder Film ausschließlich Kleingruppen aus maximal sieben Probanden vorgeführt, um eine angenehme und gleichzeitig

intensive Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Film zu ermöglichen. Stellenweise waren Einzeltermine aus organisatorischen Gründen nicht zu vermeiden. Generell wurde darauf geachtet, dass es in den einzelnen Kleingruppen nicht zu Vermischungen der beiden Generationen kam, um das Bewusstsein einer Generationenbeziehung bei den Probanden zu vermeiden (vgl. Kapitel 3.6.1), dementsprechend setzte sich eine Kleingruppe immer nur aus Babyboomern oder aus Anhängern der Generation Y zusammen. An dieser Stelle sollen die Versuchsgruppen genauer vorgestellt werden.

### **7.1.1 Versuchsgruppen**

Wie oben bereits festgehalten, nahmen an der Versuchsreihe insgesamt 39 Probanden teil. Davon sind 19 der Generation der Babyboomer zuzuordnen, 20 der Generation Y. Zwei Probanden aus der Generation der Babyboomer und einer aus der Generation Y wurden für den Testlauf abgezogen, sodass effektiv jeweils 17 bzw. 19 Fragebögen pro Film ausgewertet werden konnten. Angesichts der Methode der vorliegenden Arbeit war es essentiell, die Summe der Teilnehmerinnen und Teilnehmer auf eine noch zu bewältigende Zahl zu beschränken.

Das leichte Ungleichgewicht zwischen den Teilnehmern der einzelnen Generationen ist insofern tragbar, da ihr Verhältnis in der Auswertung ausgehend von prozentualen Anteilen ermittelt wird (s. u.).

Wichtig ist es zudem, dass eine Vorinformierung der Probanden über den zu untersuchenden Gegenstand im Rahmen des Möglichen zu vermeiden, da dies ansonsten das Rezeptionsverhalten und damit das Verständnis beeinflussen könnte. Die Probanden wurden daher grundlegend nur in Kenntnis darüber gesetzt, dass sie original italienische, ins deutsche synchronisierte Filme ansehen und anschließend einen Fragebogen ausfüllen würden, um festzustellen ob Verständnisprobleme aufkommen können.

Nachfolgend sollen wichtige generelle Informationen zu den einzelnen Versuchsgruppen gegeben werden, die sich auch aus den Metadatenfragebögen ergeben (vgl. Anhang 2). Dabei werden bewusst nicht alle erfassten Metadaten dargestellt, da eine solche detaillierte Darstellung an dieser Stelle nicht dienlich

ist. Stattdessen sollen eventuelle zusätzliche Informationen aus den Metadaten – wo notwendig – in der Auswertung selbst gegeben werden.

#### **7.1.1.1 Generation Babyboomer**

Unter den Probanden aus der Gruppe der Babyboomer werden 19 Probanden zusammengefasst, die entsprechend der Definition, die in der vorliegenden Arbeit zugrunde gelegt wird, zwischen 1956 und 1965 geboren wurden.

Von den 19 Probanden sind 16 im Saarland geboren, drei in Rheinland-Pfalz. Alle 19 leben im Saarland. Diese regionale Beschränkung ergibt sich aus der Tatsache, dass die Versuchsreihe als solche einen großen zeitlichen sowie organisatorischen Aufwand mit sich brachte. Eine Ausweitung auf Probanden anderer Bundesländer wäre in diesem Rahmen schlichtweg nicht möglich gewesen.

Vertreten sind in der Gruppe unterschiedliche Bildungsstände, was sich mit am jeweiligen Schulabschluss ablesen lässt: Fünf der Probanden haben einen Hauptschulabschluss, einer einen Realschulabschluss, fünf haben mittlere Reife und neun Abitur. Entsprechend variieren auch die Berufe der Probanden: Vom Floristen oder Sekretär bis hin zum Rechtspfleger mit abgeschlossenem Fachhochschulstudium oder Diplom-Musiklehrer sind unterschiedlichste Berufsfelder vertreten.

Auch die Sprachkenntnisse der Probanden aus der Gruppe der Babyboomer variieren stark: Sieben von 19 gaben an, über keinerlei nennenswerte Sprachkenntnisse neben ihrer Muttersprache (Deutsch) zu verfügen; der Rest verfügt mindestens über Grundkenntnisse in einer Sprache, zumeist in Englisch. Von besonderem Interesse ist, dass nur einer der Probanden angibt, über (gute) italienische Sprachkenntnisse zu verfügen. Dabei handelt es sich um BB12, dessen Vater aus Pittsburgh / USA stammt und der einen italienischen Onkel aus der Region Kalabrien hat. Ob sich diese Hintergründe auf sein Verständnis der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen in den Filmen des Korpus auswirken, wird sich in der Auswertung zeigen.

Außer BB12 gab niemand an, italienische Verwandte zu haben. Zudem hat niemand einen Auslandsaufenthalt in Italien absolviert, sondern dort – wenn überhaupt – lediglich einen oder mehrere Urlaube verbracht.

Die Mehrheit der Probanden gab an, zu Italien über rudimentäre Kenntnisse zu verfügen, nur eine Minderheit von vier Probanden hat sich nach eigenen Angaben noch nie näher mit Italien befasst.

Hinsichtlich der Rezeptionsgewohnheiten bevorzugen es alle Probanden dieser Gruppe, Filme in der deutschen Fassung anzusehen und nicht in der originalsprachlichen Fassung mit oder ohne Untertiteln. Insofern sind sie an Synchronisierungen gewöhnt.

In gleicher Weise soll nun die zweite Probandengruppe, nämlich die Generation Y, vorgestellt werden.

#### **7.1.1.2 Generation Y**

Die Probandengruppe dieser Generation konstituiert sich aus zwanzig Teilnehmenden. Sie sind entsprechend der für diese Arbeit geltenden Definition zwischen 1981 und 1995 geboren.

Von den 20 Probanden wurden 17 im Saarland geboren. Die verbleibenden drei wurden in Baden-Württemberg, Hessen oder Hamburg geboren. Alle 20 leben jedoch im Saarland und bis auf GY07 und GY18 wuchsen auch alle Probanden dieser Generation im Saarland auf. Diese Unterschiede zur Generation der Babyboomer sollen wo relevant insofern in der Analyse mitgedacht werden, da insbesondere GY07 und GY18 in anderen Bundesländern zur Schule gingen und entsprechend andere Wissensbestände erworben haben könnten.

Der Bildungsstand ist in dieser Gruppe recht homogen: 17 der 20 Probanden haben Abitur, zwei haben Fachabitur und einer hat mittlere Reife.

Die Mehrheit der Probanden befindet sich noch im Studium, nämlich zwölf an der Zahl. Zwei davon haben vorher eine Berufsausbildung zum Gesundheits- und Krankenpfleger gemacht. Bei den verbleibenden acht sind Berufsfelder wie Lehrer, Erzieher, Vermögensberater, Chemiker oder freischaffender Künstler / Musiker vertreten.

Die Sprachkenntnisse der Probanden aus der Generation Y variieren deutlich weniger stark als die der Babyboomer: Alle haben Grundkenntnisse in mindestens einer Sprache neben Deutsch aufzuweisen. Nur ein Proband (GY07) verfügt über italienische Sprachkenntnisse, die er sich in einem zweiwöchigen Sprachkurs an seiner Universität angeeignet hat. Auch hier wird sich in der Auswertung in Kapitel 7 bis 10 zeigen, ob sich diese Kenntnisse beim Verständnis der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen niederschlagen.

Keiner der Probanden gibt an, italienische Verwandte zu haben. Ebenfalls hat niemand einen Auslandsaufenthalt in Italien absolviert, sondern – wenn überhaupt – einen oder mehrere Urlaube in Italien verbracht.

Im Hinblick auf die Rezeptionsgewohnheiten der Probanden aus dieser Gruppe ergeben sich relativ große Unterschiede. Nur sieben der 20 Probanden gaben an, Filme meistens in der deutschen Fassung zu schauen. Elf Probanden schauen Filme normalerweise entweder auf Deutsch oder in der Originalsprache jeweils mit oder ohne Untertiteln, wobei sie überwiegend nur original englischsprachige Filme in der Originalsprache ansehen. Ein Proband gab an, Filme meistens in der Originalsprache ohne Untertitel zu schauen, die betreffenden Sprachen sind dabei Englisch und Spanisch. Ein anderer Proband gab an, Filme ausschließlich in der Originalsprache zu schauen, wobei er für alle Sprachen außer Englisch und Deutsch Untertitel einsetzt.

Nachdem nun die Probandengruppen im Überblick vorgestellt wurden, soll die Vorgehensweise bei der Versuchsreihe selbst genauer betrachtet werden.

### **7.1.2 Vorgehensweise bei der Versuchsreihe**

Im Hinblick auf die Versuchsreihe sind verschiedene Ebenen bei der Vorgehensweise zu beachten: die Reihenfolge der Filme, die Organisation der Filmrezeption, die Erfassung der Metadaten der Probanden sowie die Vorbereitung der filmspezifischen Fragebögen (beides vgl. Kapitel 6.1) und die Durchführung der Versuchsreihe. Separat wird in Kapitel 7.2 die Darstellungsweise bei der Auswertung der Fragebögen vorgestellt.

Um einen sinnvollen Ablauf für die Versuchsreihe festzulegen, muss grundlegend eine Reihenfolge für die Filme aus dem Korpus festgelegt werden, in der die Probanden die Filme rezipieren. Diese Reihenfolge ist aus verschiedenen Gründen essentiell: Erstens muss sie so gewählt werden, dass der die Probanden sich möglichst wohl fühlen, um sie nicht zu überlasten; zweitens sollte zwischen eventuell verwandten Themengebieten etwas Abstand gegeben sein, um so weit wie möglich zu vermeiden, dass der Proband übergeneralisiertes Wissen aus dem vorherigen Film auf den nachfolgenden überträgt (vgl. Kapitel 5). Der zweite Aspekt betrifft – wie in Kapitel 5 bereits ausgeführt – vor allem die beiden Filme *Il Divo* und *Gomorrha*, da es passieren könnte, dass Probanden je nach Reihenfolge Wissen aus *Il Divo* auf *Gomorrha* übertragen oder umgekehrt, obwohl es um zwei verschiedene Mafias geht. Um solche Transfereffekte möglichst einzuschränken, wurde grundlegend entschieden, mindestens einen Film zwischen *Il Divo* und *Gomorrha* zu inserieren. Um ein Gefühl der Überforderung bei den Probanden zu vermeiden, bietet es sich an, inhaltlich komplexere Filme im Wechsel mit weniger komplexen zu zeigen. Daher wurde die Reihenfolge vor Beginn der Versuchsreihe folgendermaßen festgelegt: *Il Divo* – *Das Festmahl im August* – *Gomorrha* – *Engel des Bösen*. Die Termine für die Filmrezeption (inkl. Ausfüllen des jeweiligen Fragebogens) wurden für die beiden Generationen separat mithilfe von Doodle-Umfragen organisiert. Aus dem sich ergebenden Bild wurden jeweils Kleingruppen aus maximal sieben Probanden festgelegt, die entsprechend über ihren Termin benachrichtigt wurden. Standardmäßig fand die Rezeption bei der Autorin der vorliegenden Arbeit zu Hause statt.

Eine Ausnahme bildete eine Gruppe aus der Generation der Babyboomer, die darauf bestand, die Filme als feste Gruppe anzusehen und dies extern bei einem Probandenpaar zu tun. Dies bot sich logistisch deshalb an, da alle Probanden dieser festen Gruppe im selben Ort leben. Diesem Wunsch wurde Rechnung getragen. Im Hinblick auf die Lokalität der einzelnen Versuche gab es zwei weitere Sonderfälle: Aufgrund der körperlichen Einschränkungen zweier Probanden sollte ihnen die Anreise zur Autorin dieser Arbeit erspart bleiben.

Bei der ersten Teilnahme an einem Versuch – also bei der jeweiligen Teilnahme am Versuch zu *Il Divo* – wurden die Probanden zunächst gebeten, den Metadatenfragebogen auszufüllen. Bei allen nachfolgenden

Versuchsteilnahmen wurden die Probanden gebeten zu prüfen, ob ihr Metadatenfragebogen einer Aktualisierung bedurfte. Jedem Metadatenfragebogen und damit jedem Probanden wurde daraufhin ein individueller Code zugeordnet (vgl. Kapitel 6.1), der sich auch auf allen Fragebögen findet und so trotz Anonymisierung einen Rückschluss auf die Metadaten des Probanden ermöglicht.

Die Probanden erfuhren im Voraus nicht, welchen Film sie sich bei dem jeweiligen Versuch ansehen würden, um zu vermeiden, dass sie sich im Voraus vorinformieren und folglich die Ergebnisse verfälschen würden. Im Regelfall wurden sie auch über das Thema oder das Genre nicht informiert; dabei wurde nur eine Ausnahme gemacht: Ein Proband betonte von Anfang an, dass er sich keine Mafiam Filme ansehen könne, da die Brutalität dieser ihn emotional zu sehr mitnehme. Da mit *Gomorrha* ein durchaus brutaler Mafiam Film im Korpus enthalten ist, wurde dem betreffenden Proband dies im Voraus mitgeteilt, um ihm die Entscheidung zu überlassen, ob er dennoch teilnehmen möchte. Dieser Proband sowie sein Ehepartner (BB15 und BB16) – mit dem er sich vorab darüber ausgetauscht hatte – wurden vor diesem Hintergrund von der Auswertung zu *Gomorrha* ausgeschlossen.

Ebenfalls ausgeschlossen werden mussten zwei Probanden aus der Generation der Babyboomer von der Auswertung zu *Engel des Bösen*, da die beiden Probanden (BB09 und BB10) den Film bereits kannten und daher nicht dieselben Grundvoraussetzungen vorlagen wie bei den übrigen Testpersonen.

Daraus ergibt sich, dass bei der Versuchsreihe zu den Filmen *Il Divo* und *Das Festmahl im August* 17 Babyboomer betrachtet werden und bei der Versuchsreihe zu *Gomorrha* und *Il Divo* jeweils 15, da hier je zwei Personen ausgeschlossen werden mussten.

Vor der Filmvorführung wurde den Probanden die Möglichkeit gegeben, sich die Hülle der jeweiligen DVD anzusehen und den Klappentext zu lesen. Durch das Lesen oder Überfliegen der Klappentexte wurde den Probanden die Möglichkeit gegeben, sich unmittelbar vor der Filmrezeption auf den Film einzustellen und sich entsprechend möglichst nah an die Simulation einer natürlichen Filmrezeption anzunähern, ohne dass die Probanden noch Möglichkeit gehabt hätten, sich durch zusätzliche Recherchen zu informieren. Die Klappentexte sind im Überblick in Anhang 1 einzusehen.

Im Anschluss wurde den Probanden der jeweilige Film vorgeführt. Die Autorin der vorliegenden Arbeit blieb bei jeder Vorführung anwesend, um eventuelle Kommentare oder Fragen der Probanden aufzugreifen und sie ggf. zu bitten, die Frage später auf ihrem Fragebogen zu ergänzen.

Nach der Filmrezeption wurden die Probanden gebeten, sich noch nicht miteinander auszutauschen, sondern zunächst den Fragebogen auszufüllen.

In einem Einzelfall kam es vor, dass ein Proband sich an eine Szene, auf die im Fragebogen Bezug genommen wird, nicht erinnern und deshalb keine Aussage treffen konnte. Dies betraf GY06 beim Film *Il Divo* auf (vgl. Kapitel 8.1). Hier wurde der Proband gebeten, eine kurze Randnotiz zu geben, in der vermerkt ist, dass er sich nicht erinnern kann. Die Antwortmöglichkeit „Ich erinnere mich nicht“ wird in den Fragebögen aber grundsätzlich vermieden, damit unsicheren Probanden keine unauffällige Ausflucht gegeben wird.

Nachdem die Fragebögen eingesammelt wurden, hatten die Probanden die Möglichkeit, sich untereinander über den rezipierten Film auszutauschen und darüber zu diskutieren. Die Autorin der vorliegenden Arbeit war dabei immer anwesend, äußerte sich inhaltlich jedoch nicht, um die Probanden auch für die noch ausstehenden Filmrezeptionen im Rahmen der Versuchsreihe nicht zu beeinflussen.

Grundlegend ist es wichtig, sich die Natur der Rezeptionsprozesse innerhalb der Versuchsreihe selbst bewusst zu machen, die immer in gewisser Weise eine unnatürliche ist. Wie nachfolgend deutlich wird, lässt sich diese Tatsache nicht vermeiden, tut jedoch den Untersuchungen selbst auch keinen Abschlag.

### **7.1.3 Unnatürlichkeit des Rezeptionsprozesses**

Wie eingangs bereits erwähnt, bringt die Durchführung anhand einer Versuchsreihe eine gewisse Unnatürlichkeit mit sich, die an dieser Stelle genauer untersucht werden soll.

Diese Unnatürlichkeit ergibt sich auf verschiedenen Ebenen. Zunächst werden den Probanden unabhängig von ihrem persönlichen Geschmack und ihrer persönlichen Neigung Filme vorgespielt, die sie sich evtl. im Alltag nie aus sich heraus ansehen würden. Einige Probanden, insbesondere aus der Gruppe der

Babyboomer, gaben beispielsweise nach der Rezeption von *Il Divo* die Rückmeldung, diesen Film hätten sie sich unter normalen Umständen nicht freiwillig bis zum Ende angesehen. Der persönliche Geschmack der Probanden kann in einer solchen Versuchsreihe nicht individuell berücksichtigt werden, er ist an sich auch nicht direkt relevant für die vorliegenden Untersuchungen, bei der es um Wissensbestände und nicht um den individuellen Publikumserfolg einzelner Filme geht. Nicht auszuschließen ist allerdings, dass bei einem Film, der Themen behandelt, die einen Probanden persönlich wenig interessieren, die Aufmerksamkeit geringer ist und aus diesem Mangel an Aufmerksamkeit Fragen und Unsicherheiten entstehen, die nicht grundsätzlich auf Wissensdefiziten beruhen. Dieser Gefahr wird allerdings bewusst in zweierlei Hinsicht gegengesteuert. Erstens wird den Probanden im Voraus mitgeteilt, dass es sich um Untersuchungen im Rahmen einer Doktorarbeit handelt, deren Ergebnisse von den Angaben der Probanden selbst abhängen. Damit wird ein psychologischer Druck aufgebaut; den Probanden wird das Gefühl gegeben, eine Schlüsselrolle zu spielen, der sie gerecht werden müssen, und dies können sie nur tun, in dem sie bei der Filmrezeption höchste Aufmerksamkeit und Konzentration aufbringen. Die Anforderung an sich selbst, „ein guter Proband“ zu sein und daher genau diese notwendige Aufmerksamkeit und Konzentration mitzubringen, ließ sich bei allen Probanden beobachten. Alle reflektierten auch im Anschluss an die einzelnen Filmrezeptionen, nachdem der jeweilige Fragebogen ausgefüllt war, in der Gruppe über die Inhalte des Films und über die Fragen des Fragebogens und diskutierten ihre Ideen und Verständnisweisen. Das Zusammenkommen in einer Gruppe aus Probanden, die sich untereinander nicht unbedingt kennen, in einem so intimen Rahmen, ist ebenfalls ein Aspekt, der die Filmrezeption zu etwas Außergewöhnlichem macht und die Aufmerksamkeit der Probanden schärft.

Zudem erfolgt die Erfassung der individuellen Ergebnisse anhand eines vorgefertigten Fragebogens, der lediglich Aussagen beinhaltet, die für die Untersuchungen relevant sind; irrelevante Aspekte, die durch eventuelle Unaufmerksamkeit zustande kommen, finden keine Beachtung. Die Probanden haben allerdings die Möglichkeit, zusätzliche Fragen zu formulieren, die im Fragebogen nicht erfasst sind. Dabei kann es sich um Unsicherheiten handeln, die nicht auf Mängel im italienspezifischen Welt- und Handlungswissen

zurückzuführen sind und die sich deshalb für die vorliegende Arbeit als uninteressant erweisen. Zudem muss ein Bewusstsein dafür bestehen, dass die Aufarbeitung individueller Fragen nicht Ziel der Arbeit ist. Sollte sich herausstellen, dass einzelne zusätzlich formulierte Fragen von mehreren Probanden gestellt werden, können diese – wo sinnvoll – mit einem zugehörigen Aspekt aus dem jeweiligen Fragebogen verknüpft werden. Allgemein erfolgt die Aufnahme zusätzlicher Fragen aber v. a. der Vollständigkeit wegen und um zu erfassen, wie viel weiteres Problempotential die jeweilige Synchronfassung für ihr Publikum neben den bereits erfassten Untersuchungsaspekten bietet.

Die oben angesprochene besondere Aufmerksamkeit und Konzentration, die mit dem psychologischen Druck und den eigenen Ansprüchen einhergeht, ist in gewisser Weise ebenfalls unnatürlich, da Rezipierende sich in einer „normalen“ Rezeptionssituation emotional und psychisch nicht in einen vergleichbaren Zustand versetzen. Für die vorliegende Untersuchung ist dies aber durchaus von Vorteil: Durch dieses intensive Befassen mit den Inhalten der Filme lassen sich die tatsächlichen Verständnisprobleme und Fragen im Kontext der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen besonders deutlich herausfiltern.

Darüber hinaus soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass die Probanden im Alltag mehrheitlich nicht in Berührung mit aktuellen italienischen Filmen kommen, da diese normalerweise eher ohne großen Werbeaufwand in kleinen Kinos gezeigt und üblicherweise nicht im deutschen Fernsehen laufen oder bei Streamingdiensten beworben werden. Zur natürlichen Rezeption des neuen italienischen Kinos ist daher oft ein spezifisches Interesse an der Materie vonnöten, da nicht jeder im Alltag zwingend mit aktuellen italienischen Filmen in Berührung kommt. Dennoch kann nicht behauptet werden, dass die Filme ungeeignet für die Rezeption durch die breite Masse in Deutschland wären, was sich grundlegend durch die Prämisse der Rentabilität einer Synchronisierung begründet: Die Synchronisierung ist die teuerste Form der audiovisuellen Übersetzung und damit sie sich finanziell als lohnenswert erweisen kann, muss sie ein möglichst großes Zielpublikum ansprechen (vgl. Kapitel 3). Nur wenn dies der Fall ist, wird eine Synchronisierung überhaupt durchgeführt. Demnach sind die Filme aus dem Korpus dieser Arbeit per se für den deutschen Markt

geeignet, auch wenn sie nicht in die großen Distributionsketten eingebunden sind, die sie der breiten Masse bekannt machen.

Die Rezeption der Filme aus dem Korpus dieser Arbeit kann also in dieser Hinsicht nur insofern als unnatürlich betrachtet werden, als dass das Ansehen aktueller italienischer Filme für die Probanden nicht alltäglich ist und dass der Rahmen der Versuchsreihe, in der sie sie ansehen, ebenfalls keiner Alltagssituation entspricht.

Dies hat jedoch keinen negativen Einfluss auf die Untersuchung des Verständnisses kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen. Nachfolgend sollen nun die Darstellungsweisen der Analysen innerhalb dieser Arbeit vorgestellt werden, ehe sich die filmspezifischen Analysen selbst anschließen.

## **7.2 Darstellungsweisen innerhalb dieser Arbeit**

Die Untersuchungen werden nach der bewährten Darstellungsweise in zwei Blöcken bearbeitet, die bereits in der Masterarbeit der Autorin Anwendung fand und die sich aus den beiden einander ergänzenden Perspektiven der prototextuellen und der metatextuellen Analyse der Synchronfassungen ergibt (vgl. Kapitel 1 und 4).

Wie bereits detailliert erarbeitet, wird davon ausgegangen, dass bei der prototextuellen Perspektive, also der Perspektive des Zielpublikums der Originalfassung, alle zum Verständnis der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen vorausgesetzten Wissensbestände idealerweise vorhanden sind und nach Bedarf aktiviert werden können. Bei der metatextuellen Perspektive wiederum, also der Perspektive der Rezipierenden der Synchronfassung, sind die zum Verständnis der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen vorausgesetzten Wissensbestände nicht zwangsläufig vorhanden.

Nachfolgend wird in jedem Kapitel je ein Film aus dem Korpus der vorliegenden Arbeit analysiert; die Reihenfolge entspricht wie bereits erwähnt auch der Reihenfolge, in der die Filme von den Probanden rezipiert wurden. Dabei wird für jeden Film erst ausgehend von den Ergebnissen aus den Fragebögen die prototextuelle Analyse der Synchronfassung auf kulturspezifische pragmatische

Präsuppositionen hin vorgenommen. Da für beide Generationen dieselben Untersuchungsaspekte von Relevanz sind, bietet es sich an, die Analyse en bloc vorzunehmen; d. h. die prototextuelle Analyse wird nicht in je ein Subkapitel pro Generation unterteilt, sondern innerhalb der prototextuellen Analyse wird für jeden Untersuchungsaspekt zunächst die Perspektive der Babyboomer, dann diejenige der Generation Y eingenommen. So kann eine Vielzahl von Wiederholungen vermieden werden. Zwecks Übersichtlichkeit und besserer Orientierung im Fließtext wird der behandelte Untersuchungsaspekt mit der jeweiligen Fragestellung aus dem Fragebogen betitelt. Innerhalb der prototextuellen Analyse wird generell erarbeitet, worin das Wissensdefizit jeweils genau besteht, sowie welche Schwierigkeiten die Fragen bei den Betroffenen punktuell und global zum Gesamtverständnis des Films mit sich bringen. Generell wird die Antwortmöglichkeit „Ich bin mir unsicher“, die in allen Fragebögen neben „Richtig“ und „Falsch“ enthalten ist, wie bereits erwähnt als eine Variante des Nicht-Verständnisses verstanden, da die Probanden hier in ihrem Verständnis durchaus Beeinträchtigungen feststellen mussten und der Rezeptionsprozess davon beeinträchtigt wurde. Auch an Stellen, bei denen Unsicherheiten im Verständnis vorliegen, ist kein gesichertes kulturspezifisches Welt- und Handlungswissen vorhanden, das aber zum tatsächlichen Verständnis notwendig wäre. Da es Ziel der vorliegenden Arbeit ist, offenzulegen, wo die Probanden Probleme im Umgang mit den in den Filmen enthaltenen kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen haben, muss eindeutig auch die Option „Ich bin mir unsicher“ als problematisch gewertet werden. Zudem kann es auch passieren, dass Probanden, die „Richtig“ als Indikator absoluten Unverständnisses ankreuzen müssten, sich besser positionieren wollen und sich daher in die Kategorie „Ich bin mir unsicher“ flüchten. Durch die Wertung dieser Option als Variante des Nicht-Wissens fließen diese Probanden trotzdem signifikant in die Einstufung von Problemstellen mit ein.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf denjenigen Stellen, an denen den Probanden bewusst wird, dass ihnen Wissensbestände fehlen und sie dementsprechend kein Verständnis entwickeln können. Innerhalb der Fragebögen zeigt sich stellenweise, dass Probanden subjektiv den Eindruck haben, etwas verstanden zu haben, ihre Erklärungen zeigen jedoch, dass sie ein

faktisch falsches Verständnis für den jeweiligen Aspekt haben. Die Tatsache, dass sie dennoch der Meinung sind, den jeweiligen Aspekt korrekt begriffen zu haben, zeigt jedoch, dass subjektiv für sie kein Verständnisproblem entstanden ist. Die Gründe dafür können unterschiedlicher Natur sein und sind für die vorliegende Arbeit irrelevant. Entscheidend ist jedoch, dass das Verständnis der Probanden an diesen Stellen subjektiv nicht beeinträchtigt wurde und die Synchronisierung damit in der Zielkultur ihren Zweck erfüllt, als eigenständiges Kunstwerk zu fungieren. Die unterschiedlichen Erklärungen der Probanden werden der Vollständigkeit halber in der prototextuellen Analyse im Überblick dargestellt. So kann zudem dafür sensibilisiert werden, dass auch ein subjektiv empfundenes Verständnis bei kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen nicht immer bedeutet, dass die jeweilige Person auch tatsächlich über die notwendigen Wissensbestände verfügt.

Bei der zahlenbezogenen Auswertung wird die Anzahl an Probanden, die sich für eine spezifische Antwortmöglichkeit entschieden hat, formell immer in Ziffern dargestellt, um einen besseren Überblick über die Verteilung zu ermöglichen.

Nachdem die Einschätzung der potentiellen Problemstellen anhand der von den Probanden gemachten Angaben dargestellt und in einem ersten Überblick ausgewertet wurden, erfolgt für jeden Film als ein Unterkapitel der prototextuellen Analyse zunächst ein Überblick über die unterschiedlichen Schweregrade der Probleme je Generation. Dies geschieht mithilfe eines Diagramms und erleichtert die globale Auswertung, mit welchem der Filme – bzw. mit welchem Themengebiet – für die untersuchten Gruppen die meisten Probleme verbunden sind.

Die Einstufung, wie schwerwiegend eine Problemstelle innerhalb der einzelnen Generation ist, wird der Nachvollziehbarkeit und Darstellbarkeit wegen in handfeste Kategorien eingeteilt. Die Anzahl der Probanden, die jeweils ein Verständnis des jeweiligen Untersuchungsaspekts entwickeln konnten, ist entscheidend für die Einordnung in eine Kategorie; die grundlegende Regel lautet hier: Je größer die Anzahl der Probanden, die Verständnisprobleme hatten, umso größer der durchschnittliche Schweregrad des Problems. Dabei ist also die Anzahl an Probanden entscheidend, die sich auf die Antwortmöglichkeiten „Richtig“ (sofern für Unverständnis) und „Ich bin mir unsicher“ verteilen, da in

beiden Fällen der Rezeptionsprozess der Probanden gestört und das Verständnis daher aufgrund der ganz oder teilweise fehlenden Wissensbeständen beeinträchtigt oder gar völlig unmöglich wird.

Da diese Anzahl der Probanden, die Verständnisprobleme hatte, in einem gewissen Verhältnis zu der Gesamtzahl der Befragten ihrer Generation stehen muss, erfolgt die Kategorisierung ausgehend von Prozentsätzen. Zu beachten ist hier, dass für die Probanden der Generation der Babyboomer zwei Schemata betrachtet werden müssen, da bei zwei Filmen aus dem Korpus jeweils 17 und bei zwei Filmen jeweils 15 Probanden betrachtet werden (vgl. Kapitel 7.1.2). Entsprechend kommen einem Probanden aus der Generation der Babyboomer 5,8823 % der Gesamtzahl der Probanden aus dieser Generation zu, wenn 17 Probanden betrachtet werden (bei *Il Divo* und bei *Das Festmahl im August*), wenn 15 Probanden betrachtet werden (bei *Gomorrha* und bei *Engel des Bösen*) sind es 6,6666 %. Ein Proband aus der Generation Y entspricht 5,26315 % der Gesamtprobandenzahl seiner Generation (19 Teilnehmende). Aufgrund dieser ungeraden Zahlen muss innerhalb der Zuordnung gerundet werden, damit eine ganzzahlige und schlüssige Verteilung entsteht.

Die nachfolgende Tabelle gibt Aufschluss über die vorgenommene Kategorisierung.

Schweregrad des Problems	prozentualer Anteil an Probanden mit Verständnisproblemen	Anzahl Probanden Generation Babyboomer <sup>1</sup>	Anzahl Probanden Generation Babyboomer <sup>2</sup>	Anzahl Probanden Generation Y
Gravierend	ab 85 %	ab 15	ab 13	ab 16
Schwerwiegend	56-84 %	10-14	8-12	11-15
Durchschnittlich	45-55 %	8-9	6-7	9-10
Moderat	16-44 %	3-7	2-5	11-15
Marginal	5 %-15 %	1-2	1	1-3

Tabelle 1: Kategorisierung des Schweregrads des Verständnisproblems

Die Anzahl der Probanden errechnet sich jeweils ausgehend von den logisch festgelegten Prozentzahlen. Zur Verdeutlichung sei an dieser Stelle ein

<sup>1</sup> Bei 17 teilnehmenden Probanden in der Generation der Babyboomer (betrifft *Il Divo* und *Das Festmahl im August*)

<sup>2</sup> Bei 15 teilnehmenden Probanden in der Generation der Babyboomer (betrifft *Gomorrha* und *Engel des Bösen*)

Rechenbeispiel gegeben. Es wird berechnet, wie viele Probanden der Generation Y 85 % der Gesamtteilnehmerzahl entsprechen, um so festzustellen, ab wie vielen Probanden eine gravierende Problemstelle vorliegt:

$$5,26315 \% * x = 85 \%$$

$$x = 16,15$$

Entsprechend gerundet ergibt sich, dass 16 Probanden der Generation Y 85 % der Gesamtteilnehmerzahl entsprechen. Sobald also 16 oder mehr Probanden dieser Generation bei einem Untersuchungsaspekt Verständnisprobleme mitbringen, handelt es sich um eine gravierende Problemstelle für die befragten Teilnehmenden.

Deutlich wird auch, dass die Berechnung ausgehend von Prozentsätzen die Notwendigkeit zur Rundung der sich ergebenden Zahlen mit sich bringt, um auf ganzzahlige Ergebnisse zu kommen. Dies erfordert an einzelnen Übergängen zwischen den Kategorien eine logische Zuordnung der ganzzahligen Ergebnisse. Bereits in der prototextuellen Analyse erfolgt eine Kategorisierung des Schweregrads des jeweiligen Verständnisproblems. Die Problemschwerpunkte sind jeweils diejenigen Probleme, die in die jeweils höchste gebrauchte Kategorie eingeordnet werden. Dabei könnte es vorkommen, dass zu einem Film eine Vielzahl von Problemstellen in die höchste Kategorie, also in die Kategorie „gravierende Problemstellen“ fallen, wohingegen bei einem anderen Film keine gravierenden, sondern höchstens „schwerwiegende Problemstellen“ vorkommen. Ebenso könnte es vorkommen, dass für eine Generation gravierende Problemstellen vorkommen, für die andere jedoch höchstens schwerwiegende. Bei der Auswertung der Problemschwerpunkte soll daher immer ein direkter Bezug zur jeweiligen Kategorie genommen werden, um zu verdeutlichen, um welchen Schweregrad es sich global betrachtet jeweils handelt.

Für die vorliegende Untersuchung besonders interessant sind dabei gerade diese Problemschwerpunkte, also die jeweils größten Verständnisprobleme der jeweiligen Generationen. Im Anschluss an jede prototextuelle Analyse erfolgt daher eine übersichtliche Darstellung der generationenspezifischen sowie generationenübergreifenden Problemschwerpunkte. Um zu verdeutlichen, welche Schwierigkeiten die Auswertung mit sich bringt, soll nachfolgend ein

Beispiel gegeben werden. Dabei wird davon ausgegangen, dass die höchste verwendete Kategorie hier bei beiden Generationen diejenige der gravierenden Problemstellen ist. Die Problemstellen für eine Generation werden generell dann als gravierend eingestuft, wenn eine bestimmte Anzahl der Probanden kein Verständnis entwickeln konnte. Es kann vorkommen, dass zwar beide Generationen bei einem Aspekt Verständnisprobleme aufwiesen, dieser Aspekt jedoch nur bei einer Generation gravierend war. So könnte es vorkommen, dass bei einem Untersuchungsaspekt zu *Il Divo* bei 15 Probanden aus der Generation der Babyboomer (entspricht 85 %) Probleme zu verzeichnen sind, aber nur bei 11 Probanden der Generation Y (entspricht 56 %). In diesem Fall läge für die Babyboomer eine gravierende und für die Generation Y eine schwerwiegende Problemstelle vor. Gleichzeitig kann es ebenfalls vorkommen, dass eine der beiden Generationen an einer Stelle Probleme aufwies, an der die jeweils andere gar keine angab. Die Schweregrade der Probleme können bei den beiden Generationen also auseinander gehen.

Dieser generationenspezifischen Auswertung schließt sich jeweils eine generationenübergreifende an, in der dargestellt wird, ob und welche Problemschwerpunkte die beiden Generationen verhältnismäßig gemeinsam haben. Hier finden demnach diejenigen Problemschwerpunkte der beiden Generationen Platz, die auch denselben Schweregrad aufweisen.

Diese übersichtliche Darstellungsweise im Anschluss an jede prototextuelle Untersuchung bietet sich auch an, um das Fazit am Ende der Arbeit zu erleichtern: So kann leichter entschieden werden, welche Themengebiete evtl. mit besonders vielen Problemschwerpunkten einhergingen und ob diese generationenspezifisch oder generationenübergreifend sind.

In der sich jeweils anschließenden metatextuellen Analyse können dann diejenigen Wissensbestände erarbeitet werden, die das Zielpublikum der Originalfassung zum umfassenden Verständnis mitbringt. Um eine direkte Gegenüberstellung der prototextuellen und der metatextuellen Analyse zu ermöglichen, folgt die metatextuellen Analyse dem Aufbau der prototextuellen und damit demjenigen des jeweiligen Fragebogens. So wird der Umfang des fehlenden Wissens bei prototextueller Rezeption der Synchronfassung deutlich

und zudem können die Wissenslücken, die zuvor bei der prototextuellen Analyse ersichtlich wurden, geschlossen werden.

Aus der direkten Verbindung von metatextueller und prototextueller Analyse ergibt sich eine stete Verknüpfung von Theorie und Praxis: Zu allen in der Praxis erarbeiteten Probleme werden die zum Verständnis notwendigen Wissensbestände mit Hilfe theoretischer Quellen aufgearbeitet, die die metatextuelle Perspektive unterfüttern. Allerdings sei an dieser Stelle auf die Herausforderung hingewiesen, die mit dem Anspruch einhergeht, kulturspezifisches Welt- und Handlungswissen mit entsprechenden Quellen zu stützen (Nida, 2001:22):

„Many people assume that language and culture must exist in dictionaries, grammars, and encyclopedias, but this is obviously not true. Such books are only limited to attempts to describe some of the more salient features of these two interrelated patterns of behavior. The real location of language and culture is in the heads of participants.”

Das Mitgedachte, was für die Ausgangskultur also einfach voraussetzbar ist, in verlässlichen Quellen ausformuliert vorzufinden, ist nicht unbedingt immer zu erwarten. Hilfestellungen bieten hier häufig Quellen wie Artikel aus italienischen Zeitungsarchiven o. ä., die inzwischen auch online gut zugänglich sind.

Eine generationenspezifische sowie eine generationenübergreifende Analyse kleinschrittig für jeden Film einzeln vorzunehmen, bietet sich an, da die sich daraus ergebenden Resultate nachvollziehbar in einem finalen Kapitel dargestellt werden können, in der alle erarbeiteten Problemschwerpunkte auf generationenspezifischer sowie auf generationenübergreifender Ebene betrachtet werden können. So kann im Überblick beurteilt werden, ob und in welchen Bereichen es Themen gibt, die für die einzelnen Generationen bzw. global für beide Generationen besondere Verständnisprobleme und Unsicherheiten mit sich bringen.

In einem letzten abschließenden Kapitel soll dann ein umfassendes Fazit aus den vorgenommenen Untersuchungen dargestellt und ein Ausblick auf potentielle weitere Forschungen in diese Richtung gegeben werden.

Im sich nun anschließenden Kapitel wird der erste Film aus dem Korpus der vorliegenden Arbeit – *Il Divo* – wie oben beschrieben analysiert.

## **8. *Il Divo* – *Der Göttliche* (2008)**

Aufgrund der Komplexität und der thematischen Ausrichtung des Films *Il Divo* (vgl. Kapitel 2.3.1) ergeben sich viele potentielle Problemstellen im Hinblick auf kulturspezifische pragmatische Präsuppositionen. Diese fußen hierbei v. a. auf polithistorischen Wissensbeständen, wie sich nachfolgend anhand der Fragebögen erschließen wird.

Aufbauend auf dem Testlauf mit insgesamt drei Probanden aus beiden Generationengruppen (vgl. Kapitel 6) ergab sich ein Fragebogen bestehend aus 30 Untersuchungsaspekten sowie der zusätzlichen Möglichkeit, weitere Fragen zu vermerken. Da sich bei der Analyse der Fragen jedoch herausstellte, dass eine von ihnen tatsächlich ausschließlich auf eine Asynchronie wegen mangelhafter Übersetzungsarbeit zurückzuführen ist, wurde dieser eine Untersuchungsaspekt aus diesem Analyseteil herausgenommen.

Dabei geht es um jene Szene, in der Andreotti im Kreml zu Gast ist und während seines Aufenthalts ein Telefonat mit seiner Frau Livia führt (ab 00:20:30). Zum Abschied fordert er sie auf: „Sag Tripolis.“ Daraufhin wiederholt Livia etwas genervt: „Tripolis.“ Andreotti weiter: „Jetzt sag Verona.“ Livia wiederholt daraufhin widerwillig: „Verona – Jetzt reicht’s, ja! Gute Nacht Giulio.“ Dann legt sie auf.

Dieses offenbar private Ritual der beiden bleibt unkommentiert und enigmatisch. Was sich hinter dem Dialog verbirgt, wird nur deutlich, wenn die betreffende Stelle im Original angesehen wird: Hier sind die Wörter, die Andreotti seine Frau Livia wiederholen lässt nämlich nicht Tripolis und Verona, sondern „Trimarri“ und „Vigliari“ – Fantasiewörter, die keine Bedeutung haben. Damit bezieht sich Sorrentino auf Massimo Francos Biografie „Andreotti. La vita di un uomo politico, la storia di un’epoca“, in dem Franco berichtet, wie Andreotti seine Frau Livia am Telefon gerne Wörter wie „trimarri“ und „vigliari“ wiederholen ließ, um ihre „französische“ Aussprache des R-Lautes zu hören (Franco nach Vivacqua, 2009).

Um die realen Hintergründe dieses Telefonats wissen zwar auch die Rezipierenden der Originalfassung nicht zwingend, allerdings ist an der Aussprache Livias zu erkennen, dass sie vermutlich aus einer südlicheren Region Italiens stammt und ihre Aussprache des R-Lautes deshalb anders ist als

die im Norden. Daher ist auch nachvollziehbar, dass Andreotti genau deshalb Fantasiebegriffe mit möglichst vielen Rs wählt, um Livia zu necken. Im Kontrast zwischen Andreottis und Livias Aussprache wird der Unterschied umso deutlicher.

In der deutschen Fassung ist dieser Hintergrund jedoch nicht nachvollziehbar und die Synchronfassung weist an dieser Stelle entsprechend Mängel auf.

Daher werden in der sich anschließenden Analyse lediglich 29 der ursprünglich 30 Untersuchungsaspekte betrachtet. Die Ergebnisse aus den Fragebögen sollen nachfolgend im Rahmen der prototextuellen Analyse dargestellt werden, ehe die vorausgesetzten Wissensbestände in der metatextuellen Analyse erarbeitet werden.

## **8.1 Prototextuelle Analyse**

### **8.1.1 Auswertung anhand der Fragebögen**

Beim Testlauf zu *Il Divo* stellte sich heraus, dass einige ganz grundlegende Fragen behandelt werden müssen, die Aufschluss über das Grundverständnis und die Herangehensweise an den Film bei den Probanden geben. Dabei handelt es sich um die ersten zehn Untersuchungsaspekte. Die für die Untersuchungen relevanten, verbleibenden 19 Aspekte hingegen sind szenengebunden, d. h. sie beeinflussen nicht das basale Verständnis des Films, sondern lediglich einzelne Szenen.

Zunächst werden – der Reihenfolge des Fragebogens folgend – die grundlegenden Untersuchungsaspekte aus prototextueller Perspektive betrachtet.

#### ***„Giulio Andreotti war mir völlig unbekannt vor dem Film.“***

Eine der grundlegenden Fragen liegt darin begründet, ob den Probanden Giulio Andreotti bekannt war. Bei denjenigen Probanden, die nicht mit ihm vertraut sind, kann die Frage aufkommen, ob es sich überhaupt um eine real existierende Person und damit zusammenhängend um eine wahre Geschichte handelt. Damit wird die Grundhaltung zum Film beeinflusst: Das Bewusstsein, dass der Film –

zumindest in den rahmengebenden Daten und Ereignissen, vgl. Kapitel 2.3.1 – auf realen Begebenheiten basiert, intensiviert das Bild, das gezeichnet wird, und beeinflusst den Eindruck von der politischen Landschaft Italiens.

Bei den Probanden aus der Generation der **Babyboomer** gab die absolute Mehrheit – nämlich 14 von 17 Probanden – an, Andreotti sei ihnen bekannt. Diese Kenntnis rührt vermutlich überwiegend daher, dass die Babyboomer Andreottis Regierungszeit miterlebt und daher zumindest einmal in den deutschen Medien von ihm gehört haben. Dass trotz dieses Miterlebens nicht zwingend mehr Wissen zu Andreotti, der politischen Landschaft Italiens und den Skandalen, die sich Anfang der 90er Jahre ereigneten, vorliegt, liegt eben daran, dass es sich um italienische Politgeschehnisse handelt, die in Deutschland bei Weitem nicht dieselbe Aufmerksamkeit in der Presse erhalten als in Italien. Dementsprechend wurde Deutschland von den Skandalen Anfang der 90er und dem Fall Andreottis nur marginal beeinflusst, wohingegen sie die gesamte politische Landschaft Italiens erschütterten.

Im Umkehrschluss gaben demnach lediglich 3 Probanden an, dass ihnen Andreotti unbekannt war.

Die grundlegenden kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen um die Kenntnis der Person Giulio Andreottis sind hier demnach überwiegend vorhanden. Mit nur 3 Probanden, die hier subjektiv Probleme aufwiesen, handelt es sich um eine moderate Problemstelle.

Die **Generation Y** gab hingegen mit absoluter Mehrheit – nämlich 14 von 19 Probanden – an, dass Andreotti ihnen unbekannt ist. Die Probanden aus der Generation Y waren – wenn überhaupt bereits geboren – zur Zeit von Andreottis letzter Regierungsphase und den Skandalen um seine Person Anfang der 1990er Jahre noch zu jung, um seinen Namen bewusst aufzunehmen und in einen thematischen Kontext einzubetten. Als sie alt genug waren, um sich mit politischen Umständen zu befassen, waren Andreotti und die Skandale aus den frühen 90er Jahren kein Thema mehr in der Presse und auch im Verlauf ihrer Bildungswegs kamen sie offenbar nicht mit den Ereignissen in Berührung.

Nur 5 Probanden dieser Generation gaben demnach an, Andreotti sei ihnen bekannt.

Die Probanden aus der Generation Y zeigten damit mehrheitlich Unsicherheiten bei der Beurteilung, ob Andreotti tatsächlich gelebt hat und ob die in *Il Divo*

gezeigten Geschehnisse auf historischen Fakten fußen. Wie sie auch im Gespräch untereinander im Nachgang berichteten, gingen sie mehrheitlich aufgrund der Machart des Films davon aus, dass dieser auf wahren Geschehnissen beruht, konnten dies jedoch nicht ausgehend von ihren Wissensbeständen verifizieren.

Mit 14 von 19 Probanden, die hier Verständnisprobleme aufwiesen, handelt es sich um ein schwerwiegendes Verständnisproblem.

*„Ich fand die vielen Namen und Charaktere sehr verwirrend. Das Verständnis wurde dadurch erschwert.“*

Ebenfalls grundlegend im Hinblick auf das Grundverständnis von *Il Divo* ist, wie die Probanden mit der Vielzahl an Namen und Charakteren umgehen konnten, die im Film vorkommen. Da es sich dabei mehrheitlich um Personen aus der italienischen Politgeschichte handelt, liegt die Vermutung nahe, dass sie bei den Probanden nicht zwingend als bekannt vorausgesetzt werden können. Die sich aus diesem Umstand möglicherweise ergebende Verwirrung kann dazu führen, dass das Verständnis erschwert wurde, oder die Probanden je nach Grad der Verwirrung dem Plot nicht folgen konnten.

Insgesamt 16 der 17 befragten **Babyboomer** gaben an, die Vielzahl an Namen und Charakteren habe in der Tat ihr Verständnis erschwert. Die Flut an Namen beeinträchtigte demnach ihr Verständnis. Nur eine einzige Person gab an, dass die vielen unterschiedlichen Namen und Charaktere ihr keine Probleme verursachten.

Damit handelt es sich um eine gravierende Problemstelle.

Ein ähnliches Bild zeichnet sich bei der **Generation Y** ab: Hier gaben 17 von 19 Probanden an, von der Vielzahl an Namen und Charakteren verwirrt worden zu sein. Nur zwei gaben an, keine Probleme gehabt zu haben.

Auch bei der Generation Y liegt hier mit 17 von 19 Probanden mit Verständnisproblemen ein gravierendes Problem vor.

Damit ist für beide Generationen gleichermaßen eindeutig, dass ihnen die vielen verschiedenen Namen und Charaktere Verständnisprobleme mit sich brachten. Demnach fiel den Probanden die Einordnung der einzelnen Charaktere und damit einhergehend die Erfassung der Figurenkonstellationen schwer. Dies stellt ein grundlegendes Problem dar, das das Verständnis von *Il Divo* als Gesamtwerk

beeinträchtigt: Erst durch die globale Kenntnis der Figuren werden die komplexen Zusammenhänge nachvollziehbar.

*„Insgesamt kommen immer wieder Figuren vor, von denen ich noch nie gehört habe.“*

In engem Zusammenhang zum vorherigen Untersuchungsaspekt ist die Frage von Belang, ob die Probanden alle gezeigten Figuren kannten. Da es sich mit allen Figuren um Charaktere handelt, die in der Politgeschichte Italiens eine mehr oder weniger große Rolle spielen, ist nicht voraussetzbar, dass die Probanden von allen bereits zuvor gehört haben. Zu erwarten ist ausgehend von der Korrelation mit dem vorangehenden Untersuchungsaspekt, dass die Mehrheit beider Generationen nicht mit allen Figuren vertraut sind: Wären ihnen die Figuren überwiegend bekannt, hätten sie vermutlich auch weniger Probleme, ihre Namen und ihre Rolle in den Gesamtkontext des Films einzuordnen.

Von den 17 befragten **Babyboomern** gaben 15 an, dass immer wieder Figuren vorkämen, von denen sie noch nie gehört hätten.

Die beiden verbleibenden Probanden machten die Einschränkung, sie würden viele oder gar fast alle kennen. Niemand gab jedoch an, alle Figuren zu kennen. Mit dem Probanden, der angab, fast alle Figuren zu kennen, handelt es sich um BB01. Im Gespräch im Nachgang berichtete er, dass er Jahre zuvor David Yellos Roman „Im Namen Gottes?“ (1984) gelesen habe, aus dem ihm viele Hintergründe und Figuren des Films *Il Divo* bekannt seien. Die Angabe, er kenne fast alle Figuren, stammt von BB09, der stark politisch interessiert ist und erzählte, er habe diverse Dokumentationen zum behandelten Thema gesehen. Das dabei erlangte Wissen habe ihm beim Verständnis geholfen.

Insgesamt bestätigt sich damit für die Babyboomer die oben gemachte Prognose, die beiden Ausnahmen ergeben sich aus einem persönlichen Interesse, in dessen Rahmen die beiden Probanden sich unabhängig von der Studie privat weitergebildet hatten, und das nicht bei allen Probanden anzutreffen ist.

Es handelt sich für diese Generation demnach um eine gravierende Problemstelle.

Bei der **Generation Y** ist die Bestätigung der oben gemachten Prognose noch drastischer: Alle 19 Probanden gaben an, dass immer wieder ihnen völlig unbekannte Figuren vorkämen.

Für diese Generation ist das Erkennen von Zusammenhängen und das Einbetten der Geschehnisse in den Gesamtkontext des Films also eine besonders große Herausforderung. Auch für sie liegt hier ein gravierendes Problem vor.

*„Die verschiedenen gezeigten Handlungsstränge konnte ich immer gut einordnen und in Verbindung miteinander setzen.“*

Eine Besonderheit hinsichtlich der Darstellungsweisen in *Il Divo* liegt wie für Sorrentino nicht unüblich (vgl. Kapitel 2.3.1.1) darin, dass einzelne Handlungsstränge nur lose verknüpft sind, so dass es oft den Rezipierenden überlassen wird, die Verbindung herzustellen. Dazu ist oft kulturspezifisches Welt- und Handlungswissen von Nöten, in das die gezeigten Inhalte eingebettet und mit dem Leerstellen gefüllt werden können. Erschwert wird die Verknüpfung durch die vielen verschiedenen vorkommenden Figuren, die die Probanden laut eigenen Angaben mehrheitlich nicht alle kannten (s. o.). Daher sollten die Probanden generell angeben, ob sie die verschiedenen Handlungsstränge gut einordnen und in Verbindung miteinander setzen konnten. Aus der Generation der **Babyboomer** gaben 10 von 17 Teilnehmern an, dass sie die Zusammenhänge oft sehr kompliziert fanden und das Gefühl hatten, dass sie die Zusammenhänge nicht richtig einordnen konnten.

Von den verbleibenden sieben gaben 4 an, sie seien sich unsicher.

Nur 3 fanden laut ihrer Angaben schnell Zugang und konnten sich gut orientieren. Unter letzteren befanden sich BB01 und BB09, die zuvor bereits angegeben hatten, mit den meisten Figuren vertraut zu sein. Mit der Kenntnis der Figuren geht offenbar wie vermutet auch eine gewisse Grundkenntnis der Ereignisse einher, die es den beiden Probanden ermöglichte, die Handlungsstränge miteinander in Verbindung zu setzen. Die dritte Person ist BB11, zu der keine näheren Informationen vorhanden sind, ob sie bereits im Voraus über Kenntnisse im Zusammenhang der gezeigten Materie verfügte.

Insgesamt lassen sich damit bei insgesamt 14 von 17 Babyboomern Defizite in jenem italienspezifischen Welt- und Handlungswissen nachweisen, das notwendig wäre, um die Handlungsstränge vollständig einzuordnen und miteinander in Verbindung zu setzen. Damit liegt hier für die befragten Babyboomer eine schwerwiegende Problemstelle vor.

Von den 19 befragten Probanden aus der **Generation Y** gaben 7 an, dass sie die Zusammenhänge oft sehr kompliziert fanden und das Gefühl hatten, die Dinge nicht richtig einordnen zu können.

Weitere 8 gaben an, sich unsicher zu sein, ob sie alle Handlungsstränge miteinander in Verbindung einordnen und miteinander in Verbindung setzen konnten. Vermutlich hatten diese Probanden den Eindruck, die ganz zentralen Handlungsstränge verstanden zu haben, waren sich aber unsicher, ob sie alle Fäden korrekt miteinander verknüpft hatten.

Nur 4 gaben an, dass sie die gezeigten Handlungsstränge immer gut einordnen und miteinander in Verbindung setzen konnten. Diese Angabe überrascht angesichts der Tatsache, dass zuvor alle der betreffenden vier Probanden angegeben hatten, die vielen verschiedenen Charaktere und Namen hätten sie verwirrt und ihr Verständnis erschwert. Offenbar empfanden diese vier Probanden das hohe Namensaufkommen als anstrengend, aber subjektiv nicht als tatsächliche Beeinträchtigung ihres Verständnisses.

Insgesamt wiesen bei dieser Frage 15 von 19 Probanden Wissenslücken auf, die es ihnen nicht ermöglichen, ein (sicheres) Verständnis der gesamten Handlung zu entwickeln. Hier handelt es sich demnach um eine schwerwiegende Problemstelle.

***„Die Parteien und ihre Organisation im Italien der 90er Jahre sind mir unbekannt, daher hatte ich oft Probleme zu verstehen, wer welcher Partei angehört.“***

Einen zentralen Aspekt der Handlung stellen die Parteien und ihre Organisation im Italien der frühen 1990er Jahre dar. Ohne die Kenntnis, wie vor allem die Dc aufgebaut und was ihre Rolle war, lässt sich nur schwer zuordnen, wie die verschiedenen Politiker zueinander stehen. So kann ggf. – wie an späterer Stelle besprochen wird – nicht dekodiert werden, ob beispielsweise Vito Sbardella, der ankündigt, sich den Dorotheern anzuschließen, sich damit ganz von der Parteienspaltet und sich einer neuen anschließt, oder ob es sich mit den Dorotheern um eine Untergruppierung der Dc handelt. Eine besonders zentrale Stelle, die durch die mangelnden Kenntnisse problematisch werden kann, ist jene Szene, in der es bei der Wahl zum Staatspräsidenten zum Aufruhr im Saal kommt und sich zwei Parteien gegenseitig als „Diebe“ und als „Holzköpfe“ beschimpfen. Auch

diese Szene wird an späterer Stelle gesondert thematisiert, steht aber in engem Zusammenhang mit diesem grundlegenden Wissen. Daher sollten die Probanden an dieser Stelle allgemein angeben, ob ihnen die Parteien und ihre Organisation im Italien der 1990er Jahre bekannt waren und ob ihnen die Parteizugehörigkeit der gezeigten Politiker klar war.

Aus der Generation der **Babyboomer** werteten 11 von 17 Probanden die oben formulierte Aussage für sich als korrekt. Die überwiegende Mehrheit weist damit deutliche bewusste Wissensdefizite in diesem Zusammenhang auf.

Von den verbleibenden sechs Probanden gaben 3 an, sie seien sich unsicher. Auch hier kann also von einer bewussten Beeinträchtigung des Verständnisses gesprochen werden, wenn auch nicht zwingend im selben Ausmaß wie bei den elf, die die Aussage mit richtig werteten.

Weitere 3 gaben an, dass sie die Parteizusammenhänge verstanden haben, subjektiv kam es bei ihnen nicht zu Verständnisproblemen. Unter diesen drei Probanden waren erneut BB01 und BB09.

Bei der überwiegenden Mehrheit der befragten Babyboomer waren die notwendigen pragmatischen Präsuppositionen also nicht vorhanden, was zu Verständnisschwierigkeiten führte. Dieses Verständnisproblem entspricht damit betrachtet auf die Gesamtzahl der Probanden aus dieser Generation der Kategorie eines schwerwiegenden Problems.

Bei der **Generation Y** gab mit 14 von 19 Probanden ebenfalls die absolute Mehrheit an, aufgrund mangelnder Kenntnisse um die italienischen Parteien der 90er Jahr und ihre Organisation oft Probleme gehabt zu haben, zu verstehen, wer welcher Partei angehört. Dies liegt im Hinblick auf ihre Geburtsjahre nahe: In den 1990er Jahren war das politische Interesse und Verständnis der Generation Y - deren einzelne Anhänger teilweise erst in den 1990ern geboren wurden – noch nicht ausgebildet und die Beschäftigung mit der italienische Parteilandschaft dieser Zeit blieb damals entsprechend aus. Auch im Laufe ihres Bildungswegs sind sie, wenn überhaupt, nur mit der aktuellen politischen Landschaft Italiens in Berührung gekommen, vermutlich aber erfolgte die Beschäftigung damit nur am Rande über die deutschen Nachrichten.

Von den verbleibenden Probanden gab 1 an, sich unsicher zu sein.

Die übrigen 4 hatten das Gefühl, zuordnen zu können, wer welcher Partei angehört. Bei ihnen kam es offenbar im Verstehensprozess zu keinen

Widersprüchen, die sie ihr Verständnis anzweifeln gelassen hätten. Entsprechend wurde der Rezeptionsprozess in dem Zusammenhang nicht gestört.

Insgesamt weisen also 15 von 19 Probanden aus der Generation Y Wissensdefizite auf, die unterschiedlich tiefgreifend sein können, die aber in jedem Fall zu bewussten Unsicherheiten und Fragen führen. Auch hier liegt eine schwerwiegende Problemstelle vor.

**„Mir ist generell nicht klar, was die Verbindung der *Democrazia cristiana* zu Mafia, Vatikan und Freimaurern war.“**

Ebenfalls zentraler Gegenstand des Films sind die Zusammenhänge zwischen Dc, Mafia, Vatikan und Freimaurern. Zwar werden die Zusammenhänge insbesondere in der zweiten Hälfte des Films mittels der Kronzeugenberichte (ab 00:59:37) sukzessive offengelegt, jedoch wird dabei – um die Komplexität und die Wirren auch filmästhetisch zu repräsentieren – derart viel Information in so kurzer Zeit gegeben, dass es ohne bereits vorhandene Wissensbestände nicht möglich ist, den Berichten zu folgen und sie zu verstehen. Die gesamten Abhandlungen der zweiten Hälfte, die den Sturz Andreottis und der gesamten Dc zur Folge haben, werden Rezipierende ohne gewisse italienspezifische Wissensbestände überfordern, da sie die Fülle an Informationen, mit der sie in so kurzer Zeit konfrontiert werden, nicht ordnen und abspeichern können. Um zu erarbeiten, ob dies der Fall ist, sollten die Probanden zu oben angeführter Aufforderung Stellung beziehen.

Aus der Generation der **Babyboomer** gaben 8 von 17 Probanden an, ihnen seien die Zusammenhänge zwischen Dc, Mafia, Vatikan und Freimaurern nicht bekannt.

Weitere 6 Probanden gaben an, sie seien sich unsicher. Auch bei ihnen sind demnach zumindest nicht alle notwendigen Wissensbestände vorhanden, um die einzelnen Organisationen konkret und umfassend miteinander in Verbindung zu setzen.

Die verbleibenden 3 Babyboomer waren der Meinung, die Verbindung verstanden zu haben und gaben eine Erklärung an. Darunter fielen abermals BB01, BB09 und BB11. BB01 erklärte nicht, worin die Verbindung besteht, sondern gab lediglich an, er könne sich die Verbindung ausgehend von Literatur,

genauer gesagt von David Yellops Roman (s. o.) erklären. Allein mittels des Fragebogens kann also nicht sichergestellt sein, dass BB01 tatsächlich nachvollziehen konnte, worin die Verbindung besteht. Mündlich führte er im Nachgang jedoch aus, wie er sich diese Verbindungen vorstellte und daraus wurde ersichtlich, dass er zumindest subjektiv das Gefühl hatte, dass er in diesem Punkt tatsächlich keine Fragen oder Unsicherheiten im Verständnis aufwies. Die beiden anderen Babyboomer, die angaben, die Verbindung zu verstehen, führten weniger die Hintergründe als vielmehr den Zweck der Verbindung aus, was aber inhaltlich nahe beieinander liegen mag. Insgesamt gab es auch bei ihnen in diesem Kontext keine Verständnisbrüche bei der Filmrezeption, zumindest subjektiv erlangten sie hier ein Verständnis.

Mit insgesamt 14 von 17 Probanden aus der Gruppe der Babyboomer, die Unverständnis oder Unsicherheit angaben, ist in jedem Fall deutlich, dass sich aus den kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen im Hinblick auf die Verbindung zwischen Dc, Mafia, Vatikan und Freimaurern eine schwerwiegende Problemstelle ergibt.

In den Reihen der **Generation Y** zeichnet sich ein ähnliches Bild: 11 der 19 Probanden gaben an, dass ihnen die Verbindung nicht klar sei.

4 weitere waren sich unsicher. Entsprechend wiesen insgesamt 15 Probanden Verständnisprobleme auf.

Die verbleibenden 4 gaben an, die Verbindung verstanden zu haben; in ihren Erläuterungen führten sie alle zumindest Teilerklärungen an, die ihr Verständnis subjektiv offenbar gewährleistete. So führte GY06 aus, dass Andreotti sich über die Verbindungen Stimmen der Wähler in Süditalien sichern wollte. GY07 zufolge waren Mitglieder des Vatikans ebenso wie Mafiosi und Freimaurer gleichzeitig auch Mitglieder der Dc, woraus sich ein großes Netzwerk ergab. GY10 sprach von einem „Machtklüngel“ zwischen den verschiedenen Gruppierungen, GY16 von Korruption im Sinne des Erhalts bzw. Ausbaus der Macht.

Ein umfassendes Verständnis der sehr komplexen Hintergründe war auch bei diesen vier Probanden entsprechend mehrheitlich nicht gegeben, jedoch war das vorhandene Teilwissen wohl ausreichend für das globale Verständnis.

Insgesamt handelt es sich für die befragten Mitglieder der Generation Y mit der Verbindung zwischen Dc, Mafia, Vatikan und Freimaurern um eine schwerwiegende Problemstelle.

***„Aldo Moro war mir völlig unbekannt vor dem Film.“***

Die nächsten drei Fragen befassen sich mit Aldo Moro, dem – obwohl zu der Zeit, in der der Film spielt, schon lange verstorben – eine Schlüsselrolle zukommt, die nur umfassend verstanden werden kann, wenn sie sich in den Gesamtkontext einordnen lässt und wenn die Rolle, die Andreotti am Tod Moros vereinzelt zugesprochen wird, bekannt ist. Die Hintergründe des Falls Moro werden zum Verständnis des Films also vorausgesetzt. Das dem Film vorgeschaltete Glossar umfasst folgende Informationen zu Aldo Moro: „Staatsmann, fünf Mal Staatschef. Während seiner Gefangenschaft schrieb Moro Hunderte von Briefen, in denen er Verhandlungen mit den Roten Brigaden forderte und seine Befreiung verlangte. Giulio Andreotti und Francesco Cossiga, Verfechter einer harten Linie gegenüber den Roten Brigaden, verweigerten jegliche Verhandlungen. In diesen 55 Tagen schrieb Moro auch seine Memoiren, in denen er sehr hart mit vielen Parteigenossen ins Gericht ging. Vor allem mit Andreotti.“

Konfrontiert mit den vier sehr dichten Glossareinträge zu Beginn des Films, die zudem noch sehr schnell hintereinander eingeblendet werden, war bei den Probanden äußerlich eine gewisse Überforderung zu beobachten. Im Nachgang äußerten sich viele aus beiden Untersuchungsgruppen, dass das Glossar viel zu schnell durchgelaufen sei, sie seien oft nicht mit Lesen nachgekommen, geschweige denn hätten sie sich die Informationen merken können. Die rezipierten Informationen folgen derart dicht aufeinander, dass während des Kognitionsprozesses bei den Rezipierenden keine Gelegenheit besteht, überhaupt wichtige von unwichtigen Informationen zu trennen, geschweige denn neues Wissen abzuspeichern. Die Überforderung der Rezipierenden mit dem Glossar indiziert auch, dass die Dichte neuer Informationen, zu deren Verarbeitung meist mehr Zeit benötigt wird, sehr hoch sein muss – die Probanden waren offenbar nicht mit den enthaltenen (kulturspezifischen) Wissensbeständen vertraut. Es ist daher fragwürdig, ob das Glossar tatsächlich eine Hilfe für die Rezipierenden ist und ob es zudem überhaupt als solches

gedacht ist. *Il Divo* spiegelt auch filmästhetisch die Wirren wieder, die es auf inhaltlicher Ebene behandelt, sodass die Vermutung nahe liegen mag, dass der Film die Rezipierenden eben nicht an die Materie heranführen möchte, sondern die Lage schlicht abzubilden sucht und dabei eben besonders stark mit kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen arbeitet.

Zwar werden im Laufe des Films vereinzelt Informationen über Moro v. a. mittels der Figur Andreotti gegeben, jedoch sind diese oft subjektiv geprägt. So betont Andreotti beispielsweise, dass er nicht darüber hinweg käme, dass die Roten Brigaden Moro und nicht ihn entführt haben, da Moro nicht nur einige Dinge nicht gewusst habe, sondern sie sich nicht einmal habe vorstellen können und dass Andreotti selbst gegen jede Folter standhaft geblieben wäre (ab 00:32:08). Andreotti gibt damit eine Erklärung dafür, wieso der Fall Moro ihn derart beschäftigt. Allerdings ist diese fragwürdig angesichts des tatsächlichen Anklagepunkts, der jedoch im Film nicht explizit angesprochen und daher als italienspezifischer Wissensbestand vorausgesetzt wird, nämlich dass Andreotti Auftraggeber der Entführung und Ermordung Moros gewesen sein soll. An einer späteren Stelle führt Andreotti einen Monolog, in dem er ausführt, dass die Macht Böses tun müsse, um das Gute triumphieren zu lassen (ab 01:11:55). Ohne einen direkten logischen Zusammenhang herzustellen, erläutert er weiterhin, dass Moro, Dalla Chiesa und Pecorelli einer gerechten Sache hätten dienen wollen und gerade deswegen zur Gefahr geworden seien; ihre Ermordung ließe sich also unter die Maxime „Böses tun, damit das Gute triumphiert“ einordnen. Diese Zuordnung lässt sich jedoch nur dann problemlos machen, wenn bereits das Wissen vorhanden ist, dass Andreotti im Zusammenhang dieser Morde angeklagt wurde. Um überhaupt verstehen zu können, wieso Andreotti von Moro verfolgt wird und wieso er derart oft über ihn spricht, muss überhaupt zunächst eine Grundvoraussetzung zum Verständnis gegeben sein: Aldo Moro muss den Rezipierenden bekannt sein.

Aus der Generation der **Babyboomer** gab mit 10 Probanden die absolute Mehrheit an, dass ihnen Moro bekannt sei, beispielsweise aus dem Fernsehen, bzw. aus den Nachrichten und aus der Berichterstattung in den 1970ern über seine Entführung und Ermordung; einer der Probanden (BB03) kannte nur den Namen, war jedoch nicht mit seiner Geschichte vertraut. Wie erwartet erinnern

sich die Babyboomer also mehrheitlich aktiv an den Fall Moro, weil er damals auch in den deutschen Medien große Aufmerksamkeit fand.

Die verbleibenden 7 Probanden gaben an, Aldo Moro sei ihnen vor dem Film völlig unbekannt gewesen. Die betreffenden Probanden befassten sich demnach zur Zeit der Entführung und Ermordung Moros nicht mit den Ereignissen in Italien oder aber sie verfolgten sie damals durchaus mehr oder weniger aktiv mit, können aber keine Informationen mehr dazu aus dem Langzeitgedächtnis aktivieren.

Für die Mehrheit der Probanden aus der Gruppe der Babyboomer sind Aldo Moro und seine Geschichte aber bekannt. Mit 7 Probanden, die Verständnisprobleme angaben, handelt es sich um eine moderate Problemstelle. Von den 19 Probanden aus der **Generation Y** gaben 16 an, vor dem Film noch nie von Aldo Moro gehört zu haben. Dieses eindeutige Ergebnis entspricht den Erwartungen, da die Probanden zum Zeitpunkt der Entführung und Ermordung Moros (1978) noch nicht einmal geboren waren. Daher erlebten sie die Berichte in den Nachrichten, die für die Mehrheit der Babyboomer Informationsquelle war, nicht mit und kamen überwiegend im Laufe ihres bisherigen Lebens auch nicht mit der Thematik in Berührung.

Die verbleibenden 3 Probanden gaben an, bereits einmal von Aldo Moro gehört zu haben: GY16 und GY14 hatten bereits zu der vorangehenden Studie im Rahmen der Masterarbeit der Autorin teilgenommen, die zum Film *100 Schritte* (Originaltitel: *I cento passi*) durchgeführt wurde, in dem der Tod des Christdemokraten Aldo Moro mit der Hauptfigur, dem sizilianischen Kommunisten Peppino Impastato zusammenfällt; daher erinnerte sich GY16 zumindest daran, den Namen Moro schon einmal gehört zu haben, konnte ihn jedoch nicht kontextualisieren. GY14 gab konkret an, Moro aus dem Film *100 Schritte* zu kennen. GY20, der ebenfalls an der Studie zu *100 Schritte* teilgenommen hatte, gab damals an, Aldo Moro nicht zu kennen und erklärte nun bei der Studie zu *Il Divo*, mit dem Fall Moro aus Reportagen vertraut zu sein. Er hat sich demnach infolge der Studie zu *100 Schritte* aus persönlichem Interesse mit der Materie beschäftigt. Bei diesem Aspekt können diese drei Probanden also nicht gewertet werden, da sie nicht aus eigenen Stücken vorinformiert waren, sondern ihre Kenntnisse bei einer ähnlichen Studie in einem nicht natürlichen Rezeptionsprozess erlangt hatten. Auch die Probanden GY12, GY13

und GY19 hatten an der Studie zu *100 Schritte* teilgenommen, die in dem Film enthaltenen Informationen zu Aldo Moro waren aber offenbar nicht als wichtig selektiert und daher nicht im Langzeitgedächtnis abgelegt worden, oder sie konnten nicht mehr abgerufen werden. Sie gaben daher an, nicht zu wissen, wer Aldo Moro war. Auch sie müssen jedoch aufgrund der Ausgangslage von dieser Fragestellung ausgeschlossen werden. Daher ist hier von einer Quote von 100 % der (wertbaren) Befragten auszugehen, die Verständnisprobleme mit der Person um Moro hatte.

Offensichtlich stellt die Figur Aldo Moros eine gravierende Problemstelle bei der Generation Y dar, da die Hintergründe zu seiner Entführung und Ermordung sowie der Zusammenhänge mit der politischen Situation zum Zeitpunkt seiner Ermordung vorausgesetzt werden und die Probanden diese Wissenshintergründe nicht mitbringen.

***„Ich verstehe nicht, wieso Andreotti der Fall Moro so nah geht.“***

In diesem Zusammenhang muss spezifiziert werden, ob die Probanden wussten, wieso die Figur des Andreotti von Gedanken an Moro verfolgt wird und regelrechte Halluzinationen hat, in denen er Moros Stimme hört oder ihn gar vor sich sieht. Auffällig ist dabei, dass Moro Andreotti in solchen Szenen immer bissig oder gar sarkastisch begegnet. Andreotti selbst äußert sich in einem Monolog (ab 01:11:48), er habe sich geschworen, trotz seiner Vorliebe für Eis keines mehr zu essen, falls Moro gerettet werden sollte – eine Äußerung, die ohne weiteres Hintergrundwissen in zwei verschiedene Richtungen gedeutet werden kann: entweder als Opferbringung aus Dankbarkeit für die Rettung Moros, was seine Loyalität ihm gegenüber voraussetzt; oder als Bestrafung der eigenen Person, weil der Komplott, Moro in Gefangenschaft ums Leben kommen zu lassen nicht aufgegangen ist, was wiederum voraussetzt, dass Andreotti bei der gesamten Entführung und Ermordung die Fäden zog. In seinem Monolog zum Triumph des Guten durch böse Taten (s. o.) deutet er seine Schuld am Tod Moros an; wie oben erläutert, ist diese Andeutung ohne entsprechendes Vorwissen jedoch nicht eindeutig dekodierbar. Einer Schuldzuweisung scheint zudem eine explizite Aussage Andreottis zu widersprechen, die auch aufgrund ihres Rahmens unmissverständlich scheint (ab 00:32:08): Während der Beichte erklärt Andreotti dem Pfarrer, er leide nicht wegen dem Tod Limas, wohl aber

wegen Moros; immer wieder habe er sich gefragt, wieso die Roten Brigaden Moro und nicht ihn genommen hatten, da Moro viele Dinge schlichtweg nicht gewusst habe. Damit stellt Andreotti sich als Märtyrer dar, der sich bereitwillig für Moro aufgeopfert hätte.

Wie das Verhältnis zwischen Moro und Andreotti zu lesen ist, ist ohne entsprechendes Vorwissen nicht eindeutig. Um zu erfahren, ob die Probanden bei dem Verständnis Probleme hatten, sollten sie daher Stellung dazu beziehen ob sie verstanden haben, wieso Andreotti der Fall Moro so nah geht.

Von 17 befragten **Babyboomern** gaben 14 an, dass sie nicht verstanden hätten, weshalb der Fall Moro Andreotti so nahe geht. Damit handelt es sich um die absolute Mehrheit. Trotz ihrer Erinnerungen an den Fall aus den Nachrichten hatten sie offenbar überwiegend keine näheren Kenntnisse über die Hintergründe und den Bezug zu Andreotti erworben.

Die verbleibenden 3 Probanden gaben an, dass sie verstanden hätten, wieso der Fall Andreotti derart mitnimmt. Interessanterweise bietet nur die Erklärung von BB01 einen handfesten Verweis auf Andreottis mögliche Schuld: BB01 hielt fest, dass Moros Schicksal Andreotti deshalb so nah gehe, weil er in den Fall Moro verstrickt gewesen sei. Die anderen beiden Babyboomer führten Andreottis Schuldgefühle an als Grund: Nach ihrem Verständnis fühlt Andreotti sich verantwortlich für Moros Tod und hätte die Folter gern an Moros Stelle auf sich genommen. In jedem Fall hat dieses Verständnis bei den Probanden subjektiv zu keinem Bruch geführt.

Insgesamt stellt die Rolle Andreottis im Fall Moro für die Mehrheit der befragten Babyboomer eine bewusste Problemstelle dar, die das Verständnis der Beziehung zwischen den beiden Figuren behindert. Für die befragten Babyboomer handelt es sich hier um eine schwerwiegende Problemstelle.

Von den 19 befragten Probanden aus der Reihe der **Generation Y** gaben 14 an, dass ihnen nicht klar sei, wieso der Fall Moro Andreotti so nah geht. GY10 ist einer dieser Probanden; er gibt jedoch eine – wie mündlich angemerkt wurde – scherzhafte Vermutung an, die darin besteht, dass Andreotti in Moro verliebt gewesen sei. Wenn auch in dieser Form überspitzt und unglaubwürdig vermutet GY10 hier offenbar eine starke emotionale Bindung, eine umfassende Erklärung liefert das für ihn aber offenbar nicht.

Dieses eindeutige Ergebnis mit vierzehn zu fünf Probanden ist zu erwarten, wenn man bedenkt, dass den Probanden vor der Rezeption von *Il Divo* laut eigener Angaben mehrheitlich nicht einmal der Name Aldo Moro bekannt war. Es ist vielmehr überraschend, dass doch immerhin 5 Probanden angaben, verstanden zu haben, wieso der Tod Moro Andreotti so nah geht. Die Erklärungen, die sie abgeben, müssen sie also deduktiv aus den gezeigten Inhalten des Films abgeleitet haben und stellen daher ein jeweils individuelles Verständnis der widersprüchlichen Aussagen Andreottis dar. Unter diesen fünf Probanden befindet sich nur einer, der bereits an der Studie zu *100 Schritte* teilgenommen hat und der daraus potentiell Vorkenntnisse erworben haben könnte. Dabei handelt es sich um GY12, der jedoch zuvor angab, dass Moro ihm vor dem Film unbekannt gewesen sei, daher ist es als unwahrscheinlich anzusehen, dass ihm die kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen um die Zusammenhänge bekannt waren. Diese Vermutung wird durch seine wenig handfeste Erklärung gestützt, die besagt, dass Andreotti der Fall Moro deshalb so nah gehe, weil er und Moro Freunde gewesen seien und weil Moro zudem wichtig für Andreottis Geschäfte gewesen sei. Auch die Erklärung von GY12 ist damit eindeutig als Deutung des Gesehenen zu betrachten. Die Erklärungen der anderen vier Probanden griffen überwiegend die Aussage Evangelistis auf, aus der hervorgeht, dass Moro ein Geheimnis Andreottis kannte (vgl. 01:26:27). Damit deuten die Probanden eine eventuelle Mitschuld Andreottis an, sind sich offenbar jedoch nicht sicher genug, um diesen Vorwurf handfest zu formulieren. Ein weiterer Proband nahm an, dass der Tod Moro Andreotti deshalb belastet, weil er glaubt, er hätte ihn verhindern können. Auch dieser Proband hatte sich offenbar von den expliziten Äußerungen Andreottis aller Widersprüchlichkeiten zum Trotz zu dieser Erklärung verleiten lassen.

Mit 14 von 19 Probanden aus der Generation Y, die angaben, nicht zu verstehen, wieso Andreotti der Fall Moro so nah geht, wird jedoch deutlich, dass die notwendigen Wissensbestände zum Verständnis der vorliegenden kulturspezifischen pragmatischen Präsupposition mehrheitlich nicht vorhanden waren. Zwar ist es eindeutig, dass die fünf Probanden, die angaben, keine Verständnisprobleme gehabt zu haben, ihre Erklärungen nicht aufbauend auf bereits vorhandenem Wissen erlangt, sondern eine Deutung vornahmen, jedoch kam es subjektiv nicht zu Verständnisproblemen.

Global betrachtet liegt für die Generation Y eine schwerwiegende Problemstelle vor.

*„Im Kontext von Moro habe ich nicht verstanden, was es mit den Roten Brigaden auf sich hat.“*

Eine weitere pragmatische Präsupposition im Zusammenhang mit Moro, die das Vorhandensein italienspezifischer Wissensbestände erfordert, betrifft die Roten Brigaden (B. R.), von denen Moro entführt wurde und die ihn ermordeten. Es ist zu erwarten, dass nicht allen Rezipierenden klar ist, was es mit den B. R. auf sich hat, welche politische Rolle die Gruppierung spielte und welche Rolle ihr beim Tod Moros zukam. Im Glossar, das dem Film vorgeschaltet ist, wird erläutert, dass es sich mit den B. R. um eine „terroristische marxistisch-leninistische Organisation“ handelte, die 1978 Moro, den Präsidenten der Dc, entführten, der 55 Tage später ermordet wurde. Zudem enthält der Glossareintrag den Hinweis: „Die Mitglieder der Brigaden gaben immer an, unabhängig gehandelt zu haben, aber die Ermittlungen mit dem Ziel, Moros Gefängnis ausfindig zu machen, könnten durch die P2-Loge behindert worden sein.“ Wie bei der Untersuchung dazu, ob Aldo Moro den Rezipierenden bekannt ist, ist es auch hier aufgrund der relativ vielen, dicht gepackten Glossareinträge, fragwürdig, ob der Glossareintrag überhaupt beim Verständnis nutzt. Daher muss untersucht werden, ob die Probanden die Zusammenhänge zwischen B. R. und Aldo Moro verstanden haben.

Von den 17 Probanden aus der Gruppe der **Babyboomer** gaben 6 an, dass sie nicht verstanden hätten, was es mit den B. R. auf sich hat.

7 weitere waren sich unsicher; sie konnten ihr Verständnis mithilfe des vorhandenen Wissens also zumindest nicht sicherstellen.

Nur 4 Probanden gaben an, die B. R. gekannt zu haben, drei davon führten im Fragebogen aus, gewusst zu haben, dass die B. R. Moro entführt bzw. entführt und getötet hatten; einer (BB01) bezeichnete sie als politische Terrorgruppe und stellt sie als Äquivalent der RAF dar. Bei allen drei Probanden reichten die jeweiligen Informationen offenbar aus, um den grundlegenden Zusammenhang zwischen Moro und den B. R. herzustellen.

Insgesamt jedoch konnten 13 von 17 Probanden kein (gesichertes) Verständnis erlangen. Sie hatten das Gefühl, den Zusammenhang nicht verstanden zu haben

oder waren sich unsicher. Hier liegt demnach ein schwerwiegendes Problem für die Babyboomer vor.

In der **Generation Y** gaben 10 von 19 Probanden an, nicht verstanden zu haben, was es im Kontext von Moro mit den B. R. auf sich hat.

Weitere 5 Probanden gaben an, sich unsicher zu sein. GY20, der sich, wie bereits bekannt ist, mit dem Fall Moro beschäftigt hatte, stellte ebenfalls in einer zusätzlichen Notiz die Vermutung auf, es könnte sich um ein Äquivalent zur RAF handeln. Trotz der Tatsache, dass GY20 sich also laut eigener Aussage mit der Materie befasst hatte, konnte er kein gesichertes Verständnis entwickeln, es blieben offenbar Fragen zum Verständnis der Zusammenhänge zwischen Moro und B. R. offen.

Lediglich 4 Probanden gaben an, über Wissensbestände zur den B. R. zu verfügen. Drei der vier Probanden gaben an, dass die B. R. Moro entführt bzw. entführt und ermordet hat, GY01 ergänzte dieses Wissen zudem mit dem Hinweis, dass Moro während seiner Gefangenschaft seine Memoiren geschrieben habe, die belastendes Material gegen Andreotti enthielten. Mit letzterem Punkt zeigt GY01, dass er über Wissensbestände verfügt, das ihm zum Verständnis des vorangehenden Aspekts („Ich verstehe nicht, wieso Andreotti der Fall Moro so nah geht“) dienlich wäre, offenbar fehlte ihm aber dennoch partielles Wissen, das das umfassende Verständnis ermöglicht hätte, denn bei dem vorangehenden Aspekt gab er an, nicht zu verstehen, wieso Andreotti der Fall Moro so nahe geht. Der letzte Proband, der angab, zu verstehen, was es mit der B. R. im Kontext Moros auf sich hat, erklärte, dass es sich um „eine der [Dc] gegnerische linke (?) Gruppierung“ handelt. Diesem Proband war zumindest bekannt, dass es sich um eine extremistische Gruppierung handelte, auch wenn die Einordnung in das politische Spektrum nicht mit Sicherheit vorgenommen werden konnte. Die Annahme, dass es sich um eine der Dc gegnerische Gruppierung handelt, ist nachvollziehbar, wenn man den Glossareintrag zur Hand zieht und bedenkt, dass Andreotti im Verlauf des Films mehrfach negativ über die B. R. spricht und wenn zudem ein Bewusstsein dafür besteht, dass Moro als Opfer der B. R. selbst ebenfalls Christdemokrat war. Für GY01 ergab sich in jedem Fall subjektiv kein Verständnisproblem.

Insgesamt lässt sich auch auf der Seite der Generation Y eindeutig festhalten, dass insgesamt 15 von 19 Probanden aufgrund der fehlenden italienspezifischen

Wissensbestände kein oder kein gesichertes Verständnis entwickeln konnten. Damit sind die italienspezifischen pragmatischen Präsuppositionen um die Rolle der B. R. im Kontext des Falls Moro für diese Generation als schwerwiegende Problemstelle einzuordnen.

***„Mir ist der Zusammenhang der Geheimloge P2 zu Andreotti nicht klar.“***

Eine Organisation, von der anzunehmen ist, dass sie im deutschen Kulturraum nicht unbedingt bekannt ist, ist die Geheimloge P2, die in *Il Divo* immer wieder Erwähnung findet. Ausgehend von den gezeigten Inhalten wird deutlich, dass der Zusammenhang der P2 zu Andreotti ein für das Verständnis essentieller ist: Im Gespräch mit dem Journalisten (ab 00:52:59) äußert dieser den impliziten Vorwurf, Andreotti habe mit der P2 und mit der Mafia kooperiert. In seiner Aussage der Polizei gegenüber äußert Francesco Mannoia (ab 00:59:44) zudem den Vorwurf, dass Pippo Calò, Totò Riina und Francesco Mannoia den Chef der Geheimloge P2, Licio Gelli, für ihre Investitionen benutzt hätten. An späterer Stelle äußert sich Andreotti gar zu dem Vorwurf, selbst Kopf der P2 gewesen zu sein und tut diesen als Lüge ab (vgl. ab 01:22:25). Der Zusammenhang zwischen Andreotti und der P2 – und damit zusammenhängend mit der Mafia – kann jedoch nur hergestellt werden, wenn bekannt ist, was die P2 ist, welche Ziele sie verfolgt und inwiefern sie Kontakt zur gezeigten Politlandschaft pflegt.

Auch zur P2 existiert ein Eintrag im dem Film unmittelbar vorgeschalteten Glossar. Dieser Eintrag mit dem Titel „P2 Loge“ enthält folgende Informationen: Die P2 „war eine antikommunistische Freimaurerloge, die während des Kalten Krieges gegründet wurde. Geführt wurde sie von Licio Gelli, bekannt sind die Namen von 972 Mitgliedern. Aufgenommen wurden Politiker, Journalisten, Geschäftsleute, Angehörige des Militärs, Geheimdienstleute, mit dem Ziel, den „Plan der Nationalen Wiedergeburt“ umzusetzen. Ein Programm, das den Staat in ein autoritäres System umwandeln sollte. Auch der jetzige Ministerpräsident Silvio Berlusconi war Mitglied dieser Loge.“ Dieser Glossareintrag ist der längste und bietet den Rezipierenden aufgrund der kurzen Einblendezeit kaum eine Chance, den Text überhaupt ganz zu lesen, geschweige denn ihn zu verarbeiten. Oft ließen Probanden beider Gruppen hier empörte Kommentare hören, weil sie nicht mit Lesen

nachgekommen waren. Es ist daher auch an dieser Stelle zu vermuten, dass der Glossareintrag den Rezipierenden nicht die notwendigen Wissensbestände vermittelt und dass daher kein tieferes Verständnis des Zusammenhangs zwischen P2 und Andreotti möglich ist.

Ob die notwendigen Wissensbestände zum Verständnis der pragmatischen Präsuppositionen um die P2 vorhanden sind, lässt sich darüber beurteilen, wie sich die Probanden zu oben genannter Aussage positionieren.

Aus der Generation der **Babyboomer** werteten 7 von 17 Probanden diese Aussage für sich als richtig, ihnen war der Zusammenhang zwischen P2 Loge und Andreotti also nicht klar.

Weitere 6 gaben an, sie seien sich unsicher. Auch bei ihnen war kein gesichertes Verständnis aufbauend auf ihrem vorhandenen Welt- und Handlungswissen möglich.

Nur 4 gaben an, sie würden über Wissensbestände verfügen, die ihnen das Verständnis ermöglichten. Ihre Erklärungen weisen unterschiedliche Ausrichtungen auf: BB01 gab beispielsweise an, gewusst zu haben, dass es die P2 gab und dass sie in den 80ern großen Einfluss hatte. Zwar ist dieses Vorwissen fehlerhaft, da die Existenz der Geheimloge bereits im Juni 1982 durch einen Skandal bekannt wurde und sie dadurch nicht weiter operieren konnte (vgl. Hausmann, 2010:122), jedoch beeinträchtigte diese Fehlinformation das Verständnis von BB01 offenbar nicht. Die drei übrigen Probanden gaben an, gewusst zu haben, dass Andreotti Mitglied oder gar der Kopf der P2 gewesen sei, oder dass Andreotti während seiner Amtszeit die Positionen bzw. Funktionen innerhalb der P2 bestimmt habe – allesamt Vorwürfe, die auch in *Il Divo* verbalisiert werden. Ob die Probanden nun tatsächlich bereits im Vorfeld zur Filmrezeption über diese Wissensbestände verfügten, oder ob sie sie sich im Verlauf des Films zu eigen machten, kann nicht festgestellt werden. In jedem Fall reichten ihnen das jeweilige Welt- und Handlungswissen aus, um subjektiv ein umfassendes Verständnis zu erlangen. Mit insgesamt 13 von 17 Probanden, denen die Zusammenhänge zwischen der Geheimloge P2 und Andreotti nicht klar oder die sich unsicher waren, kann dieser Aspekt aufgrund der fehlenden italienspezifischen Wissensbestände als schwerwiegendes Problem eingestuft werden.

Die Ergebnisse auf der Seite der **Generation Y** stellen sich ähnlich dar. 9 von 19 Probanden gaben an, dass ihnen die Zusammenhänge der Geheimloge P2 zu Andreotti unklar seien. GY10 merkte hier in einer zusätzlichen Notiz an, dass Andreotti vorgeworfen werde, Mitglied der P2 zu sein. Dennoch gab der Proband an, dass ihm der Zusammenhang nicht klar sei. Für ihn reichte dieses Wissen nicht aus, um ein globales Verständnis zu entwickeln. Es steht zu vermuten, dass GY10 diese Informationen aus dem Film extrahiert hat, aber über keine Wissensbestände verfügte, aufgrund derer er den Vorwurf verifizieren oder falsifizieren konnte. Daher blieb der Zusammenhang für ihn unklar. Generell verfügten diese neun Probanden nicht über die zum Verständnis dieser kulturspezifischen pragmatischen Präsupposition notwendigen Wissensbestände.

Weitere 6 gaben an, sich unsicher zu sein, also zumindest nicht über ausreichendes Welt- und Handlungswissen zu verfügen, um ein gesichertes Verständnis zu entwickeln.

Nur 4 der 19 Probanden gaben an, der Zusammenhang sei ihnen klar. In ihren Erklärungen führten auch sie wie die Babyboomer Aspekte an, die im Film genannt und behandelt werden. Diese Erklärungen umfassen beispielsweise den Vorwurf, Andreotti sei Chef der P2, wobei von zwei Probanden eingeschränkt wurde, dass de facto aber Gelli Chef der P2 gewesen sei, trotzdem aber ein Kontakt zwischen Andreotti und der Loge bestanden habe. Einer der Probanden erklärte zudem, Andreotti sei Mitglied der P2 gewesen und viele Mitglieder der P2 seien zudem im Geheimdienst stationiert gewesen. Auch für diese vier Probanden kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob sie über diese Wissensbestände bereits im Vorfeld verfügten oder ob sie sie sich während der Filmrezeption aneigneten. Entscheidend ist aber, dass der subjektive Verständnis- und Rezeptionsprozess der betreffenden Probanden nicht gestört wurde.

Mit 15 von 19 Probanden, die die Zusammenhänge zwischen Andreotti und der P2 nicht verstanden oder sich unsicher waren, handelt es sich hier auch für die Generation Y um eine schwerwiegende Problemstelle.

*„Immer wieder fordert Andreotti den Kardinal in seinen Reihen auf, dafür zu sorgen, dass das Medikament Tedax im Arzneimittelverzeichnis bleibt. Ich habe nicht verstanden, wieso das die Aufgabe des Kardinals ist.“*

In einer der Eingangsszenen des Films (vgl. ab 00:12:47) wird die Andreotti-Gruppierung in der Dc vorgestellt: Sie setzt sich zusammen aus Paolo Cirino Pomicino, Franco Evangelisti, Giuseppe Ciarrapico, Vittorio Sbardella und dem Kardinal Fiorenzo Angelini (vgl. Kapitel 2.3.1.2). Im Laufe des Films spielen die Gruppierung und ihre einzelnen Mitglieder eine wichtige Rolle. So fordert Andreotti den Kardinal beispielsweise mehrfach auf, dafür Sorge zu tragen, dass ein Medikament namens Tedax im Arzneimittelverzeichnis bleibt. Später im Film, als Andreotti zu Hause von seinem Arzt untersucht wird, erwähnt Andreotti, Tedax würde ihm helfen. Daraufhin erwidert der Arzt, das Medikament sei aus dem Arzneimittelverzeichnis genommen worden. Es ist zu vermuten, dass bei den Probanden die Frage aufkommt, wieso Andreotti ausgerechnet den Kardinal mit der Aufgabe betraut, dafür zu sorgen, dass Tedax weiter verkäuflich bleibt. Daher sollten die Probanden zu oben genannter Aussage Stellung beziehen.

Von den 17 Probanden aus der Generation der **Babyboomer** gab mit 9 Probanden die überwiegende Mehrheit an, dass diese Aussage auf sie zutreffe. Ihnen war demnach unklar, wieso eine Aufgabe im Pharmabereich ausgerechnet einem Kardinal zufallen soll.

Weiteren 7 waren sich im Hinblick darauf unsicher, offenbar konnten sie keine umfassende Erklärung finden.

Nur ein einziger Proband (BB11) gab an, dass er dies verstanden habe. Als Erklärung schrieb er jedoch nur, dass der Kardinal Einfluss auf das Verfahren habe. Diese Erklärung liegt in gewisser Weise auf der Hand; hätte der Kardinal keinen Einfluss darauf, würde Andreotti ihn nicht mit dieser Aufgabe betrauen. Der betreffende Proband hinterfragte offenbar nicht kritisch, wieso ausgerechnet der Kardinal als Vertreter der Kirche für Medikamente auf dem Arzneimittelverzeichnis Verantwortung tragen soll. Für ihn reichte diese sehr oberflächliche Erklärung subjektiv jedoch zum Verständnis aus.

Global betrachtet liegt hier eine gravierende Problemstelle für diese Generation vor: Insgesamt 16 von 17 Babyboomern hatten bewusste Verständnisprobleme

im Hinblick darauf, wieso der Kardinal verantwortlich dafür ist, dass Tedax im Arzneimittelverzeichnis bleibt.

Von den 19 befragten Probanden der Generation Y gaben 12 an, dass ihnen unklar sei, wieso der Kardinal mit dieser Aufgabe betraut wird.

Weitere 4 waren sich laut ihrer Angaben unsicher. Einer davon, GY05 fügte in einer Notiz die Vermutung an: „Weil er es selbst benötigt?“ Unklar ist, ob mit „er“ Andreotti oder den Kardinal gemeint ist. Dass Andreotti das Medikament benötigt, geht aus dem Film hervor, es erklärt jedoch nicht, wieso er den Kardinal damit beauftragt, dafür zu sorgen, dass es im Arzneimittelverzeichnis bleibt. Umgekehrt ist es auch keine hinreichende Erklärung, dass der Kardinal dafür verantwortlich sein sollte, wenn er selbst es ebenfalls benötigen sollte. In dem Bewusstsein, dass dies keine lückenlose Argumentation darstellt, er aber mangels entsprechender Wissensbestände keine bessere Erklärung finden konnte, blieb der Proband hier dementsprechend verunsichert.

Die verbleibenden 3 Probanden, die angaben, zu wissen, wieso dies die Aufgabe des Kardinals ist, gaben unterschiedlich stichhaltige Erklärungen hierfür. GY15 argumentierte wie GY05 damit, dass „er selbst“ wegen seiner Migräne davon abhängig sei. Hier ist mit „er“ vermutlich Andreotti gemeint, da seine Migräne ein immer wiederkehrendes Thema in *Il Divo* ist und daher ein direkter Bezug besteht. Dennoch ist diese Erklärung an sich nicht stichhaltig. Offenbar hat GY15 auch trotz der expliziten Formulierung der Aussage nicht in Frage gestellt, wieso der Kardinal mit der Aufgabe betraut sein sollte, weshalb sein Verständnis subjektiv nicht beeinträchtigt wurde. Die beiden anderen Probanden fanden unterschiedliche Erklärungen: GY01 merkte an, dass aus der Kirche Opposition gegen das Medikament gekommen sei. Als zusätzliche Frage notierte der Proband am Ende des Fragebogens folgende Frage: „Was ist Tedax jetzt wirklich?“ Mündlich erläuterte er, dass er zunächst dachte, es handele sich um ein Verhütungsmittel, das die Kirche verbieten wollte. Daher stammte laut seiner Ausführung auch das Verständnis, dass der Kardinal, der Andreottis Interessen in der Kirche vertritt, dafür verantwortlich ist, die Kirche davon zu überzeugen, dass Tedax nicht verboten werden soll. Gegen die Idee von Tedax als Verhütungsmittel spricht jedoch schon allein die Szene, in der Andreotti mit einer schweren Migräne zu seinem Arzt sagt: „Tedax würde mir helfen.“ Bei diesem Proband kam also überraschenderweise nicht die Frage auf, wieso diese

Aufgabe dem Kardinal zukommt, sondern nur diejenige, worum es sich bei Tedax handelt, da er das Medikament mit seiner Vorstellung in Einklang zu bringen versuchte, dass die Kirche gegen das Mittel ist. Offenbar gab es bei GY01 in diesem Zusammenhang durchaus Unklarheiten, die bei ihm jedoch grundlegend darauf zurückzuführen sind, dass er aufbauend auf einer falschen Annahme versuchte, ein Verständnis zu entwickeln. Er soll daher entgegen seiner Angabe der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ zugerechnet werden. GY07 wiederum führte als Erklärung an, dass der Kardinal im Ministerium für Arzneimittel arbeitet, möglicherweise in der Ethikkommission, und deshalb die Brücke zwischen Kirche und Politik schlagen könne.

Insgesamt liegt für die Probanden der Generation Y eine gravierende Problemstelle vor: 17 von 19 Probanden hatten hier bewusste Verständnisprobleme.

***„Auf dem Weg zur Kirche passiert Andreotti morgens eine Hauswand, auf der ein Graffiti in italienischer Sprache angebracht ist. Im Untertitel steht ‘Die Massaker und Komplotte tragen die Unterschrift von Craxi und Andreotti’. Ich habe nicht verstanden, welche Massaker und Komplotte gemeint sind.“***

Im Anschluss wird Bezug auf eine ganz konkrete, potentiell problematische Szene genommen (ab 00:06:42). Darin passiert Andreotti, begleitet von einer Eskorte, am frühen Morgen zu Fuß einige Häuser auf seinem Weg zur Kirche. An einem der Häuser ist ein italienischsprachiges Graffiti zu sehen, das zunächst nicht lesbar ist, dann aber frontal gezeigt wird. Andreotti betrachtet dieses Graffiti und geht dann erhobenen Hauptes daran vorbei. Im Untertitel wird als Übersetzung für das Graffiti eingeblendet: „Die Massaker und Komplotte tragen die Unterschrift von Craxi und Andreotti“. Da hier bewusst eine Untertitelung und damit ein auffälliger Eingriff ins Filmbild vorgenommen wird, der bei Synchronisierungen generell zu vermeiden ist, muss das Graffiti also von inhaltlicher Relevanz sein. Es ist jedoch zu vermuten, dass Rezipierende des deutschsprachigen Kulturraums nicht das notwendige italienspezifische Welt- und Handlungswissen mitbringen, um die kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen um dieses Graffiti verstehen zu können.

Es ist zu erwarten, dass die Rezipierenden nicht unbedingt wissen, von welchen Massakern und Komplotten hier die Rede ist. Diese stellten offenbar in Italien ein einschneidendes Ereignis dar; in Deutschland sind sie aber nicht unbedingt bekannt. Ggf. bleibt für die Rezipierenden der deutschen Synchronfassung unverständlich, was passiert ist. Um exemplarisch zu untersuchen, ob dieser Aspekt tatsächlich problematisch ist, sollten die Probanden Stellung dazu beziehen, ob ihnen klar ist, auf welche Massaker und Komplotte das Graffiti konkret verweist.

Aus der Generation der **Babyboomer** gaben 7 von 17 Probanden an, dass sie nicht wüssten, welche Massaker und Komplotte gemeint sind. Damit fehlte ihnen auch das Verständnis für die Rolle Craxis und vor allem Andreottis.

Weitere 7 fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder. Auch sie verfügten offenbar zumindest nicht um ausreichend Wissensbestände, mit deren Hilfe sie die vorliegenden kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen hätten dekodieren können.

Nur 3 Probanden gaben an, zu wissen, um welche Komplotte und Massaker es sich handelt. BB01 erklärt, dass es sich um die „plötzlichen“ Tode von Politikern und Würdenträgern handelt. Auf welche Tode er sich spezifisch bezieht, bleibt unklar. Laut BB07 sind damit die Morde der Mafia gemeint. Lediglich BB09 wurde hier spezifischer und erklärte, dass damit auf das Attentat von Mailand Bezug genommen wird, aber auch auf die Ermordung Falcones, Calvis und Dalla Chiasas. In allen drei Fällen reichten die gegebenen Erklärungen zumindest subjektiv zum Verständnis aus. Es liegt auf der Hand, dass nicht alle drei Probanden mit ihren Erklärungen Recht haben können, sie aber allesamt der Meinung waren, ihnen sei die Referenz klar. Das Verständnis wurde bei ihnen jedoch nicht gestört.

Insgesamt kann mit 14 von 17 Probanden, denen unklar war, auf welche Komplotte und Massaker hier Bezug genommen wird, festgestellt werden, dass das notwendige kulturspezifische Welt- und Handlungswissen zum Verständnis dieser pragmatischen Präsupposition mehrheitlich nicht gegeben ist und es sich für die befragten Babyboomer um eine schwerwiegende Problemstelle handelt. In der **Generation Y** ergibt sich ein ähnlich gelagertes Bild. 4 von 19 Probanden an, nicht verstanden zu haben, um welche Massaker und Komplotte es sich handelt.

Weitere 8 Probanden fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder. Diese acht Probanden hatten also Vermutungen, worum es sich handeln könnte, konnten jedoch auf kein umfassendes oder ausreichend gesichertes Wissen zurückgreifen, so dass bei ihnen Unsicherheiten zurückblieben. GY16 vermerkte als einziger in einer Notiz seine Vermutung, dass das Graffiti auf die „Morde im ‚Namen‘ der rechten Parteien um die eigene Partei zu stärken“ Bezug nehmen könnte. Damit greift GY16 eine Aussage aus dem Monolog Andreottis an seine (nicht anwesende) Frau (ab 01:11:55) auf, in dem er diese Vorgehensweise als Spannungsstrategie bezeichnet. Offenbar lieferte diese Erklärung für GY16 jedoch keine umfassende Erklärung; für ihn blieben dennoch Unsicherheiten zurück.

Die verbleibenden 7 Probanden gaben an, verstanden zu haben, welche Massaker und Komplote gemeint sind. Ihre Erklärungen gingen dabei stark auseinander. So verwies GY01 auf Morde auf einem Platz, an dessen Namen er sich nicht erinnert. Diese zunächst unspezifisch anmutende Erklärung soll in der metatextuellen Analyse wieder aufgegriffen werden. Die anderen sechs Probanden erklärten, dass es sich mit den Massakern und Komplotten um den Mord an Journalisten, an Bankiers, um von Andreotti in Auftrag gegebene Morde der Mafia, um politische Morde in den 1980er Jahren, um die Tode der führenden Politiker bzw. der Konkurrenten Andreottis oder um die Massaker an Politikern und Aktionären zur Stärkung der Zentrumsparteien handelt. Letztere Erklärung bezieht sich ebenfalls auf die im Film durch Andreotti angesprochene Spannungsstrategie. Ob und welche Erklärungen sich im metatextuellen Teil als korrekt erweisen, ist an dieser Stelle irrelevant. Entscheidend ist auch hier, dass die Probanden das Gefühl hatten, den Verweis verstanden zu haben.

Insgesamt konnten demnach 12 von 19 Probanden kein gesichertes Verständnis entwickeln. Damit handelt es sich für die befragten Probanden der Generation Y um eine schwerwiegende Problemstelle.

**„Der Name Craxi sagt mir nichts.“**

Auch dieser Untersuchungsaspekt bezieht sich auf das Graffiti, das besagt, dass die Massaker und Komplotte die Unterschrift Craxis und Andreottis trügen. In diesem Kontext muss auch die Frage gestellt werden, ob den Rezipierenden der deutschen Synchronfassung Craxi bekannt ist. Es kann vermutet werden, dass er ihnen nicht zwingend ein Begriff ist, da es sich um eine Persönlichkeit aus der politischen Landschaft Italiens handelt, die in Deutschland nicht unbedingt eine große Rolle zukam. Auch hier könnte sich jedoch herausstellen, dass Bettino Craxi eher noch den Babyboomern als der Generation Y bekannt ist: Craxi nahm v. a. in den 80ern als Ministerpräsident eine führende politische Rolle in Italien ein. Damit besteht für die Babyboomer die Möglichkeit, während seiner Amtszeit von ihm gehört zu haben, wohingegen die Anhänger der Generation Y – sofern überhaupt bereits geboren – noch zu jung waren, um seine politischen Handlungen und seinen Einfluss bewusst zu verfolgen. Dass die Generation Y im Nachgang an seine politische Hochphase von ihm erfahren hat, ist unwahrscheinlich, da er auch in den deutschen Medien später wenig Aufmerksamkeit erhielt und i. d. R. weder in der schulischen noch in der beruflichen Ausbildung eine Thematisierung seiner Person erfolgt ist. Aus dem Graffiti ergibt sich, dass es eine Verbindung zwischen Andreotti und Craxi gegeben haben muss. Die Art der Verbindung stellt eine kulturspezifische pragmatische Präsupposition dar, zu deren Verständnis vermutlich nicht von allen Probanden das notwendige italienspezifische Welt- und Handlungswissen mitgebracht wird.

Craxi findet auch noch in anderen Szenen von *Il Divo* Erwähnung. Die wichtigste weitere Szene ist jene, in der Andreotti für *La Repubblica* interviewt wird, wobei ihm vorgeworfen wird, dass er mit für *Tangentopoli* verantwortlich sei (ab 00:52:59). Auch hier wird die Kenntnis der Person Craxi sowie um die Verbindung von Andreotti und Craxi vorausgesetzt. Erschwerend hinzu kommt aber auch die italienspezifische pragmatische Präsupposition um *Tangentopoli*, die an späterer Stelle untersucht werden soll.

Vor diesem Hintergrund sollten die Probanden sich dazu äußern, ob ihnen Bettino Craxi bekannt ist.

Ihnen wurde an dieser Stelle bewusst nicht die Antwortmöglichkeit „Ich bin mir unsicher“ gegeben, da es rein logisch nur die Möglichkeit geben kann, dass sie Kenntnisse zu seiner Person haben oder eben nicht.

Ganze 12 von 17 Probanden aus der Generation der **Babyboomer** gaben an, dass der Name ihnen nichts sage. Sie hatten also auch zu Craxis Amtszeit nicht von ihm gehört oder aber das damals erlangte Wissen um seine Person war nicht mehr aus ihrem Langzeitgedächtnis abrufbar. Die verbleibenden 5 Probanden gaben an, Kenntnisse zu Craxi zu haben. Diese Kenntnisse umfassten unterschiedliche Wissensbestände: BB01 und BB07 kannten ihn als Staatspräsidenten Italiens; BB02 ordnete ihn als italienischen Politiker ein, BB08 bezeichnete ihn als „hohes Tier“ in der italienischen Regierung und BB09 kannte ihn als Ministerpräsidenten. Einig waren sich die Probanden darin, dass es sich um eine Persönlichkeit aus der politischen Landschaft Italiens handelt. Im Hinblick auf seine Position herrschte offenbar Uneinigkeit, jedoch beeinträchtigte dies nicht das subjektive Verständnis

Der Mehrheit der Probanden aus der Generation der Babyboomer war Craxi unbekannt; die pragmatischen Präsuppositionen um seine Person stellen für sie eine schwerwiegende Problemstelle dar.

Für die **Generation Y** ergibt sich ein noch eindeutigeres Bild: Ganze 18 von 19 Probanden gaben an, dass ihnen der Name Craxi nichts sage. Hier bestätigt sich die Vermutung, dass die Generation Y nie mit der Persönlichkeit und ihrer Rolle in Berührung gekommen ist.

GY01 gab als einziger Proband aus dieser Generation an, Kenntnisse zu Craxi zu haben und erklärte, es handele sich damit um einen Parteifreund Andreottis. Für ihn stellte das eine umfassende Erklärung für Craxis Rolle und seine Verbindung zu Andreotti dar. Ob es auch die Zusammenhänge mit den Massakern und Komplotten erklärt, die GY01 als „Morde auf einem Platz, dessen Namen mir nicht einfällt“ einordnet (s. o.), bleibt an dieser Stelle offen. Dies kann ausgehend von der nachfolgenden Aussage untersucht werden. In jedem Fall entstanden aus diesem Wissen für ihn keine Verständnisprobleme oder Fragen, unabhängig davon, ob dieses Wissen richtig ist.

Mit den kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen um Craxi handelt es sich für die Generation Y insgesamt jedoch ganz offenkundig um eine

gravierende Problemstelle: ganze 18 von 19 Probanden konnten hier kein Verständnis erlangen.

*„Ich habe nicht verstanden, wieso Andreotti und Craxi [für die Massaker und Komplote] verantwortlich sein sollen.“*

Der dritte Aspekt, der im Hinblick auf das Graffiti untersucht werden soll, behandelt explizit die Frage, ob die Probanden verstehen, wieso Andreotti und Craxi für die gemeinten Massaker und Komplote verantwortlich sein sollen. Da beiden Generationen mehrheitlich nicht klar war, welche Massaker und Komplote gemeint sind und wer Craxi überhaupt ist, ist zu erwarten, dass sie auch zum Verständnis dieser kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen nicht das notwendige italienspezifische Welt- und Handlungswissen mitbringen. Wenn sich diese Vermutung bestätigt, kann für beide Generationen festgehalten werden, dass das Graffiti als Ganzes für die Probanden ein Verständnisproblem darstellte. Daher sollten die Probanden sich zu oben genannter Aussage positionieren.

Aus der Generation der **Babyboomer** konnten sich 9 von 17 Probanden vollauf mit dieser Aussage identifizieren; ihnen fehlten also die entsprechenden Wissensbestände.

Weitere 5 gaben an, sich unsicher zu sein. Auch sie konnten zumindest nicht auf gesichertes oder auf umfassendes Wissen zurückgreifen, das ihnen das Verständnis ermöglicht hätte.

Lediglich 3 Probanden gaben an, verstanden zu haben, weshalb Craxi und Andreotti an den Massakern und Komplotten die Schuld tragen. BB01 gab an, die beiden seien verantwortlich, da sie sich die „Wege der / zur Macht“ hätten sichern wollten. Nicht klar wird aus dieser Antwort, inwiefern Craxi und Andreotti dadurch zu Tätern werden: BB01 beantwortete nicht, ob die beiden hier als Auftraggeber, als Duldende, als Durchführende oder in einer anderen Rolle dargestellt werden. Vermutlich hatte BB01 mental aber einen Zusammenhang hergestellt, den er hier nicht ausführte, und der ihm das Verständnis ermöglichte. In eine ähnliche Richtung bewegt sich die ebenfalls nicht eindeutig zuzuordnende Erklärung von BB09: „Destabilisierung Italiens zur Machtsicherung“. BB09 nahm damit expliziten Bezug auf die Schuldbekennung der Figur Andreottis in seinem an seine abwesende Frau

gerichteten Monolog, worin vermutlich die Idee der Verantwortung für BB09 begründet liegt. BB07 gab ebenfalls eine kryptische Erklärung: „Kooperation mit der Mafia“. Auch hier kann nur vermutet werden, welche Rolle BB07 Andreotti und Craxi bei der unterstellten Kooperation mit der Mafia im Hinblick auf die Massaker und Komplotte einräumt.

Insgesamt liegt hier eine durchschnittliche Problemstelle für die befragten Babyboomer vor: 13 von 17 Babyboomern konnten entweder kein Verständnis entwickeln oder blieben verunsichert.

Aus der **Generation Y** gaben 6 von 19 Probanden an, nicht verstanden zu haben, wieso Andreotti und Craxi für die Massaker und Komplotte verantwortlich sein sollen. Dieses Ergebnis überrascht insofern, als dass die Probanden mehrheitlich angaben, nicht zu wissen, wer Craxi überhaupt ist, und auch große Unsicherheiten bei der Zuordnung hatten, welche Massaker und Komplotte gemeint sind. GY10 spekuliert hier in einer Notiz, dass Andreotti und Craxi die „Strippenzieher“ der Massaker und Komplotte gewesen sein könnten, gab jedoch trotzdem an, nicht zu wissen wer verantwortlich ist.

Mit 8 von 19 fanden sich die meisten Probanden in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder. Es ist daher zu vermuten, dass die Probanden ggf. lediglich Vorstellungen hatten, inwiefern Andreotti verantwortlich sein könnte, da sie zu Craxi über keine Wissensbestände verfügen. In jedem Fall blieben bei ihnen bewusst Unsicherheiten im Verständnis zurück, die die Filmrezeption beeinträchtigen. GY08 und GY10 gaben beide Vermutungen an, die in dieselbe Richtung gehen: Sie vermuteten, dass die Massaker und Komplotte der Stärkung des Zentrums bzw. der Dc dienten, was im Sinne der Spannungsstrategie auch hier wieder mit der Figur des Andreotti in Einklang zu bringen ist. Die beiden Probanden konnten ihre Vermutung aber offenbar nicht durch gesicherte Wissensbestände untermauern, so dass auch bei ihnen Unsicherheit zurückblieb. 5 von 17 Probanden gaben an, verstanden zu haben, wieso Andreotti und Craxi verantwortlich für die Massaker und Komplotte sind. Diese vergleichsweise hohe Zahl ist – wie oben bereits angeschnitten – nicht zu erwarten, bedenkt man, dass die Probanden vorher angaben, dass ihnen nicht klar war, um welche Massaker und Komplotte es sich handelt, und nicht zu wissen, wer Craxi ist. Es liegt daher nahe, dass die Probanden auch hier nicht auf tatsächliche Wissensbestände zurückgriffen, um ein Verständnis zu entwickeln, sondern sich

vielmehr ausgehend von den im Film enthaltenen Informationen und ihren Wissensbeständen eine Erklärung zurechtlegten, die ihnen sinnvoll erschien. So gehen die Erklärungen nicht nur zwischen den einzelnen Probanden auseinander, stellenweise gaben einzelne Probanden sogar zwei unterschiedliche Erklärungen an, die nicht miteinander vereinbar sind. So beispielsweise GY01, der erklärt, Craxi und Andreotti seien entweder die Auftraggeber der Massaker und Komplotte gewesen oder aber sie hätten durch ihre Politik zu den Ereignissen geführt. Hier handelt es sich also offensichtlich mehr um Vermutungen ausgehend von dem Gesehenen als um handfeste Erklärungen aufbauend auf vorhandenen Wissensbeständen. Insofern muss GY01 an dieser Stelle zur Gruppe „Ich bin mir unsicher“ gezählt werden. Weitere Erklärungen umfassen die Beseitigung von Konkurrenten mittels der Massaker, die Zusammenarbeit mit der Mafia in diesem Zusammenhang und die Korruption an der Staatsspitze. Die Probanden, die diese Erklärungen abgaben, blieben in ihrem Verständnis subjektiv unbeeinträchtigt.

Insgesamt gaben hier 15 von 19 Probanden Unverständnis oder zumindest Unsicherheit an. Damit handelt es sich um eine gravierende Problemstelle.

***„[Nach seinem Besuch im Kreml] zurück in Italien kommt eine Frau mit französischem Akzent zu Andreotti. Mir ist nicht klar, was bei der Begegnung eigentlich besprochen wurde.“***

Der nächste zu untersuchende Aspekt betrifft eine Frau, die mit Akzent spricht und Andreotti in seinem Büro aufsucht. Die Szene ist zweigeteilt: Im ersten Teil sieht man die Frau im Gespräch mit Signora Enea, der Sekretärin Andreottis, die ihr mitteilt, die Frau könne nun zu Andreotti ins Büro (ab 00:17:28); der zweite Teil umfasst das Gespräch mit Andreotti (ab 00:24:25). Im Gespräch mit Signora Enea zeigt sich die Frau sehr nervös, sie lässt sich von Signora Enea die Gesten Andreottis und ihre Bedeutungen erklären, ehe Signora Enea verkündet: „Na dann, viel Glück!“ und die Frau offensichtlich angespannt ihren Weg in Andreottis Büro antritt. Als die Szene schließlich wieder aufgegriffen wird und die Frau Andreottis Büro betritt, halten sie und Andreotti zuerst Smalltalk: Sie verkündet, in den Räumlichkeiten habe sich früher einmal eine Kürschnerei befunden; Andreotti erwidert, dass man ihm früher schon einmal gesagt habe, er würde früher oder später in einer solchen landen. Schließlich möchte er von ihr

erfahren, wieso sie zu ihm gekommen ist. Statt einer Erklärung der Frau erfolgt nun ein Schnitt und die nächste Einstellung zeigt, wie sie Andreotti zum Dank umarmt und ihn fragt, was sie nun tun soll. Er führt daraufhin aus, dass ein junger Liebhaber etwas Vergängliches sei und dass ihr Mann das einzige Mittel gegen ihre Einsamkeit sei. Er ergänzt an dieser Stelle, dass auch er trotz all seiner Kontakte unter Einsamkeit zu leiden habe. Die Frau bedankt sich bei ihm.

Das Gespräch zwischen der Frau und Andreotti enthält keine expliziten Informationen zum Unterhaltungsgegenstand. Die Rezipierenden sind bei der Entwicklung eines Verständnisses auf ihre vorhandenen Wissensbestände angewiesen. Fraglich ist, ob alle Probanden über das notwendige Wissen verfügen. Daher sollten die Probanden Stellung dazu beziehen, ob ihnen klar war, was in dem Gespräch besprochen wurde.

Von den 17 befragten Probanden aus der Generation der **Babyboomer** gab mit 10 Personen die absolute Mehrheit an, dass ihnen dies nicht klar war. Sie brachten offenbar nicht das notwendige Wissen mit, um sich die nicht gezeigten Ausführungen der Frau zu erschließen.

Weitere 6 Probanden waren sich unsicher. Auch sie wussten die Leerstelle also nicht mit Vorwissen zu füllen. BB05 vermutete, dass es in der Szene vor allem darum gehe, zu zeigen, dass auch bekannte Menschen einsam sein können bzw. ihre Sorgen haben. Damit sieht er den Fokus auf der Figur des Andreottis, konnte seine Vermutung aber nicht ausgehend von seinem Welt- und Handlungswissen verifizieren oder falsifizieren.

Lediglich ein Proband (BB17) gab an, verstanden zu haben, worum es bei der Unterredung ging, nämlich um „den Botschafter“. Was genau der Proband damit meint, bleibt unklar, offenbar liegt laut ihm der Unterhaltungsschwerpunkt inhaltlich aber nicht wie von BB05 vermutet auf Andreotti, sondern auf dem Botschafter. Die vom Probanden mitgedachte Erklärung ermöglichte ihm subjektiv das Verständnis.

Mit nur einem einzigen von 17 Probanden aus der Generation der Babyboomer, der angab, verstanden zu haben, worum es in der Unterhaltung zwischen Andreotti und der Frau geht, liegt hier eine gravierende Problemstelle vor.

Bei den Probanden der **Generation Y** ergeben sich sehr ähnliche Gewichtungen. Hier gaben 14 von 19 Probanden an, der Unterhaltungsgegenstand sei ihnen

unklar. Auch sie konnten die entstandene Lücke demnach nicht mithilfe ihrer Wissensbestände füllen.

Weitere 4 gaben an, sich unsicher zu sein. Sie konnten demnach zumindest kein gesichertes Verständnis entwickeln.

Nur ein einziger Proband, nämlich GY07, gab an, dass ihm klar sei, was bei der Begegnung besprochen wurde, nämlich „ihre Affäre“. Zwar gibt auch diese Erklärung wenig über das Detailverständnis des Probanden preis, sie kann jedoch in ihrem Grundsatz eindeutig ausgelegt werden: Laut GY07 ist die Frau zu Andreotti gekommen, um mit ihm über ihre Affäre zu sprechen. Unabhängig davon, ob diese Erklärung nun korrekt ist, ergaben sich für GY07 keine Verständnisprobleme.

Auch hier kann mit 18 von 19 Probanden, die Verständnisprobleme aufwiesen, festgehalten werden, dass es sich für die Generation Y um eine gravierende Problemstelle handelt.

***„Während Andreotti ein Pferderennen ansieht, wird Salvo Lima in Palermo ermordet. Ich habe nicht verstanden, wer ihn ermordet hat.“***

Die nächsten beiden Untersuchungsaspekte stehen in Zusammenhang mit dem Tod Salvo Limas (ab 00:26:55): Während Andreotti sich im Norden Italiens ein Pferderennen ansieht, wird Salvo Lima im Süden nach einer Verfolgungsjagd bei strahlendem Sonnenschein auf offener Straße erschossen.

Zuvor werden die Rezipierenden in zwei Szenen mit Lima bekannt gemacht. In der ersten Szene (ab 00:12:03) befindet sich die Andreotti-Gruppierung zusammen in einem Raum, während Andreotti von einem Barbier rasiert wird. Lima wirkt ernstlich besorgt, er steht teilnahmslos am Fenster, bis er Andreotti plötzlich um ein persönliches Gespräch bittet. Diese Bitte ignoriert Andreotti, woraufhin Lima sich wieder dem Fenster zuwendet.

In einer späteren Szene (ab 00:23:20) steht Lima erneut an einem Fenster, diesmal in Andreottis Büro, während Andreotti ein Telefonat führt. Lima hat Andreotti den Rücken zugedreht und scheint abzuwarten, bis das Telefonat zu Ende ist. Auffällig ist, dass Lima sehr stark schwitzt und regelrecht panisch wirkt. Währenddessen erklärt Andreotti seinem Gesprächspartner am Telefon, er sei entgegen seines Rufes kein guter Berater. Trotzdem erteilt er – unter einem bedeutsamen Blick zu Lima – den Rat, dass man niemals Spuren hinterlassen

dürfe. Lima fährt bei diesen Worten zu Andreotti herum, dann stürmt er fluchtartig aus dem Raum.

Die nächste Szene, in der Lima zu sehen ist, ist diejenige, in der er zu Tode kommt. Er ist in einem Auto mit einem Fahrer unterwegs und wird von zwei Männern auf einem Motorrad mit Schusswaffe verfolgt, die auf den Wagen schießen. Die beiden Männer kommen zum Stehen, Lima verlässt das Auto und flieht zu Fuß weiter. Einer der Männer verfolgt ihn ebenfalls zu Fuß und erschießt ihn.

In der sich anschließenden Szene (ab 00:28:52) erfährt Andreotti vom Innenminister: „Die Mafia hat Salvo Lima umgebracht.“ Andreotti zerstreut das Gespräch zunächst, um dann die Vermutung zu äußern, dass Lima möglicherweise umgebracht wurde, um ihn zu treffen. Er vermutet einen Kandidaten für das Amt des Staatspräsidenten hinter dem Mord, der Andreotti mit der Ermordung Limas schwächen wollte.

An späterer Stelle (ab 01:05:44) erklärt der Kronzeuge Gaspare Mutolo, Lima sei Andreottis Kontaktmann zur Cosa Nostra gewesen und er sei ermordet worden, weil er sich zunächst der Stimmen der Cosa Nostra bedient habe, dann aber seinen Verpflichtungen beim großen Mafiaprozess nicht nachgekommen sei.

Damit werden zwei verschiedene potentielle Mörder mit drei unterschiedlichen Motiven in den Raum gestellt, ohne dass in *Il Divo* explizit geklärt würde, wer nun tatsächlich hinter dem Mord steckt und aus welchem Grund Lima ermordet wurde. Ohne das entsprechende Vorwissen zu Lima, seiner Rolle und den Umständen seines Todes bleibt es für die Rezipierenden demnach fragwürdig, was es mit dem Tod Limas auf sich hat. Zudem bleibt die Bedeutung der beiden ersten Szenen, in denen Lima Andreotti besorgt begegnet, unverständlich, wenn die Hintergründe von Limas Tod nicht klar sind.

Lima, seine Rolle und seine Beziehung zu Andreotti können nur dann in den Gesamtkontext eingebettet werden, wenn die enthaltenen kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen um seine Person verstanden werden.

Es ist zu erwarten, dass die Rezipierenden der deutschen Synchronfassung dieses Wissen nicht unbedingt mitbringen, da nicht vorausgesetzt werden kann, dass sie überhaupt jemals von Salvo Lima gehört haben. Lima mag in Italien bekannt sein. Da er für die deutsche sowie für die globale Politgeschichte jedoch keine

ausschlaggebende Rolle spielte, ist es kaum wahrscheinlich, dass der deutsche Durchschnittsrezipierende ihn kennt.

Die Umstände des Todes Limas als enthaltene italienspezifische pragmatische Präsupposition können damit eine Problemstelle für das Publikum der deutschen Synchronfassung darstellen. Zunächst ist von besonderem Interesse, ob die Rezipierenden der deutschen Synchronfassung dekodieren können, wer Andreotti ermordet hat. Die kulturspezifische pragmatische Präsupposition um das Motiv wird anschließend separat behandelt. Die Probanden sollten sich daher zu folgender Aussage äußern: „Ich habe nicht verstanden, wer [Salvo Lima] ermordet hat.“

Aus der Generation der **Babyboomer** erklärten 8 von 17 Probanden, dass diese Aussage auf sie zutreffe. Demnach blieb für sie völlig offen, wer für Limas Tod verantwortlich ist.

Weitere 5 gaben an, sich unsicher zu sein. Auch ihnen fehlte demnach das stichhaltige Vorwissen, das ein konkretes Verständnis ermöglicht hätte. Keiner dieser insgesamt 13 Probanden konnte sich also eindeutig auf einen Mörder festlegen; für sie blieben die Hintergründe von Limas Tod obskur.

Lediglich 4 Probanden gaben an, verstanden zu haben, wer für den Mord an Lima verantwortlich ist. In ihren Erklärungen führten zwei der vier Babyboomer aus, dass „Andreottis Leute“ bzw. seine Leibgarde verantwortlich für den Mord seien. Ob dabei Andreotti als Auftraggeber anzusehen sein sollte oder ob seine „Leute“ unabhängig von ihm gehandelt haben und wer mit seinen „Leuten“ gemeint ist, bleibt offen. Offenbar sehen diese beiden Probanden beim Mord an Lima aber durchaus einen Zusammenhang zu Andreotti. Dies könnte auf die in den ersten beiden Szenen mit Lima gezeigte ablehnende Haltung Andreottis Lima gegenüber und auf Limas Unruhe bei den Treffen mit Andreotti zurückzuführen sein. In jedem Fall ergab sich subjektiv für diese beiden Probanden kein Verständnisproblem, es kam offenbar nicht zu Widersprüchen. Einer der Probanden beschuldigte die Mafia für den Mord an Lima, ein anderer nannte zwar ebenfalls die Mafia als Täter, schränkte aber ein, dass diese im Auftrag Andreottis gehandelt habe. Der Vorwurf gegen die Mafia, der vom Innenminister sowie von Gaspare Mutolo in zwei Szenen geäußert wird, hatte diese Probanden vermutlich überzeugt.

Insgesamt wiesen unter den befragten Babyboomern 13 von 17 Probanden Verständnisprobleme auf, die den Mörder Limas entweder gar nicht ausmachen konnten oder sich unsicher waren. Ihnen fehlten entweder die gesamten notwendigen Wissensbestandteile oder zumindest große Teile davon. Da dies bei ihnen zu bewussten Beeinträchtigungen des Verständnisses führte, kann hier von einer schwerwiegenden Problemstelle gesprochen werden.

Von den 19 befragten Anhängern der **Generation Y** gaben 4 an, nicht verstanden zu haben, wer Salvo Lima ermordet hat. Nur knapp ein Fünftel konnte hier also mangels des entsprechenden Vorwissens bewusst gar kein Verständnis entwickeln.

Weitere 8 gaben an, sich unsicher zu sein – diese Probanden hatten demnach Vermutungen oder Ideen, wer es gewesen sein konnte, verfügten aber über keine gesicherten oder ausreichenden Wissensbestände, um ihre Annahmen zu bestätigen oder zu widerlegen. GY10 vermutete beispielsweise, es könnte die Mafia gewesen sein, konnte diese Vermutung aber offenbar weder verifizieren, noch falsifizieren und blieb daher verunsichert.

Die verbleibenden 7 Probanden hatten zumindest subjektiv ein Verständnis entwickelt, das ihnen Zugang zum Mörder Limas gab. Von diesen sieben gaben zwei an, Lima sei im Auftrag Andreottis ermordet worden, wobei GY01 spezifizierte, dass die Mafia die ausführende Kraft gewesen sei. Auch hier steht also Andreotti als Schuldiger im Vordergrund und in direkter Verbindung mit dem Mord. Wie entsprechend oben ausgeführt, könnte dies auf das Verhalten Andreottis Lima gegenüber in den vorangehenden Szenen zurückzuführen sein. Die verbleibenden 5 Probanden waren sich einig, dass die Mafia für den Mord an Lima zu beschuldigen sei. Ob sie sich von den Aussagen des Innenministers und des Kronzeugen Gaspare Mutolo zu dieser Beschuldigung verleiten ließen oder ob sie die enthaltenen Aussagen ausgehend von ihren Wissensbeständen prüften und so zu diesem Ergebnis kamen, bleibt offen. In jedem Fall entstand auch für diese fünf Probanden offenbar subjektiv kein Verständnisproblem.

Bei der Generation Y kam es zwar bei insgesamt 12 von 19 Probanden zu Verständnisproblemen oder Unsicherheiten, jedoch ist der Anteil derer, die angaben, gar nicht verstanden zu haben, wer Lima ermordet hat, mit nur 4 Probanden sehr gering. Dem stehen ganze 7 Probanden entgegen, die subjektiv

ein Verständnis entwickeln konnten. Dieser Aspekt ist daher für die Generation Y als schwerwiegende Problemstelle einzustufen.

***„Ich habe nicht verstanden, warum Salvo Lima ermordet wird.“***

Wie bereits angesprochen, bezieht sich der nächste Untersuchungsaspekt ebenfalls auf die Ermordung Limas und zielt darauf ab, zu erfahren, ob die durchschnittlichen Rezipierenden der deutschen Synchronfassung das notwendige italienspezifische Welt- und Handlungswissen mitbringen, um zu verstehen, was das Motiv für den Mord an Lima war. Das Motiv ist deshalb essentiell, da es in direktem Zusammenhang zu Limas Rolle und seine Verbindung zu Andreotti steht. Nur, wenn das Mordmotiv klar ist, kann die Figur Limas als Ganzes in den Gesamtkontext eingebettet werden. Da die Probanden beider Generationen mehrheitlich nicht verstanden hatten oder sich unsicher waren, wer als Mörder Limas auszumachen ist, ist zu erwarten, dass sie auch das Motiv dafür nicht kannten.

Die Probanden beider Gruppen wurden zur Untersuchung ebendieses Aspekts daher mit oben genannter Aussage konfrontiert.

Von den 17 befragten **Babyboomern** gaben 11 an, dass diese Aussage auf sie zutrefte. Damit bestätigt sich die Prognose, dass die Probanden aus dieser Generation mit den kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen um das Mordmotiv Probleme hatten, was nicht zuletzt daher rühren mag, dass ihnen bereits nicht klar war, wer hinter dem Mord steckt.

Weitere 4 Probanden waren sich unsicher. Auch sie hatten hier offenbar Probleme, das Motiv eindeutig aufbauend auf ihren vorhandenen Wissensbeständen auszumachen.

Lediglich 2 Probanden gaben an, verstanden zu haben, warum Lima ermordet wird. Dabei handelt es sich um BB01, der erklärt, Lima habe sterben müssen, weil er Andreotti enttäuscht hatte. BB01 hatte zuvor erklärt, Andreottis Leute – bzw. seine „Leibgarde“ – hätten den Mord an Lima begangen. Kombiniert man diese beiden Erklärungen, kann logisch erschlossen werden werden, was vorher lediglich vermutet werden konnte: BB01 beschuldigt Andreotti, der Auftraggeber des Mordes an Lima zu sein, da er glaubt, Andreotti sei von Lima enttäuscht worden und würde ihn dafür bestrafen. Offen bleibt, worin diese Enttäuschung laut BB01 besteht. Klar ist jedoch, dass einer Todesstrafe eine sehr

dramatische Enttäuschung vorangehen müsste. Vermutlich empfand BB01 Andreottis abweisende Haltung Lima gegenüber als Ankündigung einer Bestrafung. Wieso Andreotti gerade auf diese Weise vorgehen sollte und was ihn zu einer derart drastischen aktiven Handlung gegen Lima zwingen sollte, bleibt offen. Der zweite Proband, BB09, erklärte, dass der Grund für Moros Tod darin begründet liege, dass dieser „Zusagen an die Mafia nicht eingehalten haben soll“. Damit stützt er sich auf die Aussage Gaspare Mutolos (ab 01:05:44). BB09 hatte zuvor die Mafia des Mordes an Lima beschuldigt, seine beiden Erklärungen stehen also durchaus in logischem Einklang miteinander. Ob er über Wissensbestände verfügte, die ihm die Verifizierung der Aussage Mutolos ermöglichte, oder ob er sich mangels widersprechender Wissensbestände auf dieses Verständnis verließ, kann an dieser Stelle nicht festgestellt werden. In jedem Fall entstanden für beide Probanden trotz der sehr unterschiedlichen Erklärungen keine Verständnisprobleme oder Widersprüche.

Mit lediglich 2 Probanden aus der Generation der Babyboomer, die subjektiv ein Verständnis für das Mordmotiv entwickeln konnten, handelt es sich um eine gravierende Problemstelle.

Von den 19 Probanden aus der **Generation Y** gaben 6 Personen an, nicht verstanden zu haben, wieso Salvo Lima ermordet wurde.

Weitere 7 fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder. Damit fehlten auch hier mehrheitlich die notwendigen Wissensbestände.

Ganze 6 Personen gaben an, verstanden zu haben, wieso Lima ermordet wurde. Dabei handelt es sich überwiegend um dieselben Personen, die zuvor angegeben hatten, zu wissen, wer der Täter ist. Nur GY12, der zuvor angab, nicht zu wissen, wer hinter dem Mord steckt, gab an, das Motiv zu kennen. Es ist daher zu vermuten, dass es sich bei der Angabe von GY12 um einen Rückschluss handelt, den er aus im Film enthaltenen Indizien ziehen konnte. Als Motiv gab er hier an, Lima habe sich gegen die Meinung von Andreottis Gruppe gestellt. Auch wenn es sich dabei um eine indiziengestützte Erklärung handelt, entstanden für den Probanden daraus keine Verständnisprobleme.

Die Erklärungen der anderen Probanden variieren inhaltlich. Drei Probanden, von denen zuvor lediglich GY06 Andreotti für den Mord verantwortlich machten, gaben hier ähnliche Erklärungen an: Laut GY06 verfügte Lima über Hintergrundwissen zu Andreotti; GY11 erklärte, dass Lima „Geheimnisse nach

außen getragen haben könnte“ und GY13 hielt fest, Lima habe etwas gegen Andreotti veröffentlichen wollen. Bei GY11 und GY13 kommt es hier zu einem logischen Bruch: Sie hatten zuvor ausschließlich die Mafia beschuldigt, den Mord begangen zu haben; die Motive, die sie nannten, wären allerdings Andreotti zuzuordnen. Es liegt daher nahe, dass die beiden Probanden tatsächlich nicht umfassend verstanden hatten, wer der Mörder ist und worin das Motiv bestand. Möglicherweise hatten sie ihre Antworten nicht genug reflektiert, sodass ihnen ihr eigener Denkfehler nicht auffiel, oder aber sie sahen die Mafia als Auftragnehmer Andreottis an. Insbesondere bei GY13 liegt die Vermutung nah, dass er den Mord an Lima mit dem an Pecorelli durcheinander warf, der in *Il Divo* ebenfalls thematisiert wird: Der Journalist Pecorelli wollte eine Enthüllungsstory über Andreotti veröffentlichen, doch ehe es dazu kam, wurde er ermordet. Da GY13 aber offenbar weder Lima noch Pecorelli kannte, störte es sein Verständnis offenbar nicht, dass er die beiden Persönlichkeiten miteinander verwechselte: Durch das Vermischen ermöglichte er sich selbst ein subjektives – wenn auch offenkundig falsches – Verständnis, dessen Fehlerhaftigkeit ihm selbst nicht weiter auffiel.

Die restlichen beiden Probanden, GY16 und GY20, die zuvor die Mafia des Mordes beschuldigt hatten, gaben als Motiv für den Mord an Lima das Nicht-Einhalten seiner Pflichten bzw. Versprechen an. Sie greifen damit ebenfalls zurück auf die Aussage Gaspare Mutolos. Ob sie seine Aussage ausgehend von vorhandenen Wissensbeständen geprüft hatten und so als richtig werteten, oder ob ihnen diese Erklärung schlicht am logischsten erschien, bleibt offen.

Für die Generation gingen mit den kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen um das Mordmotiv größere Probleme einher als mit denjenigen um den Mörder Limas. Von 17 Probanden konnten 13 kein oder kein gesichertes Verständnis entwickeln. Demnach liegt hier eine schwerwiegende Problemstelle vor.

*„Ich habe mich gefragt, was der Mann, der Salvo Lima erschießt, in die Blutlache wirft und warum.“*

Mit dem Mord an Lima geht eine weitere potentielle Problemstelle einher. Diese begründet sich aus einer im Filmbild verankerten Handlung: Nachdem einer der Verfolger Lima erschossen hat, ist zu sehen, wie er etwas in die Blutlache wirft, die sich unter Limas Leichnam gebildet hat. Ausgehend vom Filmbild allein ist nicht eindeutig zu erkennen, worum es sich handelt, sodass zu vermuten ist, dass die Rezipierenden der deutschen Synchronfassung sich die Frage stellen, was der Mörder in die Blutlache wirft. Zudem ist damit zu rechnen, dass die Rezipierenden fragen, warum er dies tut. Ohne die notwendigen italienspezifischen Wissensbestände bleiben die gesamte Handlung und die Motivation des Mörders hier unverständlich. Durch das eventuelle nicht-Verstehen der Handlung wird der Mörder den Rezipierenden also umso fremder. Um herauszufinden, ob es sich für die Probanden hier tatsächlich um eine Problemstelle handelt, sollten sie sich zu oben stehender Aussage äußern.

Aus der Generation der **Babyboomer** deklarierten 8 von 17 Probanden diese Aussage als auf sie zutreffend. Für sie blieb der gesamte Sinn dieses Teils der Szene damit fragwürdig; ihr Verständnis und damit der Rezeptionsprozess wurden hier gestört.

Weitere 5 Probanden gaben an sich unsicher zu sein. Davon nannten zwei explizite Vermutungen. BB05, der zuvor die Mafia im Auftrag Andreottis des Mordes beschuldigt hatte, vermutete, es handele sich um ein Mafia-Symbol. BB14 hielt fest, dass es sich um einen Ring handeln könnte, der hinterlassen werde, um Andreotti den Mord in die Schuhe zu schieben. BB14 hatte vorher angegeben, sich unsicher zu sein, wer der Mörder Limas ist. Offenbar hält er Andreotti aber für unschuldig. Bei beiden Probanden blieben aber Unsicherheiten zurück. Es ist möglich, dass auch die drei anderen Probanden Vermutungen hatten, diese aber nicht verschriftlichten. In jedem Fall war es für alle fünf nicht möglich, ein sicheres Verständnis zu entwickeln.

Nur 4 der befragten Babyboomer gaben an, verstanden zu haben, was der Mörder in die Blutlache wirft und warum. Als problematisch erwies sich hier im Nachhinein die Zweigliedrigkeit der Fragestellung (was und warum): Die vier Probanden in dieser Gruppe beantworteten mehrheitlich nur die Frage nach dem Was; nur einer schloss das Warum mit ein. BB08 und BB09 identifizierten den

geworfenen Gegenstand als Münze, BB08 erklärte darüber hinaus, es handele sich damit um ein Symbol für Bestechlichkeit. Wessen Bestechlichkeit damit gemeint ist, bleibt jedoch unklar. BB10 und BB11 hingegen waren sich einig, dass es sich mit dem Gegenstand um einen Ring handele. Hier fehlte eine Erklärung für das Warum gänzlich. Ob die Probanden das Warum aus fehlendem Wissen nicht beantworteten oder es schlichtweg vergaßen, kann nicht geklärt werden, keiner der Probanden gab einen mündlichen oder schriftlichen Hinweis. Mit ganzen 8 Probanden, denen hier bewusst wurde, dass sie sich nicht erklären konnten, was der Mörder in die Blutlache wirft und warum, und weiteren 5, die sich unsicher waren, kann diese Stelle als schwerwiegende Problemstelle für die Probanden aus der Generation der Babyboomer ausgemacht werden, auch wenn immerhin 4 ein Verständnis entwickeln konnten.

Bei den Probanden aus der **Generation Y** zeigte sich eine andere Gewichtung. Hier gaben mit 8 von 19 Probanden verhältnismäßig weniger Probanden an, nicht verstanden zu haben, was der Mörder in die Blutlache wirft und warum. Zwei der Probanden gaben Vermutungen an. GY10 nahm an, es könnte sich um ein Totem handeln, mit dem die Polizei auf eine falsche Fährte gelockt werden soll. GY13 hingegen mutmaßte, es könnte sich um eine Patronenhülse handeln, die als Zeichen für die eigenen Leute hinterlassen werde. Beide Probanden hatten zuvor angegeben zu wissen oder zu vermuten, dass die Mafia für den Mord verantwortlich sei, als Grund führte GY13 an, dass Lima etwas gegen Andreotti veröffentlichen wollte. Im Fall von GY10 vermutete dieser also, die Mafia habe Lima ermordet und ein Totem hinterlassen, das der Polizei einen anderen Täter nahelegen solle. GY13 hatte erklärt zu wissen, dass die Mafia Lima ermordet habe, weil Lima etwas gegen Andreotti veröffentlichen wollte. Hier kommt es bereits zu einem logischen Bruch (s. o.). Die Vermutung, dass nun eine Patronenhülse als Erkennungszeichen hinterlassen werden sollte, konnte der Proband offenbar nicht ausreichend stützen. Beide Probanden stellten hier offenbar ganz bewusst ungestützte Spekulationen an.

Weitere 3 Probanden gaben an, sich unsicher zu sein. Von diesen Probanden gab nur einer eine Vermutung für das erfragte „Was“ an: GY20 vermutete, es könnte sich um eine Münze handeln. Hier bleibt offen, ob er keine Vermutung für das Warum hatte oder ob er diesen Teil der Frage schlichtweg überlesen hatte. In jedem Fall verfügten auch diese Probanden nicht über das notwendige Wissen.

Die verbleibenden 8 Probanden gaben an, verstanden zu haben, was Limas Mörder in die Blutlache wirft und wieso. Auch hier gaben nicht alle eine Antwort auf die zweite Hälfte der Frage; fünf der acht Probanden führten jedoch sowohl eine Erklärung für das Was als auch für das Warum an. Im Hinblick auf das Was waren sich alle acht einig darin, dass es sich um eine Münze handele. Die Erklärungen für das Warum gehen jedoch auseinander: So wurde von drei Probanden argumentiert, dass die Münze für den Fährmann gedacht sei; andere erklärten, es handele sich damit um ein Indiz für einen Mafiamord und laut einem Proband ist die Münze als Bezahlung anzusehen. Die Idee des Fährmanns stammt aus der griechischen bzw. römischen Mythologie: Hier bringt der Fährmann Charon die Toten gegen eine Münze über den Totenfluss in den Hades, das Reich der Toten. In der Antike war es daher üblich, den Verstorbenen den Obulus – die Münze – in den Mund oder auf die Augen zu legen, um ihnen die Überfahrt zu ermöglichen. GY11 zweifelt seine eigene Erklärung dabei aber an: In seiner Erinnerung waren es normalerweise zwei Münzen, die dem Verstorbenen für den Fährmann mitgegeben werden, er fragte sich daher, wieso es hier nur eine sein sollte. Es ist zu vermuten, dass die Probanden auch aus Filmen mit dem Mythos des Fährmanns vertraut sind. Insbesondere die jüngeren Anhänger der Generation Y wuchsen beispielsweise zu der Zeit heran, als z. B. der Zeichentrickfilm „Herkules“ von Disney veröffentlicht wurde (1997), in dem sie u. a. mit Hades, dem Gott der Unterwelt, und dem Totenfluss vertraut gemacht werden. Auch in vielen anderen aktuellen Filmen wird die antike Tradition jedoch aufgegriffen, sodass die Probanden vermutlich – sofern nicht auch im Laufe ihrer schulischen oder beruflichen Bildung – auf diesem Weg das Wissen darum erworben haben.

In jedem Fall ermöglichten die unterschiedlichen Erklärungen der Probanden ihnen offenbar zumindest subjektiv das Verständnis für diese Szene, so dass bei ihnen keine Verständnisprobleme entstanden.

Mit 11 von 19 Probanden, die hier Verständnisprobleme hatte, handelt es sich um eine schwerwiegende Problemstelle für die Probanden aus der Generation Y.

***„Vito Sbardella, genannt „der Hai“, verkündet in einer Szene: „Ich geh’ zu den Dorotheern, die sind sehr sympathisch.“ Ich weiß nicht, worum es sich bei den Dorotheern handelt.“***

Der nächste Untersuchungsaspekt bezieht sich auf eine Szene, in der Pomicino, Evangelisti und Sbardella, genannt „der Hai“, sich in der Anwesenheit von Signora Enea unterhalten. Der Dialog ist sehr schnelllebig. Pomicino fragt, was mit Andreottis 330.000 Stimmen passiere, nun da er zum Senator auf Lebenszeit ernannt worden sei. Sbardella fordert sich daraufhin das Recht ein, die Parteifreunde zu koordinieren, woraufhin Pomicino entgegnet, es gäbe nichts zu koordinieren, aber es sei ein Konzept nötig. Sbardella verlässt daraufhin den Raum, Pomicino läuft ihm nach und fragt, wohin er gehe. Sbardella erwidert daraufhin: „Ich geh’ zu den Dorotheern, die sind sehr sympathisch.“

Es ist zu anzunehmen, dass den Rezipierenden der deutschen Synchronfassung nicht unbedingt bekannt ist, worum es sich bei den Dorotheern handelt, da es sich hiermit um eine politische Einheit in Italien handelte, die inzwischen nicht mehr existiert. Das Verständnis darum, was die Dorotheer sind und wo sie im politischen Spektrum insbesondere in Bezug auf die Dc einzuordnen sind, kann ggf. nicht vorausgesetzt werden. Es kann sogar sein, dass nicht einmal das Verständnis dafür, dass es sich um eine politische Gruppierung handelt, gewährleistet werden kann. So könnten die Rezipierenden beispielsweise davon ausgehen, dass es sich um eine gewerkschaftliche oder unternehmerische Organisation handelt. Zwar indiziert eine sich anschließende Szene, dass es sich um eine politische Gruppierung handeln muss – nämlich die Szene der Wahl des Staatspräsidenten, bei der Sbardella ebenfalls anwesend ist (ab 00:43:19) – jedoch ist nicht sicher, dass die Rezipierenden der deutschen Synchronfassung diese Zusammenhänge entsprechend zu lesen wissen. Die Feindseligkeit zwischen den Einzelpersonen, die eingangs als eine homogene Gruppierung innerhalb der Dc vorgestellt wurden, könnte ggf. nicht nachvollziehbar sein, wenn die Rezipierenden mit dem Schlagwort „Dorotheer“ keine Wissensbestände aktivieren können und daher die Position der Andreotti-Gruppierung zu den Dorotheern nicht kennen.

Um exemplarisch herauszuarbeiten, ob es sich hiermit für die Babyboomer und die Generation Y um eine Problemstelle handelt, sollten sich die Probanden dazu äußern, ob ihnen klar war, worum es sich bei den Dorotheern handelt.

Von den 17 befragten **Babyboomern** gaben 16 an, dass ihnen dies nicht klar war. Für sie war also nicht nachvollziehbar, worum es sich handelt und inwiefern sich Sbardella mit dem Zuwenden zu den Dorotheern von der Andreotti-Gruppierung abwendet. Keiner der Probanden gab an sich unsicher zu sein.

Lediglich ein einziger Proband, nämlich BB11, hatte laut seinen Angaben verstanden, worum es sich handelt, und erklärte, die Dorotheer seien ein Orden. BB11 war demnach nicht bewusst geworden, dass Sbardella bei der Wahl des Staatspräsidenten anwesend ist, was er nicht wäre, wenn er der Politik den Rücken gewandt und sich einem Orden angeschlossen hätte. Alternativ wäre es möglich, dass BB11 davon ausging, dass Sbardella weiterhin Mitglied der Dc ist, aber sich zeitgleich einem Orden verschrieben hat. Dann allerdings wäre es fragwürdig, wieso er sich seinen Parteikollegen gegenüber abweisend zeigt, warum Evangelisti ihn sogar offen beschimpft und weshalb Sbardella später nicht mehr in den Reihen der Andreotti-Gruppierung gezeigt wird. In jedem Fall gab es bei BB11 offenbar gerade mangels der entsprechenden Wissensbestände, die zu der Einsicht führen müssen, dass die Dorotheer kein Orden sein können, keine Verständnisprobleme.

Mit 16 von 17 Probanden, die hier Verständnisprobleme indizierten, liegt mit der Frage nach den Dorotheern bei den befragten Babyboomern eine gravierende Problemstelle vor.

Eine ähnlich eindeutige Verteilung findet sich bei den Probanden aus der **Generation Y**: 16 von 19 Probanden gaben an, in der Tat nicht zu wissen, worum es sich bei den Dorotheern handelt. Auch für sie war demnach nicht nachvollziehbar, wem Vito Sbardella sich anschließt und welche Auswirkungen das auf seine Mitgliedschaft in der Andreotti-Gruppierung hat.

Mit GY20 gab 1 Proband an, sich unsicher zu sein und vermerkte als Vermutung, dass es sich um eine Partei handeln könnte. GY20 ging also davon aus, dass Sbardella sich von der Dc abgewandt und einer neuen Partei, den Dorotheern, angeschlossen hat. Dennoch blieb GY20 verunsichert.

Die verbleibenden 2 Probanden, GY11 und GY17, gaben an, zu wissen, worum es sich bei den Dorotheern handelt, nämlich um eine Partei. Damit stimmen sie mit der Vermutung von GY20 überein, sahen diese Vermutung aber offenbar entweder ausgehend von dem Gesehenen bestätigt oder verfügten über Wissensbestände, die ihnen diese Schlussfolgerung nahelegte. Dabei steht zu

vermuten, dass es sich eher um eine Schlussfolgerung aus dem Gesehenen handelt, da sich in der metatextuellen Analyse zeigen wird, dass die Dorotheer nicht als Partei einzustufen sind. Dennoch entstand für die beiden Probanden offenbar kein Verständnisproblem.

Insgesamt liegt für die Probanden aus der Generation Y hier eine gravierende Problemstelle vor, die den Rezeptionsprozess negativ beeinflusste.

***„Bei den Wahlen [des] Staatspräsidenten gibt es einen Aufruhr, einige rufen „Diebe“, andere „Holzköpfe“. Ich habe nicht verstanden, wer wen beschimpft und warum.“***

Bei der Wahl des Staatspräsidenten (ab 00:43:19) kommt es zu Streitigkeiten. Zwei Menschengruppen erheben sich, darunter auch Mitglieder der Andreotti-Gruppierung, und beschimpfen sich gegenseitig als Diebe und als Holzköpfe. Dieser Szene schließt sich eine weitere an, in der Andreotti und ein weiterer Politiker, Arnaldo Forlani, an einem Tisch sitzen, während Pomicino auf die beiden einredet und darauf besteht, dass die beiden sich auf einen Kandidaten einigen sollen. Auf diese Szene soll im Nachgang separat eingegangen werden, da auch sie für sich gesehen potentielle Verständnisprobleme mit sich bringt. Zunächst einmal kann vermutet werden, dass die Rezipierenden der deutschen Synchronfassung nicht unbedingt verstehen, wer wen in der ersten Szene beschimpft und warum. Diese Prognose stützt sich auf das Zwischenergebnis, das besagt, dass der Mehrheit der befragten Probanden beider Gruppen die Parteien und ihre Organisation im Italien der 90er Jahre unbekannt sind. Das Verständnis dessen, was sich in dieser Szene im Plenarsaal abspielt, sprich, wer die beiden Gruppen sind, die sich beschimpfen und wieso sie das tun, kann nur erlangt werden, wenn bekannt ist, wie die Dc organisiert ist. Ebenso kann im Anschluss nur mit den entsprechenden Wissensbeständen erfasst werden, in welchen Positionen Andreotti und Forlani zueinander stehen. Entsprechend haben die beiden Szenen aber auch einen direkten Zusammenhang zueinander, da sie beide auf dem Wissen um die Organisation der Dc aufbauen. Der zweite Aspekt soll aber, wie angekündigt, bewusst in einem separaten Punkt untersucht werden.

Zunächst wurden die Probanden mit der oben genannten Aussage konfrontiert.

Aus der Generation der **Babyboomer** gab mit 10 von 17 Probanden die absolute Mehrheit an, dass ihnen nicht klar war, wer in der betreffenden Szene wen beschimpft und warum. Ihnen fehlte demnach das notwendige italienspezifische Welt- und Handlungswissen zum Verständnis. Es ist zu erwarten, dass ihnen demnach auch die nachfolgende Szene mit Andreotti und Forlani nicht zugänglich war.

Weitere 6 Probanden fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder. BB05 hielt als seiner Vermutung fest, dass es sich um politische Gegner bzw. Gegenkandidaten handeln könnte; eine Erklärung für den Grund der Beschimpfung gibt er nicht an. Auch diese sechs Probanden konnten offenbar keine stichhaltige Erklärung für die Szene finden.

Lediglich 1 Proband, BB09, gab an, die Szene verstanden zu haben: Laut ihm handelt es sich um unterschiedliche Parteien, die sich wegen unterschiedlichen Interessen beschimpfen. Damit bleibt BB09 im Hinblick auf die Gründe sehr oberflächlich. Für ein globales, subjektives Verständnis reichte diese Erklärung jedoch offenbar aus, sodass keine bewussten Verständnisprobleme aufkamen.

Mit insgesamt 16 von 17 Probanden, die die Szene entweder gar nicht verstanden hatten oder sich unsicher waren, kann auch diese Szene für die Probanden aus der Gruppe der Babyboomer als gravierende Problemstelle erkannt werden.

Ein ähnliches Bild ergibt sich aus den Daten der **Generation Y**. Von 19 Probanden gaben mit 9 Probanden fast die Hälfte an, nicht zuordnen zu können, wer in der Szene wen beschimpft und warum. Einer der neun gab eine Vermutung an: GY08 nahm an, es könnte sich um die Opposition zur Regierungspartei der Koalition handeln. Er selbst war aber offenbar derart verunsichert, dass er sich trotz seiner Vermutung nicht in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wiederfand, sondern angab, die Szene nicht verstanden zu haben. Demnach war der Zugang zum Gesehenen hier nicht möglich.

Weitere 8 Probanden gaben an, sich unsicher zu sein; keiner der acht äußerte Vermutungen oder Spekulationen. Auch sie konnten das Gesehene nicht aufbauend auf ihren Wissensbeständen verarbeiten. Die italienspezifischen pragmatischen Präsuppositionen um den Streit im Plenarsaal bereiteten ihnen demnach bewusste Verständnisprobleme, die den Rezeptionsprozess störten. Insgesamt wies die Mehrheit der Probanden aus der Generation Y damit Verständnisprobleme unterschiedlicher Schweregrade auf. Zu erwarten ist

damit, dass die Mehrheit der Probanden auch mit dem sich anschließenden Untersuchungsaspekt Probleme haben.

Lediglich 2 Probanden gaben an, die Szene verstanden zu haben: GY01 erklärte, dass hier verschiedene Parteien in ihre Rolle zu sehen seien, also Fürsprecher und Gegner Andreottis; GY07 hingegen erklärte, dass hier verschiedene Parteien dargestellt würden, die sich gegenseitig beschimpfen würden. Gemeinsam haben beide Probanden, dass sie davon ausgingen, dass es sich um unterschiedliche Parteien handelt, die einander angehen. Davon ausgehend entstanden für die beiden Probanden offenbar keine Widersprüche, die dazu geführt hätten, dass sie ihr Verständnis in Frage gestellt hätten.

Insgesamt gaben 17 von 19 Probanden aus der Generation Y an, die Szene entweder gar nicht verstanden zu haben oder sich unsicher zu sein. In beiden Fällen kommt es zu einer bewussten Störung des Rezeptionsprozesses aufgrund der fehlenden Wissensbestände, auf deren Basis die enthaltenen kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen dekodiert und verstanden werden könnten. Auch für diese Generation kann hier eindeutig von einem gravierenden Verständnisproblem gesprochen werden.

***„Ebenfalls bei der Wahl zum Staatspräsidenten sitzen Andreotti und ein anderer Politiker, Forlani, in einem Raum und sollen sich einigen, wer kandidiert. Ich habe nicht verstanden, ob die beiden unterschiedlichen Parteien angehören oder derselben.“***

Wie bereits angekündigt hängt die sich unmittelbar anschließende Szene (ab 00:44:52) eng mit der vorausgehenden zusammen. Darin sitzen Andreotti und ein weiterer Herr, den Andreotti Arnaldo nennt und bei dem es sich um Arnaldo Forlani handelt, an einem großen Tisch. Pomicino steht daneben und fordert die beiden auf, sich zu einigen, wer kandidieren soll. Es geht an dieser Stelle nach wie vor um die Wahl des Staatspräsidenten. Andreotti erwidert darauf: „Wenn mein Freund Arnaldo kandidiert, werde ich sicher nicht kandidieren.“ Daraufhin entgegnet Forlani: „Wenn mein Freund Giulio kandidiert, werde ich ganz sicher nicht kandidieren.“ Daraufhin ist zu sehen, wie Pomicino den Raum verlässt und erklärt: „Sie wollen beide kandidieren.“

Da die Probanden mehrheitlich eingangs angaben, mit den Parteien und ihrer Organisation im Italien der 90er Jahre nicht vertraut zu sein und auch beim

Verständnis der vorangehenden Szene, in der zwei Gruppen sich im Plenarsaal beschimpfen, Probleme hatten, ist auch hier zu erwarten, dass sie nicht zwingend einordnen können, welche die Parteizugehörigkeit Forlani aufweist und in welcher politischen Beziehung er zu Andreotti steht. Wenn den Rezipierenden diese Aspekte unklar sind, können sie auch nicht nachvollziehen, wieso die beiden eine Einigung finden sollen, wer für das Amt des Staatspräsidenten kandidieren darf. Auch der Gesamtzusammenhang zu den Streitigkeiten im Plenarsaal im Voraus ist dann unklar. Um exemplarisch für die beiden Untersuchungsgruppen herauszuarbeiten, ob auch hier Probleme auftreten, sollten die Probanden zu oben genannter Aussage Stellung beziehen.

Aus der Generation der **Babyboomer** gaben überraschenderweise lediglich 3 von 17 Probanden an, dass ihnen unklar war, ob Forlani und Andreotti derselben oder unterschiedlichen Parteien angehören.

Die überwiegende Mehrheit der Probanden fand sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder. Sie hatte also Vermutungen, die sie jedoch nicht mithilfe ihrer Wissensbestände bestätigen konnten, sodass Unsicherheiten zurückblieben. Zwei der Probanden, BB02 und BB05, gaben explizit Vermutungen an: Beide waren sich einig, dass es sich vermutlich um unterschiedliche Parteien handelt. BB02 nahm darüber hinaus an, dass Andreotti und Forlani sich einigen müssen, um so die Mehrheitsverhältnisse bei der Wahl festzulegen. Inwiefern dies parteiübergreifend sinnvoll und durchführbar sein mag, sei dahingestellt. In jedem Fall blieben ganze 10 von 17 Probanden verunsichert und konnten keine Zuordnung vornehmen.

Lediglich 4 Probanden gaben an, zu wissen, ob die beiden unterschiedlichen Parteien angehören. Davon erklärten zwei Probanden, sie seien in derselben Partei, die anderen zwei waren der Ansicht, sie seien in unterschiedlichen Parteien. In beiden Fällen brachte die Zuordnung offenbar keine Widersprüche und daraus entstehende Verständnisprobleme mit sich, sodass die vier Probanden – trotz ganz gegensätzlicher Vorstellungen – subjektiv ein Verständnis entwickeln konnten.

Auch wenn nur drei von 17 Probanden eindeutig angaben, nicht verstanden zu haben, ob Forlani und Andreotti wie in der betreffenden Szene gezeigt derselben oder verschiedenen Parteien angehören, gaben doch ganze 10 Probanden an, sich

unsicher zu sein und demnach ebenfalls Verständnisprobleme aufzuweisen. Daher liegt auch hier eine schwerwiegende Problemstelle vor.

Von den 19 Probanden der **Generation Y** gaben lediglich 3 an, nicht verstanden zu haben, ob Andreotti und Forlani derselben Partei angehören. GY10 vermerkte in einer Notiz eine Spekulation: „Andreotti = D[c], Forlani = die anderen“; damit suggeriert er, dass es sich um unterschiedliche Parteizugehörigkeiten handelt.

Weitere 6 Probanden waren sich unsicher; lediglich eine Person vermerkt eine Vermutung: GY08 nahm an, beide wären der Dc zugehörig.

Ganze 10 Probanden – und damit die Mehrheit – erklärte, dass sie verstanden habe, wie die Parteizugehörigkeit sich verhalte. Alle zehn gaben an, Forlani und Andreotti seien in derselben Partei.

Dieses Ergebnis und die Einstimmigkeit der Erklärungen sind überraschend, v. a. wenn bedacht wird, dass der durchschnittliche Proband der Generation Y bei der vorangehenden Szene Verständnisprobleme aufwies. Gleichzeitig lädt dieses Ergebnis zu einer Deutung von ebendiesem ein. Es ist anzunehmen, dass die Probanden gerade bei der Frage nach der Parteizugehörigkeit von Andreotti und Forlani ihr allgemeines politisches Wissen angewendet haben, das sie im deutschen System erlangt haben. Die Übertragung der Wissensbestände aus dem deutschen auf das italienische Parteiensystem leitete sie zu diesem Verständnis. Wenn die Probanden nämlich davon ausgehen, dass jede Partei in ihrer Einigkeit mit einem Spitzenkandidaten zur Wahl antritt und daher innerhalb einer Partei eine Festlegung stattfindet, so ist es eine logische Schlussfolgerung, dass Forlani und Andreotti in derselben Partei sein müssen, wenn genau diese Einigung stattfinden muss. Unabhängig davon, ob ihre Wissensbestände hier applikabel sind, führten sie die Probanden mehrheitlich zu einem Ergebnis, das ihnen logisch und wissenschaftlich erscheint und das sie deshalb als richtig einschätzen. Daher kommt es subjektiv bei diesem Aspekt bei der Mehrheit der Probanden subjektiv nicht zu Verständnisproblemen.

Offen bleibt, wieso diese Übertragung bei den Probanden der Generation Y stattfand und zumindest subjektiv erfolgreich war, wohingegen die befragten Babyboomer weitaus mehr Probleme aufwiesen.

Insgesamt liegt hier für die Probanden aus der Generation mit 9 von 19 Probanden, die die Parteizugehörigkeit nicht verstanden, eine durchschnittliche Problemstelle vor.

***„Zwischen den Wahlgängen wird auf dem Gang diskutiert. Plötzlich rollt ein Skateboard durch den Gang, hebt ab und fliegt durchs Fenster. Dann sieht man ein ausgebranntes Auto von einer Brücke fallen und explodieren. Dieser Übergang ergab für mich keinen Sinn.“***

Ebenfalls eine potentielle Problemstelle liegt in einer darauffolgenden Szene (ab 00:48:19), in der die Politiker zwischen den Wahlgängen auf dem Gang stehen und sich unterhalten, als plötzlich ein irritierendes Hintergrundgeräusch zu hören ist. Die Gespräche verstummen, die Politiker folgen mit dem Blick dem durch den Gang fahrenden Skateboard, von dem das Geräusch kommt. Am Ende des Gangs hebt das Skateboard ab und bricht durchs Fenster. Dann ist das bereits in einer Anfangsszene gezeigte ausgebrannte Auto im Bild zu sehen, das von einer Brücke stürzt und explodiert. Auch hier besteht ein enger Zusammenhang zwischen dieser und der sich anschließenden Szene.

Anschließend erfolgt ein Schnitt zurück in den Plenarsaal, in dem vor der finalen Verkündung der Wahlergebnisse eine Schweigeminute für den Richter Giovanni Falcone eingelegt wird.

Es ist anzunehmen, dass die Rezipierenden der deutschen Synchronfassung nicht mit Giovanni Falcone, seiner Tätigkeit und den Umständen seines Todes vertraut sind, da sich seine Tätigkeiten auf Italien beschränkten. Es kann vermutet werden, dass eher die Babyboomer Kenntnisse um seine Person besitzen, da sie Anfang der 90er über die deutschen Nachrichtenkanäle von seinem Tod gehört haben könnten, wohingegen die Generation Y, wenn überhaupt bereits geboren, noch zu jung war, um die Geschehnisse zu verarbeiten. Um jedoch zu verstehen, was es mit dem Skateboard auf sich hat, ist das Wissen darum, wer in dem Auto sitzt, absolut notwendig. Ebenso kann die sich anschließende Schweigeminute für Falcone und der Zusammenhang zwischen den beiden Szenen nur dann erfasst werden, wenn die Rezipierenden die Wissensbestände mitbringen, die zum Verständnis dieser italienspezifischen pragmatischen Präsuppositionen nötig sind. Auch hier wird eine Untersuchung der beiden jeweils enthaltenen Problemstellen gebunden an die entsprechenden Szenen in zwei Schritten unternommen.

Die Untersuchung der ersten potentiellen Problemstelle, diejenige um das Skateboard und den Übergang zum explodierenden Auto, erfolgt über obenstehende Aussage.

Aus der Generation der **Babyboomer** gaben 8 von 17 Probanden an, dass dieser Übergang für sie keinen Sinn machte. Sie hatten in der Tat nicht verstanden, worin der Zusammenhang zwischen dem Skateboard und dem explodierenden Auto bestand.

Weitere 4 Probanden fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder, auch sie konnten sich den Übergang nicht restlos erklären. Einer der vier, BB05, gab eine Vermutung an: Laut ihm könnte das Skateboard etwas mit einem früheren Verbrechen zu tun haben, an dem Andreotti beteiligt war. Seine Vermutung konnte er aber ausgehend von seinen Wissensbeständen nicht ausreichend stützen, um selbst zweifelsfrei davon überzeugt zu sein.

Immerhin 5 der 17 Probanden hatten subjektiv keine Verständnisprobleme, sondern gaben eine Erklärung für den Zusammenhang an. Die Erklärungen variieren sehr stark in ihrer Ausrichtung und Prägnanz. BB01 erklärte lediglich, dass die Verbindung darin bestehe, dass wieder ein erfolgreiches Attentat stattgefunden habe. Von wem ein Attentat auf wen stattgefunden hat und was das Skateboard damit zu tun hat, bleibt unklar. Vor allem BB08 las die Verknüpfung der beiden Szenen eher metaphorisch: Er führte aus, keiner wisse, wohin die Reise politisch nun ginge. BB10 hatte eine metaphorische Teildeutung, nämlich, dass die Wahl zu einer Explosion geführt habe, erklärte aber gleichzeitig – ebenso wie BB09 – dass damit ein Zusammenhang zur Ermordung Falcones hergestellt würde. Wodurch sich dieser Zusammenhang laut BB09 und BB10 ergibt, ist dabei nicht eindeutig nachvollziehbar. Alle fünf Probanden konnten jedoch mit ihren Erklärungen ein subjektives Verständnis entwickeln, sodass keine Verständnisprobleme oder Unsicherheiten aufkamen. Mit 12 von 17 Probanden aus der Gruppe der Babyboomer, die bei dieser Szene Verständnisprobleme hatten oder sich unsicher waren, liegt hier eine schwerwiegende Problemstelle vor.

Aus der **Generation Y** gaben 10 von 19 Probanden an, dass der Übergang für sie keinen Sinn ergab. Ihnen fehlten demnach die notwendigen Wissensbestände zur Person Falcones und den Umständen seines Todes.

Weitere 2 Probanden zeigten sich verunsichert. Keiner der insgesamt 12 Probanden, die damit Verständnisprobleme und Unsicherheiten aufwiesen, gab eine Vermutung an, was es damit auf sich haben könnte.

Die verbleibenden 7 Probanden hatten den Übergang jedoch zumindest subjektiv verstanden. Auch hier gingen die Erklärungen auseinander. GY01 las die Szene zunächst als eine Drohung, dann als die Durchführung des Mordes am Richter. Er stellte dabei die Verbindung her, dass es sich mit dem herabfallenden Auto um dasjenige des Richters Giovanni Falcone handeln muss; zudem erinnerte er sich, dass das Skateboard bereits zu Beginn des Films zu sehen ist, und dass damit ein Paket – in dem er eine Bombe vermutete – transportiert wurde. GY01 erklärt sich hier sehr zusammenhängend und stichhaltig. GY07 erklärte, dass ein „wichtiger Stimmgeber [...] aus dem Rennen genommen wurde“; hier bleibt fragwürdig, was er damit meinte. Auch GY09 und GY10 erinnerten sich an die Szene zu Beginn des Films, in dem das Skateboard in eine Röhre geschoben wird und kurz darauf ein Auto explodiert. Dabei war GY09 jedoch nicht klar, was mit dem Skateboard transportiert wird, wohingegen GY10 spezifizierte, es handele sich um Sprengstoff. GY12 erklärte, dass im Vorfeld bereits „Sachen“ vertuscht worden seien – im Vorfeld wozu und welche „Sachen“ damit gemeint sind, bleibt auch hier unklar. GY17 sah Parallelen zwischen den beiden Szenen: Sowohl das Auto als auch das Skateboard seien in Bewegung und am Ende sei auf der einen Seite die Scheibe, auf der anderen Seite das Auto zerstört. GY17 verknüpfte die Szenen offenbar nicht inhaltlich sondern nur stilistisch, dadurch aber subjektiv keine Verständnisprobleme entwickelt. GY20 blieb vage in seiner Erklärung, verstand die Szene aber als „Parabel zur Ermordung“, insbesondere da im Anschluss die Schweigeminute im Plenarsaal stattfindet.

Offenbar kam es für keinen dieser 7 Probanden, die hier ein subjektives Verständnis entwickelten, zu Ungereimtheiten aufbauend auf ihren Erklärungen, auch wenn anhand der recht unklaren Erklärungen stellenweise angezweifelt werden könnte, ob die Probanden hier tatsächlich ein umfassendes Verständnis entwickeln konnten oder ob sie die Hintergründe schlichtweg nicht tiefgreifend reflektierten. Ihnen selbst wurde offenbar nicht bewusst, dass ihre Erklärungen stellenweise lückenhaft waren.

Mit 12 von 19 Probanden aus der Generation Y, die bei dieser Szene Verständnisprobleme oder Unsicherheiten indizierten, handelt es sich um eine schwerwiegende Problemstelle.

*„In der darauffolgenden Szene wird eine Schweigeminute für den Richter Giovanni Falcone eingelegt. Mir ist nicht klar, wer das ist.“*

Wie oben bereits angesprochen wurde, findet in der sich unmittelbar anschließenden Folgeszene eine Schweigeminute im Plenarsaal zu Ehren des Richters Giovanni Falcones statt (ab 00:48:10). Mit Giovanni Falcone handelt es sich um eine Person, die in Italien aufgrund ihrer Tätigkeit – und später aufgrund der Umstände ihres Todes – bekannt wurde und bis heute noch bekannt ist. Es ist zu vermuten, dass er, wenn überhaupt, dann nur zum Zeitpunkt seiner Ermordung im Jahr 1992 in Deutschland über die Medien Erwähnung fand. Hier kann also erneut davon ausgegangen werden, dass die Generation der Babyboomer potentiell über mehr Wissen verfügen könnte als ihre Kindergeneration, da die Anhänger der Generation Y 1992 teilweise noch nicht einmal geboren waren. Fehlt das Wissen um Falcone, bleiben die Umstände seines Todes und die Verbindungen nach Rom – und damit die gesamte Skateboard-Szene und die der Schweigeminute – unklar. Damit liegt hier eine potentielle Problemstelle um Giovanni Falcone vor. Um zu untersuchen, inwiefern es sich tatsächlich um eine Problemstelle handelt, sollten die Probanden sich zu obenstehender Aussage positionieren.

Aus der Generation der **Babyboomer** gaben 12 von 17 Probanden an, dass diese Aussage auf sie zutreffe. Damit verfügt die absolute Mehrheit der Probanden dieser Generation nicht über das notwendige Welt- und Handlungswissen, um die italienspezifischen pragmatischen Präsuppositionen um Giovanni Falcone zu verstehen. Die Mehrheit der Probanden brachte bereits bei dem vorausgehenden Aspekt Verständnisprobleme und Unsicherheiten mit sich, die in direktem Zusammenhang mit dem mangelnden Wissen um die Person Falcone stehen. BB05 gab hier eine Vermutung an: Er glaubte, dass Falcone von der Mafia ermordet worden sei, konnte diese Mutmaßung aber offenbar nicht stichhaltig stützen.

Lediglich 5 Probanden gaben an, zu wissen, um wen es sich bei Falcone handelt. Die betreffenden Probanden waren sich darin einig, dass es sich um einen Richter handele, der die Mafia bekämpft habe. Dieses Wissen gab ihnen offenbar zumindest Zugang zu der Szene, in der eine Schweigeminute eingelegt wird; nicht alle Probanden, die hier angaben, zu wissen, um wen es sich mit Falcone handelt, hatten auch die vorangehende Skateboard-Szene verstanden. Es liegt

daher nah, dass zumindest die genauen Umstände des Mords an Falcone nicht unbedingt bekannt waren.

Mit insgesamt 12 von 17 Probanden, die hier Verständnisprobleme hatte, handelt es sich für die befragten Babyboomer um eine schwerwiegende Problemstelle.

Von 19 befragten Probanden aus der **Generation Y** gaben 13 an, nicht zu wissen, um wen es sich bei Falcone handelt. Zwar handelt es sich damit um die Mehrheit, verblüffend ist aber, dass damit doch insgesamt fast ein Drittel nicht zu Unsicherheiten und Verständnisproblemen kam. 5 der 6 verbleibenden Probanden erklärten lediglich, Falcone sei der Mann in dem brennenden Auto. Sie hatten demnach einen inhaltlichen Bezug hergestellt zwischen den beiden aufeinanderfolgenden Szenen. Ob dieser Bezug rein logischer Art war oder tatsächlich auf Vorwissen um Falcone beruhte, sei dahingestellt. Die Probanden hatten also eventuell nicht hinterfragt, welche Rolle Falcone in Italien einnahm und wieso er in dem Auto ums Leben kam. In jedem Fall reichte ihnen ihr Wissen aus, um ein subjektives, oberflächliches Verständnis zu entwickeln. GY13 erklärt spezifischer, dass es sich mit Falcone um den Richter handele, der den Prozess mit den Mafiakronzeugen habe abhalten sollen. Auch ihm ermöglichte dieses Wissen ein subjektives Verständnis, unabhängig davon, ob es sich damit tatsächlich um korrekte Wissensbestände handelt.

Insgesamt erweisen sich die italienspezifischen pragmatischen Präsuppositionen um Falcone an dieser Stelle für die Generation Y als deutlich weniger problematisch, als zu erwarten wäre. Trotzdem liegt hier eine schwerwiegende Problemstelle vor.

*„In einer Szene läuft ein Fernseher, gezeigt wird eine Aufnahme in Schwarz-Weiß. Eine Frau spricht darin und fordert die Anwesenden dazu auf, auf die Knie zu gehen, sie ist sehr emotional. Ich weiß nicht, wer die Frau ist und was die Aufnahme bedeutet.“*

Eine weitere potentielle Problemstelle liegt in einer anschließenden Szene (ab 00:51:38) begründet. Darin stehen Andreotti und einige weitere Parteimitglieder zusammen schweigend in einem Raum, die Blicke auf einen Fernseher gerichtet, in dem eine schwarzweiß-Übertragung läuft. Darin spricht eine Frau und sagt zu ihren Zuhörern, sie würde ihnen verzeihen, sie müssten aber auf die Knie gehen. Sie erklärt, dass sie sich ändern müssten, dies aber nie tun würden. Dann gehen

ihre Worte in Schluchzen über. Es ist anzunehmen, dass den Rezipierenden der deutschen Synchronfassung nicht klar ist, um wen es sich handelt und zu wem und worüber die Frau spricht. Sollte dies der Fall sein, bleiben ihnen diese kurze Szene und ihr Bezug zum Rest des Films vollkommen unverständlich, zumal die gezeigten Inhalte nicht weiter thematisiert werden. Um herauszuarbeiten, ob es sich hier tatsächlich um eine Problemstelle handelt, sollten die Probanden sich zu folgender Aussage positionieren: „Ich weiß nicht, wer die Frau ist und was die Aufnahme bedeutet.“

Von den 17 befragten Probanden aus der Generation der **Babyboomer** gaben alle 17 an, dass sie in der Tat nicht wüssten, wer die Frau ist und was die Aufnahme bedeutet. Ganze 100 % der Befragten aus dieser Generation verfügten hier demnach nicht über das notwendige italienspezifische Welt- und Handlungswissen, das ihnen Zugang zu der betreffenden Szene gegeben hätte. Der Sinn der Szene und ihr Bezug zum restlichen Film blieben ihnen allen demnach verborgen.

Damit handelt es sich für die Babyboomer um eine gravierende Problemstelle.

Von den 19 Probanden aus der **Generation Y** können hier nur 18 bewertet werden, da GY06 keine Erinnerung an die Szene hatte und sich demnach nicht äußern konnte. Von den hier relevanten 18 Probanden gaben 16 an, dass die Aussage auf sie zuträfe. Auch sie konnten die Frau mangels entsprechender Wissensbestände nicht zuordnen und den Sinn der Szene nicht in den Gesamtkontext einbetten.

Lediglich zwei der Probanden gaben an zu wissen, um wen es sich handelt. Ihre Erklärungen zeigen jedoch, dass sie trotz ihrer Angabe Wissensdefizite aufwiesen. So erklärte GY07, es handele sich mit der Frau um die „Frau Morlos“. Gemeint ist offenbar die Frau Moros, doch die Tatsache, dass dieser sehr zentrale Name nicht korrekt wiedergegeben und keine Erklärung für die Bedeutung der Aufnahme gegeben wurde, zeigt, dass es sich hiermit eher um eine logisch erdachte als um eine auf Vorwissen basierende Erklärung handelt. Trotzdem ergab sich für den Probanden hier offenbar zumindest bis zu einem gewissen Punkt ein subjektives Verständnis. Die Ausführung von GY08 zeugt noch deutlicher von fehlenden Wissensbeständen: Dieser Proband vermerkte als Erläuterung „Ich dachte[, es sei] die Frau des ermordeten Richters?“ Damit indiziert der Proband, dass er es de facto nicht wusste, sondern schlussfolgerte,

diese Schlussfolgerung aber nicht mit entsprechenden Wissensbeständen stützen konnte und deshalb verunsichert blieb. Auch diesem Proband war seine eigene Unsicherheit hier sehr wohl bewusst. Entsprechend muss GY08 zu jenen Probanden dazu gezählt werden, die Verständnisprobleme aufwiesen.

Damit ergibt sich, dass nur 1 Proband von 18 hier ein subjektives Verständnis erlangen konnte. Damit handelt es sich auch für die Generation Y mit den kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen um die Frau und den Bezug der Szene um eine gravierende Problemstelle.

***„Plötzlich kommt es zu einer Menge von Selbstmorden von Politikern und Geschäftsmännern. Ich habe nicht verstanden, wieso.“***

Kurz darauf (ab 00:52:24) werden unkommentiert verschiedene Selbstmorde gezeigt, ohne dass ein expliziter Auslöser dafür gezeigt oder ausgeführt würde. Auch die Konsequenzen dieser Morde werden nicht explizit thematisiert. In der sich anschließenden Szene, bei dem Andreotti interviewt wird (ab 00:52:59), spricht der Journalist von *Tangentopoli* und gibt damit ein Indiz für die Gründe und Effekte der Selbstmorde. Er gibt sogar einen expliziten Hinweis auf eine Vielzahl von Selbstmorden unter Politikern und Bauunternehmern, die sich in der letzten Zeit ereignet hätten und die laut ihm darauf zurückzuführen sind, dass sie das Gefängnis oder den Vorwurf korrupt zu sein nicht ertragen hätten. Es ist allerdings zu vermuten, dass *Tangentopoli* und dessen handfesten Hintergründe und Auswirkungen den Rezipierenden der deutschen Synchronfassung kein Begriff sind, wohingegen sie in Italien ins kulturelle Gedächtnis (vgl. Kapitel 3.2) als politischer Skandal eingegangen sind. Daher ist zu vermuten, dass die Probanden den Begriff auch nicht zwingend als Erklärung der Selbstmorde ausmachen und die oberflächliche Erklärung, die der Journalist liefert, nicht in ihre Wissensbestände einbetten können. Um die Probanden unbeeinflusst zum Verständnis dieser Zusammenhänge zu befragen, wurden die beiden Aspekte der Selbstmorde und des *Tangentopoli*-Skandals in zwei Schritten behandelt.

In einem ersten Schritt sollten die Probanden sich äußern, ob ihnen der Auslöser für die Selbstmordserie bekannt war. Auch hier wurden zwecks Eindeutigkeit der Ergebnisse nur die beiden Auswahlmöglichkeiten „Richtig“ und „Falsch“ zur Auswahl gegeben.

Von 17 Probanden aus der Generation der **Babyboomer** gaben 9 an, dass diese Aussage auf sie zutraf. Zu diesen neun Probanden muss allerdings zusätzlich BB03 hinzugerechnet werden, da dieser Proband zwar sein Kreuzchen bei „Falsch“ setzte, in der Erklärung aber lediglich ein Fragezeichen vermerkte. Insgesamt gab es hier bei 10 von 17 Probanden bewusste Verständnisprobleme und Unklarheiten.

Die von den verbleibenden 7 Probanden angegebenen Erklärungen, die ihnen subjektiv ein Verständnis ermöglichten, sind weit gefächert. BB01 gab gleich zwei Erklärungen, die auf die P2 und/oder Andreotti als Auslöser der Morde abzielen. Ob dieser Proband jedoch beide Erklärungen für möglich hielt oder ob er einen Zusammenhang zwischen ihnen sah, bleibt unklar. In jedem Fall erreichte er damit ein subjektives Verständnis. BB02 gab an, dass die Selbstmorde auf Verbindungen zur Mafia zurückzuführen seien. Ähnlich wie bei BB01 bleibt die Erklärung zwar etwas unscharf, ermöglichte dem Probanden aber offenbar ein Verständnis. Die Erklärungen der verbleibenden fünf Probanden gehen in ganz ähnliche Richtungen, nämlich in die einer Art Strafentzug mittels des eigenen Todes. Für welche Taten ihnen Strafen drohen, thematisierte zwar keiner der Probanden, jedoch ist die Tatsache, dass sich fünf Probanden in diesem Verständnis einig sind, verblüffend.

Insgesamt handelt es sich hier für die Probanden der Generation der Babyboomer hiermit um eine schwerwiegende Problemstelle.

Von den 19 Probanden aus der **Generation Y** gaben lediglich 9 an, nicht verstanden zu haben, wieso es zu den Selbstmorden kommt. Damit kam es bei nicht einmal der Hälfte der Probanden aus dieser Generation zu bewussten Fragen und Verständnisproblemen.

Alle anderen entwickelten demnach aufbauend auf ihren Wissensbeständen zumindest ein subjektives Verständnis, so dass der Rezeptionsprozess unbeeinflusst blieb. Die betreffenden 10 Probanden, die nach eigenen Angaben verstanden hatten, was die Selbstmorde auslöst, geben dabei individuelle Erklärungen ab. GY01 gab beispielsweise als Erklärung an, es sei offengelegt worden, dass die jeweiligen Personen verstrickt seien mit der Mafia, der P2 oder mit Andreotti und deshalb Selbstmorde begingen. Um welche Verstrickungen es sich handelt – insbesondere im Hinblick auf Andreotti – bleibt damit offen; klar wird aber, dass GY01 die Personen als schuldig auf die eine oder andere Art

kategorisierte. GY03 erklärte, die Personen seien von außen unter Druck gesetzt und mit Vorwürfen bestürmt worden. GY07 fokussierte vielmehr die potentielle Strafe, die den Selbstmördern drohte: Er glaubte, sie wären sonst getötet oder ins Gefängnis gekommen – auch hier ist also eine Art Strafentzug angedeutet. GY10 formuliert dieselbe Erklärung explizit. Ähnlich schätzten GY13 und GY17 die Hintergründe ein, allerdings glaubten sie, die Selbstmörder seien von Andreotti überführt worden. GY12 und GY16 waren sich einig, dass die Personen sich deshalb umbrächten, weil sie mit dem Wahlergebnis nicht klar kämen; gemeint ist hier offenbar die Wahl zum Staatspräsidenten. GY10 nennt als einziger Proband explizit Ursache und Grund für die Selbstmorde: Laut ihm ist die Ursache die Schmiergeldaffäre und der Grund liegt in dem Entschluss, selbst über das eigene Leben zu richten.

Unabhängig davon, welche Erklärung nun die richtige ist, konnten alle 10 eine Erklärung finden, die mit ihrem Vorwissen vereinbar war und sich daher subjektiv in den Gesamtkontext einbetten ließ, so dass es nicht zu Verständnisproblemen kam

Mit 9 von 19 Probanden der Generation Y, die mit den kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen um die Selbstmorde der Politiker und Geschäftsmännern Probleme hatten, kann hier von einer durchschnittlichen Problemstelle gesprochen werden.

***„Bei dem Gespräch zwischen Andreotti und dem Journalisten wird von Tangentopoli gesprochen. Ich habe nicht verstanden, was es damit auf sich hat.“***

Nun soll in einem zweiten Schritt die Untersuchung zu dem vom Journalisten gebrauchten Begriff *Tangentopoli* erfolgen (ab 00:52:59). Mit der Begriffsverwendung sollten bei den Rezipierenden bestimmte Wissensbestände aktiviert werden, die auch die eindeutige Einbettung der vorangehenden Selbstmorde in den Skandal zulässt. Da bei beiden Untersuchungsgruppen Probleme beim Motiv für die Selbstmordserie festzustellen waren, kann vermutet werden, dass die Probanden nicht über die notwendigen Wissensbestände verfügen, die hier ein Verständnis und damit einen ungestörten Rezeptionsprozess ermöglichen. Damit bleiben ggf. die Ursachen sowie die Folgen von *Tangentopoli* und ihre Repräsentation im Film unzugänglich. Um

festzustellen, ob sich diese Vermutung bestätigt, sollten die Probanden dazu Stellung beziehen, ob ihnen klar war, was es mit *Tangentopoli* auf sich hat.

Von 17 befragten **Babyboomern** war ganzen 16 nicht klar, was es damit auf sich hat. Ihnen war der Begriff *Tangentopoli* demnach nicht geläufig und die Konzepte, die damit aktiviert werden sollten, waren nicht vorhanden. Folglich konnten sie den Bezug zu den Selbstmorden nicht herstellen und die Hintergründe und Folgen blieben offen.

BB01 gab als einziger an, verstanden zu haben, worum es sich handelt. Er erklärte, damit sei gemeint, dass Andreotti die Zeitung des Journalisten früher einmal vor dem Ruin gerettet habe. Damit bezieht er sich auf den Dialog zwischen Andreotti und den Journalisten, in dem Andreotti dem Journalisten dies vor Augen führt (ab 00:52:59). Es ist zu vermuten, dass BB01 diese Aussage Andreottis im Gedächtnis geblieben war und er sie *Tangentopoli* zuordnete. Für ihn ergaben sich daraus offenbar keine Verständnisprobleme.

Mit 16 von 17 Babyboomern, bei denen der Begriff *Tangentopoli* Fragen aufwarf, kann hier von einer gravierenden Problemstelle gesprochen werden.

Ein noch etwas drastischeres Bild ergibt sich bei der **Generation Y**: Hier gaben alle 19 Probanden an, nicht verstanden zu haben, was es sich mit *Tangentopoli* auf sich hat. GY05 vermerkte lediglich als Spekulation, dass es sich um ein Medikament handeln könnte; die Vermutung liegt nah, dass hier eine Verwechslung mit dem immer wieder genannten Medikament Tedax vorlag. Bei keinem von ihnen war also das notwendige italienspezifische Welt- und Handlungswissen vorhanden, das ihnen Zugang zu den zugehörigen pragmatischen Präsuppositionen verschafft hätte.

Bei der Generation Y handelt es sich demnach ebenfalls um eine gravierende Problemstelle.

*„Plötzlich sind viele Mafiosi bereit zu einer Zusammenarbeit mit der Polizei und verraten die Mafia. Ich verstehe nicht, wie es dazu kommt.“*

In den nachfolgenden Szenen (ab 00:59:37) werden diverse Kronzeugen gezeigt, die ihre Aussagen bei der Polizei machen und dabei Zusammenhänge zwischen der Mafia, der P2, Andreotti und dem Vatikan offenlegen. Ein Grund, wieso plötzlich so viele Mafiosi sich gegen die Mafia wenden und bereit sind, eine Aussage zu machen, wird im Film nicht genannt, das Wissen darum wird

vorausgesetzt. Damit liegt auch hier eine kulturspezifische pragmatische Präsupposition vor.

Da die Mafia gerade außerhalb Italiens oft als ein lokales Phänomen wahrgenommen und von den Medien als solches präsentiert wird, ist anzunehmen, dass bei den Rezipierenden der deutschen Synchronfassung nicht unbedingt die zum Verständnis notwendigen kulturspezifischen Wissensbestände vorhanden sind und hier demnach Unklarheiten entstehen. Um zu untersuchen, ob es sich hiermit tatsächlich um eine Problemstelle handelt, sollten die Probanden sich zu obengenannter Aussage äußern.

Aus der Generation der **Babyboomer** erklärten 7 von 17 Probanden, dass diese Aussage auf sie zutraf. Ihnen fehlten also die entsprechenden Wissensbestände und es kam zu bewussten Verständnisproblemen.

Weitere 5 Probanden fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder. Insgesamt konnten demnach 12 von 17 Probanden kein gesichertes Verständnis entwickeln, das auf den notwendigen italienspezifischen Wissensbeständen fußt. Die verbleibenden 5 Probanden, die angaben, zu wissen, warum es dazu kam, sahen unterschiedliche Gründe dafür. BB01 erklärte so, dass die Kronzeugen sich zum Schutz von Andreotti und „Rinii“ (gemeint ist vermutlich Totò Riina) an die Polizei wenden würden. Diese Erklärung ist insofern nicht stichhaltig, als dass Andreotti und Riina erst durch die Aussagen der Kronzeugen handfest ins Fadenkreuz der Justiz geraten und sogar vor Gericht ziehen müssen. Diese Ungereimtheit war BB01 offenbar entgangen. BB02 erklärte, dass die Kronzeugen damit Selbstschutz betreiben würden, da ihr Schutz durch Andreotti nicht länger gewährleistet sei. BB09 und BB10 gaben keine wirkliche Erklärung an, sie schrieben, dass die Mafiosi sich damit als Kronzeugen verfügbar machen würden – eine Tatsache, die auf der Hand liegt und keine Gründe liefert. Laut BB11 wollten die Kronzeugen mit ihren Aussagen die Macht Andreottis bekämpfen.

Allen fünf verschafften ihre Erklärungen offenbar einen Zugang zu den Geschehnissen, unabhängig von der Korrektheit und Konkretheit dieser.

Mit insgesamt 12 Babyboomern, bei denen es bewusst zu Problemen oder Unsicherheiten kam, kann hier von einer schwerwiegenden Problemstelle gesprochen werden.

Auf der Seite der **Generation Y** gaben 7 von 19 Probanden an, dass ihnen nicht klar war, wieso es zu der Zusammenarbeit zwischen Mafiosi und Polizei kam. Ihnen fehlten die entsprechenden Wissensbestände, wodurch es zu Verständnisproblemen kam, die ihren Rezeptionsprozess beeinträchtigten. Damit scheint es sich zunächst um eine vergleichsweise geringe Zahl zu handeln. Jedoch fanden sich weitere 8 Probanden in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder. Möglicherweise konnten sie ausgehend von ihrem Vorwissen also Vermutungen entwickeln, wie beispielsweise GY20, der einen Zusammenhang zum Regierungswechsel sah, oder GY04, der vermutete, dass die Mafiosi sich von ihrer Kooperation mit der Justiz eine Strafmilderung erhoffen könnten. In jedem Fall konnten sie ihre Vermutungen aber nicht ausgehend von ihren Wissensbeständen verifizieren. Auch bei ihnen blieb eine Verunsicherung zurück, die den Rezeptionsprozess beeinträchtigte.

Die verbleibenden 4 Probanden konnten demnach zumindest ein subjektives Verständnis erlangen. GY01 erklärte sich die Zusammenarbeit ausgehend von den gezeigten Inhalten des Films folgendermaßen: Nachdem der Kopf der Mafia gefasst wurde, müssen sich die Mafiosi offen für Kooperationen zeigen, da ihnen sonst eine Verhaftung und Verurteilung droht. Auch hier ist offensichtlich, dass der Proband sein Verständnis nicht ausgehend von seinem Vorwissen entwickelte, sondern das Gesehene in einen logischen Zusammenhang zu bringen versuchte. Dabei ist ihm ein Denkfehler unterlaufen: Totò Riina, den er mutmaßlich mit dem „Kopf der Mafia“ meint, wird erst mithilfe der Aussagen der Kronzeugen gefasst und nicht umgekehrt. Dieser Fehler fiel GY01 aber offenbar nicht auf, weshalb ihm ein subjektives Verständnis ermöglicht wurde. GY17 ging davon aus, dass die Mafiosi sich zum Zwecke der Strafmilderung mit der Polizei zusammentun. GY07 erklärte, die Kronzeugen hätten aus Angst vor Andreotti ausgesagt. GY12 führte aus, dass „sie ihren eigenen Kopf retten wollten, falls es zu einem Zusammensturz käme“. Die bloße Annahme, dass die Aussagen einiger Kronzeugen zum gesamten Zusammensturz des Mafiasystems führen könnten, zeugt davon, dass der Proband seine Erklärung hier auf falschem Vorwissen entwickelte. Unabhängig von ihren Erklärungen konnten diese Probanden jedoch ein subjektives Verständnis entwickeln, sodass der Rezeptionsprozess bei ihnen unbeeinträchtigt blieb.

Mit insgesamt 15 von 19 Probanden aus der Generation Y, die Verständnisprobleme und Unsicherheiten im Hinblick auf die kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen um die Kronzeugen aufwiesen, handelt es sich hier um eine schwerwiegende Problemstelle.

*„In einer Szene trifft Andreotti auf einen Mann und es werden Wangenküsse ausgetauscht. Mir ist nicht klar, was das bedeutet.“*

In einer nachfolgenden Szene (ab 01:06:21) – die bei entsprechendem Vorwissen als Rückblende eingestuft werden kann – ist zu sehen, wie Andreotti mit einem Mann, Totò Riina, Wangenküsse tauscht. In der gesamten Szene wird nicht gesprochen, was die Handlung als solche in den Mittelpunkt rückt und verdeutlicht, dass darin eine tiefere Bedeutung liegt. Was es damit aber auf sich hat, kann nur verstanden werden, wenn die pragmatische Präsupposition um den Wangenkuss aufbauend auf dem entsprechenden spezifischen Welt- und Handlungswissen gelesen werden kann. Es ist allerdings nicht zwingend zu erwarten, dass die Rezipierenden über diese Wissensbestände verfügen, da es sich damit um Wissen im direkten Zusammenhang mit Ritualen und Traditionen der Cosa Nostra handelt. Fehlen die Wissensbestände, können Andreottis Verbindung und Rolle innerhalb der Mafia nur ausgehend von den Aussagen der Kronzeugen nachvollzogen werden, wobei dieser Schlüsselszene kein Sinn zugeordnet werden kann.

Um zu erfahren, ob diese Szene bei den Probanden aus den relevanten Generationen in der Tat Verständnisprobleme mit sich bringt, sollten sie sich äußern, ob ihnen die Bedeutung der Wangenküsse klar war.

Von den 17 Probanden aus der Generation der **Babyboomer** stimmten 5 dieser Aussage zu.

Weitere 9 fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder. Teilweise lagen bei diesen neun auch Vermutungen vor, die sie jedoch offenbar nicht ausgehend von ihren Wissensbeständen sichern konnten. So indizierte BB03 als Vermutung, es könnte sich um einen Russen handeln; offenbar nahm er an, dass bei Russen der Wangenkuss als Begrüßungsformel eingesetzt wird, blieb aber verunsichert. Daran lässt sich erkennen, dass der Proband das Gegenüber Andreottis nicht als Totò Riina erkannt hatte. Damit fehlte BB03 der gesamte Rahmen, in den die Bedeutung der Szene eingebettet werden müsste. BB05

hingegen vermutete dahinter den Bruderkuss der Mafia; auch er blieb aber verunsichert.

Lediglich 3 Probanden gaben an, verstanden zu haben, was die Szene bedeutet. Auch hier gehen die Erklärungen jedoch auseinander. BB01 erklärte, damit werde die Mafiaangehörigkeit Andreottis dargestellt, als weitere Vermutung – erkenntlich an dem Fragezeichen dahinter – führte er aus, Andreotti könnte damit als oberster Mafiaboss über Riina dargestellt werden. Der Proband kontextualisierte die Szene also eindeutig in die Ränge der Mafia. Die Erklärungen von BB11 und BB12 sind weitaus offener gefasst und es bleibt unklar, ob die beiden die Zusammenhänge erkannt haben: Die beiden erklärten sich den Wangenkuss mit der „Besiegelung einer Abmachung“ bzw. einer „Versöhnung“. Auch hier konnte damit unabhängig von der Korrektheit der Erklärung ein ungestörtes Verständnis erlangt werden.

Mit insgesamt 14 von 17 Probanden aus der Generation der Babyboomer, die hier Probleme oder Unsicherheiten aufwiesen, liegt eine schwerwiegende Problemstelle vor.

Von den 19 befragten Probanden aus der **Generation Y** gaben lediglich 4 an, dass ihnen die Bedeutung des Wangenkusses unklar war.

Weitere 5 gaben an, sich unsicher zu sein. GY08 formulierte eine Vermutung, nämlich, dass damit die „Zusammenarbeit mit Mafiaboss Rossi“ symbolisiert wird. Auch hier ist mit Rossi offenbar Riina gemeint. Der Kontext Mafia wurde demnach erkannt, es blieb aber eine Unsicherheit zurück, die das Verständnis störte.

Ganze 10 Probanden erlangten hier aber zumindest ein subjektives Verständnis, sodass der Rezeptionsprozess bei ihnen unbeeinträchtigt blieb. Von diesen 10 Probanden erkannten und nannten 5 den Zusammenhang zur Mafia und erklärten mehr oder weniger explizit, dass es sich mit den Wangenküssen um den Bruderkuss handele. GY07 erklärte, die Wangenküsse würden ein Verschwiegenheitsabkommen zwischen zwei Mafiabossen symbolisieren. Er erkannte demnach den Bezug zur Mafia, ordnete Andreotti aber zugleich als Boss ein und ging davon aus, dass es zwecks Verschwiegenheit ein gesondertes Abkommen gebe – beides Tatsachen, die von mangelhaften Wissensbeständen im Kontext der Cosa Nostra zeugen. Ein weiterer Proband nannte den Bezug zur Mafia nicht explizit, erklärte aber, dass ein solcher Wangenkuss „normalerweise

Verbrüderung“ bedeute. Einzig GY12 und GY17 erkannten diesen Bezug nicht und erklärten sich die Wangenküsse als reine Gesten der Höflichkeit bzw. Anerkennung.

Trotz der Vielfalt an Erklärungen konnten alle 10 Probanden ein Verständnis erlangen, so dass für sie hier keine Problemstelle vorlag.

Mit 9 von 19 Probanden aus der Generation Y, die hier Unverständnis und Unsicherheiten aufwiesen, handelt es sich mit den gezeigten Wangenküssen zwischen Andreotti und Riina für die Probanden aus dieser Generation lediglich um eine durchschnittliche Problemstelle.

*„Gegen Ende wird aus dem Off angesprochen, dass Andreotti Deutschland und die Kommunisten nicht enttäuschen wollte. Ich habe nicht verstanden, was diese mit den Prozessen zu tun haben.“*

Die letzte potentielle Problemstelle, zu denen die Probanden Stellung nehmen sollten, betraf die Schlusszenen des Films (ab 01:42:02). Andreotti befindet sich hier in einem Gerichtssaal und der Richter spricht einleitende Worte, als eine Stimme aus dem Off verkündet, dass Andreotti fahl und gleichgültig geblieben sei, weil er seinen reaktionären Plan vorantreiben müsse und indessen die Kommunisten und die Deutschen nicht habe enttäuschen dürfen. Dabei ist anzunehmen, dass bei den Rezipierenden der Synchronfassung die Frage aufkommt, was die Kommunisten und die Deutschen mit den Prozessen Andreottis zu tun haben. Die Beziehung zwischen Andreotti und den Kommunisten und den Deutschen Anfang der 1990er Jahre und damit die Auswirkung auf die Einstellung Andreottis zu den Prozessen können nicht unbedingt vorausgesetzt werden. Es kann aber vermutet werden, dass die Generation der Babyboomer ein besseres Grundverständnis für die Funktionsweisen des Kommunismus mitbringt, da sie diesen aktiv miterlebt hat, und deshalb einen besseren Zugang zu dieser Aussage haben könnte als die Generation Y, die den Kommunismus größtenteils nur aus dem Geschichts- und Politikunterricht kennt. Die Probanden wurden daher mit obengenannter Aussage konfrontiert.

Von den 17 befragten **Babyboomern** gaben 10 Probanden an, dass diese Aussage auf sie zutraf.

Die verbleibenden 7 Probanden gaben an, sich unsicher zu sein. Damit konnte keiner der Probanden aus dieser Gruppe ausgehend von dem vorhandenen Wissen ein eindeutiges Verständnis entwickeln. Entgegen der Erwartungen erleichterte ihnen ihr Miterleben des Kommunismus also offenbar auch nicht den Zugang zu diesem Teil der Aussage.

Mit 17 von 17 Probanden, die hier eindeutig Verständnisprobleme oder Unsicherheiten aufwiesen, handelt es sich hiermit für die befragten Babyboomer um eine gravierende Problemstelle.

Aus den Angaben der Probanden aus der **Generation Y** ergibt sich ein unerwartetes Ergebnis, vor allem wenn man die eingangs angestellte Annahme mitbedenkt, nach der den Babyboomern ein besserer Zugang zum Aspekt des Kommunismus eingeräumt wurde. Insgesamt gaben 13 von 19 Probanden klar an, dass sie nicht verstanden hatten, was die Deutschen und die Kommunisten mit den Prozessen Andreottis zu tun hätten.

Weitere 2 Probanden waren sich unsicher und konnten demnach ebenfalls kein sicheres Verständnis entwickeln.

Es überrascht jedoch, dass 4 Probanden dieser Generation angaben, dass ihnen dieser Aspekt durchaus klar sei. Die Erklärungen dieser Probanden weisen unterschiedliche Ausrichtungen auf. So erklärte GY01, dass den Kommunisten in der italienischen Politik eine zentrale Rolle zugekommen sei und dass die Roten Brigaden weitere „Verbrechen“ begehen würden, wenn Andreotti es ihnen nicht recht machen würde. Er fokussierte sich damit auf den Aspekt des Kommunismus und ließ die Deutschen außen vor. GY02 und GY12 hingegen fokussierten die Rolle Deutschlands: Laut ihnen sollten mithilfe Deutschlands die Machtverhältnisse stabilisiert werden, bzw. die beiden Länder sollten sich gegenseitig unterstützen. Die Erklärung von GY07 ist offener formuliert: Die Rolle der Kommunisten und der Deutschen besteht ihm zufolge in der Durchführung von Komplotten und Tötungen, mit deren Hilfe Andreotti seine Politik durchsetzen wollte. Alle vier erlangten ein subjektives Verständnis unabhängig von der Korrektheit ihrer Erläuterungen.

Mit 15 von 19 Probanden aus der Generation der Generation Y, die hier eindeutige Verständnisprobleme oder Unsicherheiten aufwiesen, handelt es sich hier um eine schwerwiegende Problemstelle.

Zusätzlich zu diesem Fragenkatalog bestand für alle Probanden die Möglichkeit, weitere Fragen zu formulieren. Auffällig ist, dass keiner der Babyboomer von dieser Möglichkeit Gebrauch machte, wohingegen zehn der 19 Probanden aus der Generation Y mindestens eine, oft aber auch mehrere Fragen formulierten. Ein Großteil der von ihnen formulierten Fragen erweist sich für die Untersuchungen dieser Arbeit als irrelevant. Dennoch zeigt die Menge der zusätzlich gestellten Fragen und ihre unterschiedliche Ausrichtung, dass trotz des bereits sehr langen Fragebogens zu *Il Divo* noch nicht alle potentiellen Problemstellen abgedeckt wurden, wohl aber die zentralsten.

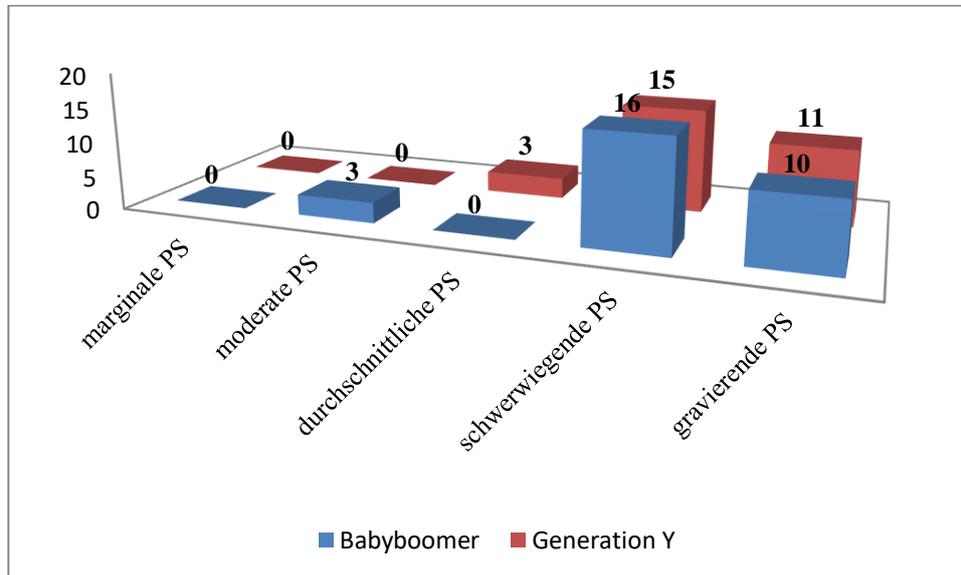
Da ausgehend von den zusätzlich gestellten Fragen keine Auswertung nach dem für diese Arbeit vorgesehenen Schema vorgenommen werden kann, sei an dieser Stelle lediglich darauf hingewiesen, dass die Untersuchung von *Il Divo* auf weitere, marginalere Problemstellen hin durchaus weiteres Forschungspotential birgt. Die einzelnen Fragen der Probanden können an dieser Stelle nicht individuell aufgearbeitet werden, da damit der Rahmen der Arbeit gesprengt und der Fokus der Arbeit verschoben würde. Sie sind jedoch in den in Anhang 3 enthaltenen Fragebögen nachzulesen.

Die weiterführenden Fragestellungen der Probanden sind individueller Art und können daher im Rahmen dieser Arbeit keine weitere Beachtung finden.

Dieser ausformulierten Darstellungsweise der Ergebnisse der Fragebögen, die aus dieser Perspektive auch einen ersten Aufschluss darüber geben, wie tiefgreifend die Verständnisprobleme sind – soll sich nun eine grafische Darstellung anschließen. Diese erweist sich als hilfreich, um final im Vergleich entscheiden zu können, welcher Film – und damit welches Themengebiet – für die Probanden insgesamt die meisten Probleme mit sich brachten.

### 8.1.2 Grafische Darstellung

In einem übersichtlichen Diagramm verteilen sich die Problemstellen (im Diagramm abgekürzt mit PS) auf folgende Kategorien:



Grafik 1: Verteilung der Problemstellen in *Il Divo*

Daraus ergibt sich, dass die meisten Problemstellen sowohl der Generation der Babyboomer als auch der Generation Y in die Kategorie der schwerwiegenden Probleme fallen, nämlich 16 bzw. 15 von 30 untersuchten Aspekten.

Die zweitgrößte Gruppe ist bei beiden Generationen diejenige der gravierenden Problemstellen mit 10 bzw. 11 Problemstellen. Darunter fallen jeweils generationenspezifische wie generationenübergreifende Problemschwerpunkte. Die jeweils noch offenen Problemstellen verteilen sich je nach Generation unterschiedlich. Für die befragten Babyboomer handelte es sich einheitlich um Problemstellen aus der Kategorie der moderaten Problemstellen. Hier hatten die Probanden demnach die geringsten Probleme, die Kategorie der marginalen Problemstellen fand keine Zuordnung, ebenso wenig wie die Kategorie der durchschnittlichen Problemstellen.

Für die befragten Probanden aus der Generation Y handelte es sich bei den verbleibenden offenen Stellen um durchschnittliche Problemstellen. Die Kategorien der moderaten sowie der marginalen Problemstellen blieben bei ihnen ohne Zuordnung. Ihre Problemstellen bewegten sich also in den Kategorien von „durchschnittlich“ bis „gravierend“.

Nachdem nun die inhaltliche Analyse von *Il Divo* aus prototextueller Sicht für beide Generationen abgeschlossen ist, soll nun als logischer Anschluss zunächst im Überblick dargestellt werden, wo generationenspezifische und wo generationenübergreifende Probleme vorliegen. Unter den generationenspezifischen Problemschwerpunkten werden diejenigen Problemschwerpunkte aufgeführt, die sich eindeutig als Problemstelle nur einer der beiden Generationen zuordnen lassen, die generationenübergreifenden Problemschwerpunkte wiederum behandeln die Problemstellen, die bei beiden Generationen gravierend waren. So lassen sich die jeweiligen Problemstellen im Anschluss jeweils in der metatextuellen Analyse aufarbeiten.

## **8.2 Generationenspezifische Auswertung der Problemschwerpunkte**

Wie vorgesehen, werden in den folgenden Subkapiteln die generationenspezifischen Problemschwerpunkte der Probanden bei der Rezeption der deutschen Synchronfassung von *Il Divo* im Überblick dargestellt. Dabei werden im ersten Schritt jedes Subkapitels ggf. diejenigen Problemschwerpunkte – also die Problemstellen aus der Kategorie „gravierend“ – behandelt, die nur bei einer von beiden Generationen vorlagen. Im zweiten Schritt werden dann diejenigen Problemstellen in den Fokus gerückt, die von beiden Generationen gleichermaßen als gravierend eingestuft wurden.

Die Analyse erfolgt jeweils für eine Generation en bloc, um eine übersichtliche Darstellung zu ermöglichen. Begonnen werden soll mit den Ergebnissen aus der Generation der Babyboomer.

### **8.2.1 Problemschwerpunkte der Babyboomer**

Aus der prototextuellen Analyse (Kapitel 8.1) zu *Il Divo* ergibt sich, dass alle für die Babyboomer spezifischen Problemschwerpunkte, die nachfolgend behandelt werden, auch bei der Generation Y zu einem gewissen Grad als problematisch eingestuft wurden, jedoch lagen hier nur bei den Babyboomern tatsächlich gravierende Problemstellen vor.

Dabei handelte es sich – um auch hier der Reihenfolge der untersuchten Aspekte aus dem Fragebogen zu folgen – zunächst um die Frage danach, warum Salvo Lima ermordet wird. Lediglich zwei Babyboomer konnten hier eine Erklärung und zumindest subjektiv ein Verständnis entwickeln. Wo aus der Generation Y hier mit sechs Erklärungen fast ein Drittel der Probanden in ihrem Rezeptionsprozess unbeeinträchtigt blieben, wurde der breiten Masse der Probanden aus der Generation der Babyboomer hier bewusst, dass sie die Hintergründe der Tat nicht verstanden und sie sich auch nicht ausgehend von ihren Wissensbeständen erklären konnten. Bei ihnen wurde der Rezeptionsprozess hier also massiv gestört.

Ein zweiter, noch eindeutigerer Problemschwerpunkt liegt mit dem letzten Untersuchungsaspekt aus dem Fragebogen vor: Kein einziger der befragten Babyboomer konnte sich erklären, was die Deutschen und die Kommunisten mit den Prozessen Andreottis zu tun haben sollten. Für die Generation Y hingegen lag hier lediglich eine schwerwiegende Problemstelle vor. Für die Babyboomer hingegen kam es hier bei 100 % der Befragten zu bewussten Verständnisproblemen, die den Rezeptionsprozess störten. Wie aus der prototextuellen Analyse bereits hervorgeht, überrascht dieses Ergebnis insofern, da den Babyboomern zumindest bezogen auf die Zusammenhänge zum Kommunismus eine bessere Verständnisgrundlage eingeräumt werden könnte, weil sie ebendiesen miterlebt haben. Offenbar brachte dieses Miterleben für sie bei diesem Aspekt jedoch keine Vorteile mit sich.

Diese beiden Aspekte sind im Rahmen von *Il Divo* die einzigen für die Babyboomer spezifischen Problemschwerpunkte, alle anderen haben sie mit der Generation Y gemeinsam.

### **8.2.2 Problemschwerpunkte der Generation Y**

Auch für die Generation Y werden generationenspezifische Problemschwerpunkte ersichtlich. Die bei dieser Generation in gravierender Form vorliegenden Problemstellen sind bei ihrer Elterngeneration, den befragten Babyboomern, ebenfalls vorhanden, allerdings in schwächerer Form.

Ein erster Schwerpunkt lässt sich dort nachweisen, wo kulturspezifisches Welt- und Handlungswissen um Aldo Moro vorausgesetzt wird (*Aldo Moro war mir völlig unbekannt vor dem Film.*). Mithilfe der entsprechenden italienspezifischen Wissensbestände würde sich Moro in das politische Spektrum der 1970er Jahre einordnen lassen und das Wissen um seine Geschichte, insbesondere seine Entführung und Ermordung würden es ermöglichen, die Figur in den Gesamtkontext des Films einzubetten. Die zugehörigen Wissensbestände können aber nur vorhanden und spontan abrufbar sein, wenn der Fall Moro bereits vor der Filmrezeption in seinen Grundzügen bekannt war. Von den 19 befragten Probanden aus der Generation Y war er drei Probanden in der Tat bekannt, allerdings aus der vorangehenden Studie zu *100 Schritte*. Daher sind sie hier künstlich vorinformiert und können nicht gewertet werden. Demnach verfügten hier von den verbleibenden wertbaren 16 Probanden keiner über das vorausgesetzte italienspezifische Welt- und Handlungswissen. Bei den Babyboomern hingegen handelte es sich hier lediglich um eine moderate Problemstelle.

Ein ähnlicher Schwerpunkt geht mit dem Namen Craxi einher. Die Generation Y verfügte auch hier nicht über das notwendige Welt- und Handlungswissen, das ihnen Zugang zu den Zusammenhängen zwischen Craxi und Andreotti und zur Rolle Craxis in *Il Divo* gegeben hätte. Bei der Generation der Babyboomer lag hier eine schwerwiegende, aber keine gravierende Problemstelle vor.

Dass diese beiden Problemstellen für die Generation Y spezifisch sind, überrascht insofern wenig, da die Babyboomer den Vorteil haben, dass sie den Fall Moro sowie Craxi als aktiven Politiker miterlebt haben. Auch wenn sie nur indirekt über die deutschen Medien von beiden gehört haben mögen, ist die Wahrscheinlichkeit, dass sie die beiden Persönlichkeiten bereits kannten, deutlich höher als bei der jungen Generation Y.

Ein weiterer generationenspezifischer Problemschwerpunkt ergab sich im Zusammenhang Craxis aus dem Graffiti, das Andreotti auf seinem Gang zur Kirche betrachtet, und der Frage danach, wieso Andreotti und Craxi für die nicht näher spezifizierten Massaker und Komplote verantwortlich sein sollen, wie es in dem Graffiti behauptet wird („Die Massaker und Komplote tragen die Unterschrift von Craxi und Andreotti“). Auch diese Problematik ergibt sich insbesondere daraus, dass die Probanden der Generation Y die Zeit, auf die das

Graffiti Bezug nimmt, nicht miterlebt hat und sie daher nicht zwingend mit dem Thema in Kontakt gekommen ist.

Alle weiteren Problemschwerpunkte sind generationenübergreifender Art und sollen im nachfolgenden Unterkapitel behandelt werden.

### **8.3 Auswertung der generationenübergreifenden Problemschwerpunkte**

Die Anzahl der generationenübergreifenden Problemschwerpunkte ist höher als die der jeweils generationenspezifischen. Ganze sieben Problemschwerpunkte haben die Probanden aus der Generation der Babyboomer und der Generation Y gemeinsam.

Es handelt sich zunächst um das grundlegende Problem, dass die vielen verschiedenen Namen und Charaktere von den Probanden der beiden Generationen als sehr verwirrend eingestuft wurden; für sie wurde dadurch das Verständnis erschwert.

Dieses Problem hängt sehr eng mit dem nächsten generationenübergreifenden zusammen, bei dem es darum geht, dass insgesamt immer wieder Figuren in *Il Divo* vorkommen, von denen die Probanden beider Generationen nie zuvor gehört hatten.

Diese beiden Aspekte lassen sich inhaltlich zusammenfügen: Dadurch, dass die Probanden einen Großteil der vielen in *Il Divo* enthaltenen Namen zum ersten Mal hörten und mit diesen Namen stets kulturspezifische pragmatische Präsuppositionen einhergehen, für die sie nicht das notwendige Welt- und Handlungswissen mitbrachten, konnten die Probanden beider Generationen die Rolle der Einzelnen nicht oder nur schwer erfassen und in den jeweiligen Kontext einbetten.

Der dritte generationenübergreifende Problemschwerpunkt hat eine andere Ausrichtung. Hier handelt es sich um die Frage danach, wieso ausgerechnet der Kardinal aus Andreottis Reihen dafür verantwortlich sein soll, dass das Medikament Tedax im Arzneimittelverzeichnis bleiben soll. Hier fehlte beiden Generationen das vorausgesetzte Wissen zur Schnittstelle zwischen dem Kardinal und der Pharmaindustrie.

Jene Szene, in der eine Frau mit französischem Akzent zu Andreotti kommt und ihn um Rat bittet, stellt einen weiteren Problemschwerpunkt dar. Hier war den Probanden beider Generationen mit überwältigender Mehrheit nicht klar, was in dem Gespräch überhaupt besprochen wurde. Die darin verankerten pragmatischen Präsuppositionen können bei diesen beiden Generationen demnach nicht vorausgesetzt werden.

Eine ebenso gravierende Problemstelle lag bei beiden Generationen an der Stelle vor, als Vito Sbardella, genannt der Hai, Pomicino verkündet: „Ich geh‘ zu den Dorotheern, die sind sehr sympathisch“. Hier konnten zur Bezeichnung „Dorotheer“ keine Wissensbestände aktiviert werden. Den Probanden beider Gruppen blieb daher in großer Mehrheit unklar, was Sbardella konkret tut und welche Auswirkungen dies haben mag.

Die erste Szene, in der die Wahl des Staatspräsidenten angekündigt wird (ab 00:43:19), stellte für die Probanden der beiden Generationen ebenfalls gleichermaßen eine gravierende Problemstelle dar. Hier kommt es zu Beschimpfungen zwischen zwei Gruppen; die eine bezeichnet die andere als „Diebe“, die andere die eine als „Holzköpfe“. Nach Angaben der Probanden lag hier das Problem darin begründet, dass sie nicht feststellen konnten, wer wen beschimpft und wieso. Hier fehlten demnach die italienspezifischen Wissensbestände zu den Parteistrukturen im Italien der 90er Jahre, insbesondere aber zur Struktur der Dc, was bereits ausgehend von der vorangehenden gravierenden Problemstelle (Stichwort: Dorotheer) zu erwarten war.

Ebenfalls von gravierender Problematik war für beide Generationen die Szene, in der Andreotti und weitere Personen in einem Raum stehen, in dem ein Fernseher läuft. Gezeigt wird eine Frau, die völlig aufgelöst sagt, sie würde den Anwesenden verzeihen, aber sie müssten auf die Knie gehen und wieder zu Menschen werden. Den Angaben der Probanden zufolge konnten die Probanden sich nicht erschließen, wer die Frau ist und was diese Aufnahme zu bedeuten hat. Demnach fehlten ihnen auch zu dieser italienspezifischen pragmatischen Präsupposition die notwendigen Wissensbestände.

Der letzte generationenübergreifende Problemschwerpunkt liegt in dem Stichwort *Tangentopoli* begründet, das der Journalist im Gespräch mit Andreotti verwendet und das die zum Verständnis notwendigen Wissensbestände aktivieren sollte. Diese sind aber offenbar bei den Probanden überwiegend nicht

vorhanden. Die Bedeutung und Hintergründe der Aussage blieben ihnen demnach unzugänglich.

Nachdem nun die prototextuelle Analyse abgeschlossen ist und darauf aufbauend alle Problemschwerpunkte herausgearbeitet wurden, soll nun – in Analogie zur prototextuellen Analyse – die metatextuelle Analyse der Aspekte aus dem Fragebogen erfolgen. So können alle fehlenden Wissensbestände aufgearbeitet und in ihrer Tiefe dargestellt werden.

#### **8.4 Metatextuelle Analyse**

Die metatextuelle Analyse gibt Aufschluss darüber, welche Wissensbestände bei der metatextuellen Rezeption von *Il Divo* im Optimalfall aktiviert werden können. Um diejenigen Aspekte aufzuarbeiten, die in der prototextuellen Analyse betrachtet wurden und die sich – für die eine oder andere Generation oder für beide Generationen – als problematisch erwiesen, folgt die metatextuelle Analyse ebenfalls dem Fragebogen, der den Probanden vorgelegt wurde.

##### ***„Giulio Andreotti war mir völlig unbekannt vor dem Film.“***

Eine grundlegende Schwierigkeit ergab sich bei prototextueller Rezeption in der Unkenntnis der Person Andreottis. Aus metatextueller Perspektive hingegen kann die Kenntnis Andreottis vorausgesetzt werden. Zwar mag die Detailkenntnis der Babyboomer in Italien besser sein als die der Generation Y, weil sie vor allem auch den Niedergang Andreottis und den Zusammenbruch der Parteilandschaft Anfang der 90er Jahre umfassend miterlebt haben. Voraussetzbar ist in jedem Fall, dass Andreotti als einer der Protagonist der italienischen Geschichte in der gesamten 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts bekannt ist (vgl. Reski, 2009). Neben seiner Schlüsselposition in der Dc und damit in ganz Italien, da die Dc als „Partei der Parteien“ (Hausmann, 2010:29) gehandelt wurde, ist er auch bekannt als „brillanter Schriftsteller und Bestsellerautor“ (Hausmann, 2010:33), zu seinen Werken gehören u. a. „Visti da vicino“ (1982) oder „I nonni della Repubblica“ (2002). Ihm ist zudem eine italienischsprachige

Webseite gewidmet, die verschiedenste Aspekte seines Lebens beleuchtet (vgl. <http://giulioandreotti.org/it/>).

Gleichzeitig werden mit Andreotti in seiner Rolle als führender Politiker Italiens auch Wissensbestände aktiviert, die auf Vorwürfen, Anklagen, Schlagzeilen u. Ä. fußen, die in den Medien große Aufmerksamkeit fanden und Andreotti bis zu seinem Tod im Jahr 2013 anhafteten. Dazu gehören neben vielen anderen auch die Vorwürfe, in den Tod Aldo Moros verwickelt gewesen zu sein und direkte Verbindungen zur Cosa Nostra, zu den Freimaurern und zum Vatikan gepflegt zu haben. Daher rührt auch die Aussage Andreottis ganz zu Beginn des Films, in der er verkündet, er sei für alles verantwortlich gemacht worden außer den Punischen Kriegen.

Auch die zahlreichen Spitznamen, die er im Film ebenfalls nennt, zeugen von seiner Berühmtheit – wenn auch mit den Spitznamen (z. B. *il Divo* der Bucklige, der schwarze Papst, Beelzebub) gleichzeitig deutlich wird, dass ihm eine umstrittene Rolle zukam. Auch der Titel des Films greift einen der zahlreichen Spitznamen auf, nämlich *Il Divo*. Auffällig ist, dass das Italienische mit dem reinen Titel „*Il divo*“ im Original völlig ohne Zusatz oder Untertitel auskommt: Der Spitzname als solcher reicht völlig aus, um einen Bezug zur Person Andreottis herzustellen. In der deutschsprachigen Zielkultur ist „*Il divo*“ kein Begriff, der Spitzname als solcher ist bedeutungsleer und ohne direkten Bezug, daher wurde hier als Zusatz zumindest „Der Göttliche“ hinzugefügt. Der direkte Bezug zu Andreotti als Person kann dann aber erst über den Klappentext bzw. durch die entsprechende Szene im Film verstanden werden, in der Andreotti seine Spitznamen nennt (ab 00:16:32).

Damit wurde nun im Überblick verdeutlicht, wie bekannt Andreotti dem Zielpublikum der Originalfassung ist – bei metatextueller Rezeption des Films stellt die Kenntnis der Persönlichkeit Andreottii also keine Problemstelle dar. Detailkenntnisse um seine Person, die bei metatextueller Rezeption vorhanden sind, werden an den entsprechenden Stellen vertiefend dargestellt.

*„Ich fand die vielen verschiedenen Namen und Charaktere sehr verwirrend. Das Verständnis wurde dadurch erschwert.“*

*„Insgesamt kommen immer wieder Figuren vor, von denen ich noch nie gehört habe.“*

Ebenfalls bei weitem nicht so problematisch wie bei prototextueller Rezeption gestaltet sich aus dieser Perspektive der Umgang mit der Flut an Namen und Charakteren, die in *Il Divo* genannt oder gezeigt werden. Zwar hat diese Fülle in gewisser Weise Symbolcharakter: Sie dient der Darstellung der Verflechtungen und der Komplexität sowie der Undurchdringbarkeit des gesamten Netzwerks Andreottis. Jedoch ist zu einer Vielzahl der Namen bei metatextueller Rezeption kulturspezifisches Welt- und Handlungswissen vorhanden, das das globale Verständnis erleichtert. In der originären Zielkultur mag die Generation der Babyboomer hier über mehr Detailwissen verfügen, jedoch sind die globalen Zusammenhänge allgemein voraussetzbar. Hier werden also in der metatextuellen Analyse die folgenden obenstehenden zusammengehörigen Aussagen aus dem Fragebogen gemeinsam behandelt.

Diese Zusammenführung der beiden Aspekte gestaltet sich aus metatextueller Perspektive insofern als sinnvoll, da die Verwirrung, die bei prototextueller Rezeption sehr ausgeprägt ist, gerade aufgrund der Kenntnis der meisten Figuren ausbleibt. An dieser Stelle ist es gerade wegen ihrer enormen Vielzahl nicht möglich, auf alle in *Il Divo* vorkommenden Figuren im Detail einzugehen. Die zu einigen der Schlüsselfiguren, nämlich Aldo Moro, Bettino Craxi und Giovanni Falcone, vorhandenen Wissensbestände werden separat analog zum Fragebogen behandelt. Darüber hinaus ist die Kenntnis zahlreicher weiterer Schlüsselfiguren für das Verständnis entscheidend. Nicht bei allen Figuren sind die vorausgesetzten Wissensbestände so umfassend wie bei anderen, daher sollen an dieser Stelle die komplexesten Charaktere aus metatextueller Perspektive aufgearbeitet werden. Die neben Moro und Craxi relevantesten Figuren sind Salvo Lima, Mino Pecorelli, Tommaso Buscetta, Tano Badalamenti, Totò Riina, Roberto Calvi, Franco Evangelisti und Carlo Roberto Dalla Chiesa.

Zu Salvo Lima können bei metatextueller Analyse umfassende Wissensbestände aktiviert werden: Er ist generell bekannt als ein Christdemokrat, der Anfang der

1990er Jahre von der Mafia ermordet wurde; er gilt – ausgehend von den Aussagen von Kronzeugen – als Kontaktmann Andreottis zur Mafia auf Sizilien, der Cosa Nostra (vgl. Hausmann, 2010:149f.). Grundlegend ist zudem die klassische Funktionsweise einer solchen Verbindung zwischen Politik und Mafia bekannt: Es handelt sich stets um eine Verbindung, von der beide Seiten profitieren, aus der heraus aber auch Pflichten und Abhängigkeiten entstehen. So konnten sich Politiker bereits in den 1950er Jahren die Stimmen der Mafia und damit großen politischen Einfluss und Wohlstand sichern, indem sie der Mafia im Gegenzug öffentliche Aufträge (z. B. in der Baubranche oder in der Abfallbeseitigung) und Straffreiheit zusicherten (vgl. Igel, 2006:354). Schon seit langer Zeit ist zudem bekannt, dass „jede ehrliche Firma, der es irgendwie gelungen war, der Mafia einen Auftrag vor der Mafia wegzuschnappen, [...] mit ansehen [musste], wie ihr Maschinenpark in Flammen aufging“ (Dickie, 2015:465). Damit pochte die Mafia mit ihren Mitteln auf die Einhaltung der Bündnisse. Im Grunde ermöglichen diese demnach die „unbehelligte Herrschaft der organisierten Kriminalität im Austausch mit sicheren Wählerstimmen“ (Hausmann, 2010:148).

Generell bekannt ist auch, dass Lima als Vertreter Andreottis vor Ort 1992 in Sizilien ermordet wurde, da Andreotti nicht länger in der Lage war, die Mafiosi entsprechend zu schützen (vgl. Hausmann, 2010:149). Die genauen Hintergründe sind komplex und können nicht allgemein bei metatextueller Rezeption vorausgesetzt werden. Der Vollständigkeit halber – und da die Hintergründe für das Detailverständnis von *Il Divo* von Nutzen sind – sollen die Hintergründe an dieser Stelle dennoch aufgearbeitet werden. Die sich daraus ergebenden Zusammenhänge erklären auch weite Teile des Falls Andreotti und das bei metatextueller Rezeption vorhandene Wissen um einige der Schlüsselfiguren lässt sich auf diese Weise am sinnvollsten kontextualisieren und aufarbeiten.

Der Fall Andreotti beginnt mit der Ermordung Carlo Roberto Dalla Chiesas im September 1993 (vgl. Hausmann, 2010:147). Zu Dalla Chiesa können bei metatextueller Rezeption verschiedene Wissensbestände aktiviert werden; u. a., dass er ein Carabinieri General war, der nach dem Tod Moros besondere Machtbefugnisse erhalten hatte und von Andreotti – damals in der Rolle des Ministerpräsidenten – zum Antiterrorismusverantwortlichen ernannt wurde (vgl.

Igel, 2006:363f.). Er baute eine Sondereinheit auf, „die zivil und unter weitgehender Befreiung von bürokratischer und richterlicher Kontrolle arbeitete“, was ihm das „Image des heiligen Kämpfers gegen den Terrorismus“ einbrachte (Hausmann, 2010:109), auch wenn seine Methoden gegen den Linksterrorismus brutal waren (vgl. Igel, 2006:363). Er gab der Bevölkerung bei der Bekämpfung die Hoffnung „di far arretrare la mafia, di farle abbassare la testa così come era accaduto ai terroristi, che si sentivano pARDONI dell’Italia e poi erano stati sconfitti“ (Laudiano, 2018:7). Während seiner Arbeit entdeckte Dalla Chiesa auch die Aufzeichnungen Moros (vgl. Igel, 2006:364), die in *Il Divo* ebenfalls Erwähnung finden. Da Moro aufgrund seiner politischen Rolle Staatsgeheimnisse kannte, liegt Andreottis Interesse an den Aufzeichnungen und am Vermeiden ihrer Veröffentlichung nahe, weshalb auch der Verdacht aufkam, dass Dalla Chiesa womöglich nur eingesetzt wurde, um die Aufzeichnungen zu beschaffen (vgl. Igel, 2006:364). Erst nachdem 1990 die vollständigen Aufzeichnungen Moros an die Öffentlichkeit gelangten und „Moros vernichtende Kritik an Andreotti und seiner Geheimpolitik“ (Igel, 2006:364) bekannt wurde, gab Dalla Chiasas Schwiegermutter bekannt, dass Dalla Chiesa die vollständigen Aufzeichnungen nie an die Behörden oder an Andreotti weitergegeben hatte (vgl. Igel, 2006:364f.).

Aussagen von Kronzeugen in den 1990er Jahren suggerieren, dass Dalla Chiesa Passagen aus den Aufzeichnungen Moros bekannt waren, die Andreottis Verbindungen zur Mafia belegten, und dass er dieses Wissen mit dem befreundeten Enthüllungsjournalisten Mino Pecorelli teilte, der dieses in der Zeitung *Osservatore politico* durchscheinen ließ (vgl. Hausmann, 2010:149f.) und drohte, den Namen der politischen Auftraggeber der Entführung Moros zu veröffentlichen (vgl. Igel, 365). Pecorelli plante, Andreotti eine gesamte Ausgabe des *Osservatore politico* zu widmen; Titelstory sollte sein „Gli assegni del presidente“, wobei Pecorelli offenbar bewusst war, dass es sich um ein gefährliches Unterfangen handelte (vgl. Igel, 2006:367). Daraufhin wurde Pecorelli im März 1979 ermordet; Auftraggeber des Mordes war laut den Kronzeugen Andreotti selbst, der die Mafia mit der Ausführung beauftragt hatte (vgl. Hausmann, 2010:150), um einen Wissensträger zu beseitigen. Ab 1993 wurde im Mordfall Pecorelli gegen Andreotti ermittelt (vgl. Igel, 2006:368). In *Il Divo* wird die Ermordung Pecorellis gleich am Anfang gezeigt (ab 00:03:09),

die Ausgabe des *Osservatore politico* zu Andreotti liegt gut sichtbar auf seinem Schreibtisch und kann bei metatextueller Rezeption als ebendiese erkannt werden. Der Fall wird später im Interview mit dem Journalisten wieder aufgegriffen (ab 00:52:59) und am Ende des Films wird im Überblick eingeblendet, dass der Prozess Pecorelli mit dem Freispruch Andreottis endete. Die Bezüge und Hintergründe sind hier aus metatextueller Perspektive klar.

Auch Franco Evangelisti, der in *Il Divo* als eines der Mitglieder der Andreotti-Gruppierung in der Dc vorgestellt wird, kam eine nicht unerhebliche Rolle im Zusammenhang der Aufzeichnungen Moros zu, deren Kenntnis bei metatextueller Rezeption vorausgesetzt werden kann: 1993 galt Evangelisti als enger Mitarbeiter Andreottis, er erkrankte schwer und zeigte sich daraufhin bereit, mit den Ermittlern im Fall Moro gegen Andreotti zu kooperieren. Evangelisti sagte aus, dass Dalla Chiesa ihm noch in der Nacht des Fundes die Aufzeichnungen Moros zur Lektüre vorlegte; laut Evangelisti hatte Dalla Chiesa gesagt, er würde die Aufzeichnungen dann direkt am nachfolgenden Morgen an Andreotti übergeben (alles vgl. Igel, 2006:365). Diese Aussage des schwerkranken Evangelisti ist in *Il Divo* zu sehen (ab 00:16:32): Hier macht er die Aussage im Krankenhaus vom Krankenbett aus. Woher Evangelistis plötzlicher Entschluss zur Kooperation mit den Ermittlern rührte, bleibt im Film so offen wie in der Realität.

Aufgrund dieser Wendung und den Ermittlungen gegen Andreotti erlangte Dalla Chiesa post mortem ab 1993 erneute Aufmerksamkeit in Italien. Im Fall Moro war Dalla Chiesa im Kampf gegen den Terrorismus global betrachtet insofern erfolgreich gewesen, dass er 1981 Mario Moretti verhaftete, den Verantwortlichen für Moros Entführung (vgl. Hausmann, 2010:109).

Andreotti selbst wurde im Fall Moro aus vielen Richtungen die Schuld am Tod Moros zugesprochen. Auch Vito Ciancimino, Exbürgermeister Palermos mit Kontakten zur Mafia, der selbst in den 1980er Jahren vom Untersuchungsrichter Giovanni Falcone überführt und inhaftiert wurde (vgl. Igel, 2006:357) sagte aus, dass Andreotti der Auftraggeber des Mordes gewesen sei (vgl. Igel, 2006:387). Auch diese Aussage Cianciminos wird in *Il Divo* nachgestellt (ab 00:59:37).

Besonders bekannt ist Dalla Chiesa jedoch vor allem für seine Arbeit auf Sizilien, wo er bereits vor dem Fall Moro von 1966 bis 1973 als Carabinieri-Oberst belastende Materialien über führende Regionalpolitiker sammelte, die

der Mafia nahe standen, und diese an die Anti-Mafia-Kommission übermittelte (vgl. Igel, 2006:371). Nach seinem Einsatz im Fall Moro wurde er 1982 gegen seinen Willen erneut als Präfekt nach Palermo versetzt (vgl. Galli, 2017:255, 283) und stellte vor Ort fest, dass die Regionalpolitiker, gegen die er zehn Jahre zuvor ermittelt hatte, noch immer im Amt waren (vgl. Igel, 2006:371). Damit war vorhersehbar, dass er mit wenig Offenheit begrüßt werden würde. Erschwert wurde ihm die Arbeit durch die mangelnde Unterstützung von Seiten der Regierung: Dalla Chiesa forderte sich eine Vollmacht ein zum Aufbau von kleineren Einheiten zur Bekämpfung von Mafia-Kriminalität in bestimmten Orten; diese Vollmacht wurde ihm aber verwehrt (vgl. Igel, 2006:375). Gegenüber seinem Sohn Nando äußerte Dalla Chiesa, dass sein Verhältnis früher mit Andreotti von Dankbarkeit und Ehrerbietung geprägt gewesen wäre, er jedoch zunehmend ein Unbehagen Andreotti gegenüber verspürt hätte (vgl. Igel, 2006:373). Auffällig dabei war auch Andreottis Verhalten: Im *Europeo*, einer politischen Wochenschrift, erschien eine Stellungnahme, in der er sich als nicht favorabel gegenüber der Besetzung der Position des Anti-Mafia-Präfecten in Palermo mit Dalla Chiesa äußerte und begründete seine Positionierung damit, dass Maßnahmen auf Sizilien weitaus weniger wichtig seien als in Kalabrien und Kampanien. Die mangelnde Unterstützung Dalla Chiasas und diese Stellungnahme im *Europeo* legen die Vermutung nahe, dass Andreotti versuchte, das ungestörte Agieren der Mafia auf Sizilien zu ermöglichen (vgl. Igel, 2006:373f.).

Bekannt ist aus metatextueller Perspektive in jedem Fall, dass Dalla Chiesa schließlich nur vier Monate nach seiner Versetzung nach Sizilien im September 1982 auf offener Straße ermordet wurde (vgl. Hausmann, 2010:118) und dass der Mord der *Cupola*, der höchsten Instanz der Cosa Nostra, zugeschrieben wurde; die Wut der Bevölkerung richtete sich aber insbesondere bei Dalla Chiasas Beerdigung nicht gegen die Mafia, sondern gegen die Politiker in Rom (vgl. Igel, 2006:362). So reflektierte auch Galli (ebd., 2017:284) „Mancano, da trentacinque anni, [i mandanti] morali. Ma c'è ancora tempo e ci sono ancora in vita testimoni per dire quello che non è stato detto?“

Die Ermordung Dalla Chiasas hatte weitreichende Folgen, die aus metatextueller Perspektive global bekannt sind. So hatte bis zur Ermordung Schweigen zur Verbindung zwischen Politik und Mafia geherrscht (vgl. Igel, 2006:381), mit

dem nun erstmals gebrochen wurde: Es kam zu einem „mafiafeindlichen Klima“ (Igel, 2006:380) in der Öffentlichkeit, erstmals wurde mit der *Omertà* gebrochen, der Verschwiegenheitspflicht im Zusammenhang mit der Cosa Nostra, und es kam zu Kooperationen mit den Behörden, zudem wurden Forderungen nach verstärkten staatlichen Maßnahmen gegen die Mafia laut (vgl. Igel, 2006:380). Da Rom dadurch unter Handlungsdruck geriet, wurde noch im September 1982 das Gesetz „La Torre“ verabschiedet: Das Gesetz legte fest, dass die Mitgliedschaft in einer Mafia-Vereinigung mit Festnahme und einer Gefängnisstrafe bis zu 15 Jahren bestraft werden kann, zudem veranlagte es erstmals Kreditinstitute und Behörden zur Auskunftspflicht über die finanzielle Situation Verdächtigter (vgl. Igel, 2006:380). Strategisch eingesetzt wurde dann auch das *Pentiti*-Gesetz, bzw. die Kronzeugenregelung: Mafiosi, die mit den Ermittlern kooperieren erwartet demnach eine Strafminderung – ein großer Anreiz für Mafiosi, der dann auch dazu führte, dass Tommaso Buscetta und andere Mafia-Bosse bereit waren, zu kooperieren (vgl. Igel, 2006:381) und dabei zentrale Informationen über den „Staatsfeind Nr. 1“ (Hof, 2011:325) zu liefern. Buscetta wird ebenfalls in *Il Divo* gezeigt als einer von zahlreichen Kronzeugen, die sich bereit zeigen, mit den Ermittlern zusammenzuarbeiten (ab 00:59:37). Tommaso Buscetta ist in Italien generell bekannt als einer der großen Ex-Bosse der Cosa Nostra, der Ende der 1970er Jahre erstmals verhaftet wurde, dem aber ein Gefängnisausbruch gelang und der dann zunächst in Südamerika untertauchen konnte (vgl. Igel, 2006:384). Als er im September 1984 erneut festgenommen wurde, entschloss er sich aus Rache zur Zusammenarbeit mit FBI und der italienischen Polizei (vgl. Hausmann, 2010:147): Ein anderer Clan der Cosa Nostra, die *Corleonesi*, der Clan Totò Riinas, hatten Mitglieder seiner Familie getötet (vgl. Igel, 2006:384), nämlich u. a. zwei seiner Söhne und einen Bruder (vgl. Cawthorne, 2012:68). Über Buscettas Aussage wurde erstmals auch die Grundstruktur der Cosa Nostra bekannt. So gab er Aufschluss über den streng hierarchischen Aufbau der Cosa Nostra und über die Mitglieder der *Cupola*, darunter auch Totò Riina, der ebenfalls in *Il Divo* zu sehen ist (vgl. Hausmann, 2010:148). Er war es auch, der überhaupt offenlegte, dass die sizilianische Mafia von ihren Mitgliedern als „Cosa Nostra“ bezeichnet wird (vgl. Dicke, 2015:649). Er arbeitete mit dem Richter Giovanni Falcone und Paolo Borsellino am Gericht von Palermo zusammen und erreichte damit so große Bekanntheit, dass eine

Vielzahl an Büchern und Filme über Buscetta produziert wurden (vgl. Igel, 2006:384). Auch dies zeugt von seiner Bekanntheit in der originären Zielkultur von *Il Divo*. Darüber hinaus wird Buscetta in *Il Divo* in Handschellen im Flugzeug gezeigt als er sich auf dem Weg nach Italien befindet (ab 00:36:46) – eine Szene, die bei metatextueller Rezeption die Hintergründe von Buscettas Verhaftung und seiner Kooperation mit den Ermittlern aktiviert, da sie bekannte Bilder evoziert (vgl. Reski, 2009). Bekannt ist zudem, dass ausgehend von Buscettas Aussage erstmals Vorwürfe gegen Andreotti geäußert werden konnten und zwar sowohl bezüglich seiner Verbindungen zur Mafia als auch hinsichtlich seiner Rolle beim Mord am Journalisten Mino Pecorelli (vgl. Beccaria / Pacini, 2012:167). So konnte Buscetta – und damit handelt es sich um Detailwissen, das nicht zwingend vorausgesetzt werden kann – auch Aussagen zum Tod Dalla Chiasas machen: Eine hohe politische Instanz habe damals über die Mafia bei den B. R. anfragen lassen, ob letztere bereit sei, die Verantwortung für den Mord an Dalla Chiesa zu übernehmen, um damit die politischen Wurzeln des Mordes zu vertuschen (vgl. Igel, 2006:383). Über Buscetta ist weiterhin bekannt, dass er sich nach seiner Kooperation mit den Behörden mehreren chirurgischen Eingriffen unterzog und seine Gesichtszüge zu seinem Schutz verändern ließ; fortan lebte er unter dem Schutz der FBI mit seiner Familie an einem unbekanntem Ort in Amerika, ehe er im April 2002 verstarb (vgl. Igel, 2006:384f.).

Erwähnt wird in *Il Divo* auch, dass Andreotti selbst der Cosa Nostra Schutz gewährt habe – ein Vorwurf, der bei metatextueller Rezeption durch die entsprechenden Wissensbestände gestützt werden kann.

Giovanni Falcone, der dereinst Vito Ciancimino (s. o.) verhaftet hatte und an der Kooperation mit Buscetta beteiligt war (s. o.) und der zudem zu den erfolgreichsten Anti-Mafia-Kämpfern gehörte, wurde im Mai 1993 durch ein Attentat der Mafia ermordet (vgl. Hausmann, 2010:146).

Die genauen Umstände und Hintergründe sollen an entsprechender Stelle aufgearbeitet werden (s. Untersuchungsaspekt: *In der darauffolgenden Szene wird eine Schweigeminute für den Richter Giovanni Falcone eingelegt. Mir ist nicht klar, wer das ist.*).

Diese engen Zusammenhänge zwischen Andreotti, Lima, Dalla Chiesa, Evangelisti, Ciancimino, Pecorelli und Buscetta sowie die bereits angedeuteten

Zusammenhänge zu Falcone suggerieren bereits die Komplexität der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen in *Il Divo*.

Gaetano Badalamenti, auch bekannt als Don Tano, war Mafiaboss von Cinisi auf Sizilien, wo ihn in den 1970er Jahren Peppino Impastato bekämpfte und bis heute dafür bekannt ist (vgl. auch Masterarbeit der Autorin der vorliegenden Arbeit zum Film *Hundert Schritte*). Badalamenti wurde zu einem besonders mächtigen Boss als in seinem Machtgebiet ein neuer Flughafen gebaut wurde, der als besondere Einnahmequelle genutzt werden konnte, insbesondere, da Badalamenti gute Kontakte zur Cosa Nostra in Detroit, USA pflegte (vgl. Dickie, 2015:493), und so den illegalen, internationalen Handel der Cosa Nostra vorantreiben konnte. Er gehörte als angesehener Boss zur Mafiakommission auf Sizilien, deren Aufgabe es war, die Familienbeziehungen zu regeln und zunächst Tabak- und später Heroinhandel zu betreiben (vgl. Dickie, 2015:493ff).

Dabei spielten auch die Bankiers Michele Sindona und Roberto Calvi eine nicht unerhebliche Rolle, die in Italien bekannt ist: Einige der Einkünfte aus dem Drogenhandel wurden von ihnen gewaschen und als „sauberes“ Geld neu investiert (vgl. Dickie, 2015:558) – auch sie arbeiteten also direkt mit der Cosa Nostra zusammen. Beide kamen später unter ungeklärten Umständen ums Leben: Calvi fand man 1982 erhängt an einer Londoner Brücke, Sindona starb 1986 im Gefängnis an Zyanit, das seinem Kaffee beigemischt war (vgl. Dickie, 2015:558). Das Ableben der beiden Bankiers wird ebenfalls in *Il Divo* in den Anfangsszenen gezeigt (ab 00:03:10) und kann bei metatextueller Rezeption mit den ausgeführten Wissensbeständen unterfüttert werden.

Badalamenti war zudem auch noch zur Zeit des sogenannten Zweiten Mafiakriegs in den 1980er Jahren aktiv, gehörte innerhalb der Palermer Kommission dem Triumvirat an und behauptete sich sogar die Position des ersten Oberhaupts innerhalb dieser leitenden Riege der Cosa Nostra. Badalamenti zählte regionale und nationale Politiker zu seinen Unterstützern, er hatte Kontakte zu Freimaurern und wurde im Drogenboom der 1970er Jahre „sagenhaft reich“ (Dickie, 2015:571f.).

Ebenfalls im Triumvirat der Palermer Kommission saß Salvatore „Totò“ Riina, Boss der Familie der *Corleonesi*, der in den 1970er und 1990er Jahren eine Vielzahl der Bosse eliminierte und die weitere Entwicklung der Cosa Nostra nachhaltig prägte (vgl. Pantaleone, 1993:190f.). Bei metatextueller Rezeption

können diese Wissensbestände um Riina zumindest in ihren groben Zügen vorausgesetzt werden, wenn auch nicht alle Details bekannt sein mögen. In jedem Fall bekannt ist, dass die Cosa Nostra ihr Herrschaftsgebiet in Reviere einteilt und dass Riina sein eigenes Gebiet verteidigte, die Herrschaft anderer jedoch v. a. mittels Morden zu untergraben wusste (vgl. Pantaleone, 1993:190f.). Riina verfolgte dabei das Ziel, die Macht der Cosa Nostra auf sich zu zentrieren und so gelang es ihm sogar, Badalamenti selbst aus der Cosa Nostra auszuschließen (vgl. Dickie, 2015:574). Anstelle von Badalamenti wurde damit Riina zum Boss der Bosse und erschoss zum Aufbau seiner Machtbasis alle alten Bosse (vgl. Igel, 2006:355): „Riina beseitigte systematisch seine Feinde und alle, die ihnen nahestanden“ (Dickie, 2015:578) – er wurde zu einem regelrechten Tyrann an der Spitze der Cosa Nostra. Riina konnte im Januar 1993 durch die Aussage seines ehemaligen Fahrers festgenommen werden (vgl. Dickie, 2015:710). Dieser ehemalige Fahrer ist in den Reihen der Kronzeugen in *Il Divo* mitunter ebenfalls zu sehen, wie er seine Aussage macht (ab 00:59:37).

Die nun erarbeiteten globalen Zusammenhänge und Verknüpfungen zwischen den einzelnen Figuren dienen als Grundlage für die weiteren Aufarbeitungen. Daraus ergibt sich auch das Verständnis des dritten Aspekts, der sich bei prototextueller Analyse als problematisch erwies.

***„Die verschiedenen gezeigten Handlungsstränge konnte ich immer gut einordnen und in Verbindung miteinander setzen.“***

Aufgrund der oben erarbeiteten Kenntnisse um die Hauptcharaktere und einer voraussetzbaren Vorstellung von der zeitlichen Einordnung kommt es aus metatextueller Perspektive nicht zu demselben Problem, das bei prototextueller Rezeption vorliegt: Die verschiedenen gezeigten Handlungsstränge können bei metatextueller Rezeption global eingeordnet und miteinander in Verbindung gesetzt werden. Zwar mögen auch hier möglicherweise Details unbekannt sein, die grundlegenden Verbindungen können aber aufbauend auf dem vorhandenen Wissen problemlos hergestellt werden. So besteht auch ein Bewusstsein dafür, dass die einzelnen gezeigten Handlungsstränge auch an unterschiedlichen Orten stattfinden – beispielweise der Ort, an dem die Kronzeugen ihre Aussagen machen im Gegensatz zu Andreottis Sitz in Rom. Dieses globale Problem ist demnach aus dieser Perspektive nicht vorhanden.

**„Die Parteien und ihre Organisation im Italien der 90er Jahre sind mir unbekannt, daher hatte ich oft Probleme zu verstehen, wer welcher Partei angehört.“**

Bei der prototextuellen Analyse ergaben sich darüber hinaus schwerwiegende Probleme hinsichtlich der Parteien und ihrer Organisation im Italien der 90er Jahre und damit zusammenhängend konnte oft nicht erkannt werden, wer welcher Partei angehört. Bei metatextueller Rezeption kann dieses Wissen aktiviert werden, da aufgrund der voraussetzbaren Wissensbestände erkannt werden kann, dass in *Il Divo* lediglich eine Partei eine Rolle spielt, nämlich die Dc. Dieses Wissen ermöglicht demnach auch die Zuordnung der einzelnen Personen in die Partei.

So ist allgemein bekannt, dass die Dc die „Partei der Parteien“ (Hausmann, 2010:29) war, die bereits in den letzten Jahren des Zweiten Weltkriegs gegründet wurde und die sich der relativen Mehrheit der Wählerstimmen sicher sein konnte. Die Dc war bekanntermaßen geprägt durch die Existenz verschiedener Strömungen, sogenannten *Correnti*, unter ihrem Dach, von denen die erste 1952 entstand und den Namen *Iniziativa democratica* trug (alles vgl. Hausmann, 2010:29f.). Durch die Existenz der verschiedenen *Correnti* entstanden innerparteiliche Machtkämpfe, die für viele Dc-Politiker einen höheren Stellenwert hatten als die außerparteiliche Konkurrenz (vgl. Hausmann, 2010:31). Nachweislich gab es bereits seit den Nachkriegsjahren Kontakte zwischen der Dc, die den Ruf einer Wirtschaftspartei hatte, und der Cosa Nostra (vgl. Dittelbach, 2010:113). Der Dc gehörte auch Aldo Moro an, der 1978 in der Position des Parteiführers von den B. R. entführt und später ermordet wurde (vgl. Dickie, 2015:530). Nach dem Tod Moros zersplitterten die zuvor noch klar umrissenen *Correnti* in unübersichtliche Gruppen, was auch zu Stimmeneinbußen bei den Wahlen führte. Als Symbolfigur für die Dc als Ganzes wird Giulio Andreotti gesehen (alles vgl. Hausmann, 2010:33), der bereits seit 1944 in der Partei mitwirkte (vgl. Beccaria / Pacini, 2012:265) und die Partei so bis zu ihrer Auflösung 1994 maßgeblich mitgestaltete (vgl. Dickie, 2015:709).

Der Grund für die Auflösung der Partei ist ebenfalls ein Wissensbestand, der bei metatextueller Rezeption zumindest in groben Zügen voraussetzbar ist. Kurz nach dem Tod Falcones im Mai 1992 stand in Italien die Wahl zum

Staatspräsidenten an, mit deren Sieg Andreotti seine Karriere zu krönen geplant hatte. Da Andreotti jedoch ein Zusammenhang mit Falcones Tod vorgeworfen wurde, konnte Andreotti die Wahl nicht gewinnen, stattdessen trat sein Parteikollege Oscar Luigi Scalfaro, „ein altgedienter Staatsmann ohne »Mafiageruch«“ (Dickie, 2015:708) die Präsidentschaft an. Diese Wahl des Staatspräsidenten wird in *Il Divo* explizit angekündigt (ab 00:43:19). Wenige Monate später wurde ein Korruptionsskandal enormen Ausmaßes aufgedeckt, der immer mehr Politiker und Parteifunktionäre betraf (alles vgl. Dickie, 2015:708f.). Gegen Andreotti als Symbolträger der Dc wurden zudem ab 1992 Vorwürfe laut, die von Tommaso Buscetta angestoßen wurden und Andreottis Kontakte zur Mafia sowie seine Rolle beim Mord am Journalisten Mino Pecorelli betrafen (vgl. Beccaria / Pacini, 2012:267). Beides wird ebenfalls in *Il Divo* thematisiert. Der Korruptionsskandal *Tangentopoli* wird an späterer Stelle separat aufgearbeitet und sei hier nur angeschnitten.

Während ihrer aktiven Zeit „waren Parlament und Senat von der politischen Mitte aus durch den riesigen, formlosen, unbeweglichen »weißen Wal« der *Democrazia Cristiana* beherrscht worden“ (Dickie, 2015:726), wohingegen die Extremen, also Kommunisten und Neofaschisten, über keinerlei Macht verfügten (vgl. Dickie, 2015:726). Nach dem Zusammenbruch der Dc wandelte sich die Parteistruktur Italiens von Grunde auf. Diese neuen Parteien und ihre Organisation sind für das Verständnis von *Il Divo* nicht relevant und sollen deshalb hier nicht weiter vertieft werden.

Grundlegend besteht bei metatextueller Rezeption von *Il Divo* ein Bewusstsein dafür, dass im Grunde alle der gezeigten Politiker Anhänger der Dc sind und dass sich beispielsweise die Andreotti-Gruppierung innerhalb der Dc genau aus der Organisation in verschiedene *Correnti* ergibt. Die verschiedenen Politiker – beispielsweise Andreotti im Gegensatz zu Oscar Luigi Scalfaro – stehen nicht etwa in Konkurrenz zueinander, weil sie unterschiedlichen Parteien angehören. Im Gegenteil, sie gehören derselben Partei an, sind jedoch Teil verschiedener *Correnti* und konkurrieren innerhalb der eigenen Partei. In diesen Kontext lässt sich auch die in *Il Divo* gezeigte Abspaltung Vito Sbardellas von Andreotti einbetten, auf die an späterer Stelle eingegangen werden soll. Die Macht und die zentrale Rolle der Dc werden bei metatextueller Rezeption mitgedacht, ebenso besteht aber auch von vornherein ein Bewusstsein dafür, dass mit den am Ende

von *Il Divo* gezeigten Inhalten der Niedergang der Partei begann. All dieses Wissen kann bei prototextueller Rezeption nicht zwangsläufig vorausgesetzt werden.

***„Mir ist generell nicht klar, was die Verbindung der Democrazia Cristiana zu Mafia, Vatikan und Freimaurern war.“***

Ein weiterer, recht allgemeiner Hintergrund betrifft den Zusammenhang von Dc, Mafia, Vatikan und Freimaurern, der beiden befragten Generationen bei prototextueller Analyse schwerwiegende Probleme verursachte, bei metatextueller Analyse aber bei beiden Generationen voraussetzbar ist. Auch hier ist anzunehmen, dass die Generation der Babyboomer über mehr Detailwissen verfügen könnte, da sie die Dc zu ihrer aktiven Zeit und v. a. zu Zeiten ihres Niedergangs miterlebte. Die Tatsache, dass das Wissen um die Zusammenhänge global voraussetzbar ist, liegt an der zentralen Rolle, die der Dc über Jahrzehnte hinweg in Italien zukam und auch dem großen Skandal, der ihr Ende herbeiführte. Auch hier steht Andreotti stellvertretend und symbolhaft für die Partei: Er baute seine Macht auf dem starken Fundament der Geheimpolitik auf; darin involviert waren auch der Vatikan, die Geheimdienste, die Freimaurer und die Mafia (vgl. Igel, 2006:631).

Die Zusammenhänge zwischen Andreotti und der Mafia – v. a. über den Mittelsmann Salvo Lima auf Sizilien – wurden bereits oben angesprochen: Grundlegend war der Kontakt zur Mafia dienlich, um sich Wählerstimmen zu sichern. Darüber hinaus profitierte gerade Andreotti laut einem der Vorwürfe gegen ihn von den Diensten der Mafia, um sich politischen Feinden zu entledigen, darunter beispielsweise der Journalist Mino Pecorelli oder Aldo Moro (s. o.).

Die Rolle der Freimaurer in Italien wurde bisher nicht angesprochen. Generell kann als bekannt vorausgesetzt werden, dass der Freimaurerei in Italien auch nach dem 2. Weltkrieg in der Gesellschaft, der Wirtschaft, aber auch in der Politik eine zentrale Rolle zukam, obwohl die italienische Verfassung das Verfolgen politischer Ziele für nicht öffentliche Logen wie die P2 verbietet. Die P2 war die exklusivste und zugleich die geheimste aller Logen, obwohl viele berühmte Personen Teil der langen Tradition der P2 waren (alles vgl. Hausmann, 2010:119). Auf sie soll nachfolgend genauer eingegangen werden. Nicht zu

verachten sind allgemein die Schnittstellen zwischen Mafia und Freimaurern: 1977 entdeckte die Mafia Vorteile für sich in der Organisation in Freimaurerlogen, da sie darüber ihre Macht sichern und ihren Einflussbereich erweitern konnte (vgl. Igel, 2006:398f.). Das hohe Ziel, das ihrer Organisation in den Freimaurerlogen zu Grunde lag, bestand darin, den Polizeiapparat Italiens derart zu beeinflussen, dass er trotz Kenntnis der Aktivitäten der Mafia kein Interesse an ihrer Bekämpfung und an der Strafverfolgung zeigt. Totò Riina selbst hatte im sizilianische Palermo einen solchen Schutz durch Bruno Contrada, Polizeikommissar und Geheimdienstmann, erwirkt (alles vgl. Igel 2006:399). Der Zusammenhang der Freimaurer zur Politik ist damit indirekt bereits über die Mafia gegeben.

Die Freimaurerloge P2, die in *Il Divo* immer wieder Erwähnung findet, wurde geleitet von Licio Gelli (vgl. Hausmann, 2010:116), der in *Il Divo* auch als Chef dieser genannt wird. Die P2 hat den Ruf der geheimsten der Freimaurerlogen (Crocoli, 2016:23): „Addentrarsi all’interno della Loggia Massonica Propaganda 2, alias Centro storico latino, è come tenere in mano tante scatole cinesi, ne apri una ne trovi un’altra, poi apri l’altra e il gioco è infinito.“ Die P2 verfolgte, wie oben angedeutet wurde, verbotenerweise politische Ziele und nutzte zum Erreichen dieser linken sowie rechten Terrorismus (vgl. Hausmann, 2010:119). Dickie (2015:535) formuliert es drastischer, indem er sagt, dass die P2 „eine Geheimloge [war], deren Mitglieder Korruption und rechtsgerichtete, staatsgefährdende Gedanken pflegten und die bis ins Herz der etablierten Gesellschaft Italiens reichte.“ Ihr späterer Chef, Gelli, wurde einige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg zum Staatssekretär eines christdemokratischen Abgeordneten; über diese Position kam er zu Verbindungen zu Geheimdiensten ebenso wie zum Vatikan; gleichzeitig war er als Freimaurer organisiert und arbeitete zunächst als Sekretär derjenigen Person, die mit dem Wiederaufbau der Loge betraut war, ehe er selbst diese Rolle übernahm (vgl. Hausmann, 2010:119f.). Im Jahr 1977 übernahm die Loge die Kontrolle über den *Corriere della Sera*, eine von Italiens größten Zeitungen (vgl. Dickie, 2015:535) – ein deutliches Symbol für ihre Macht und ihren Einfluss auf die Gesellschaft. Im März 1981 wurde dann eine Liste der Mitglieder der P2 gefunden, auf der über 960 Personen aufgeführt waren, darunter auch 44 Parlamentarier (vgl. Crocoli, 2016:33). Unter dem wachsenden Einfluss der Kommunistischen Partei in

Italien v. a. in den 1970er Jahren zeigte die P2, „wie [...] bedeutende Mitglieder der reichen und mächtigen Eliten den Schulterschluss übten und auf geheimen Wegen ihren Einfluss geltend machten“ (vgl. Dickie, 2015:535). In der P2 fanden sich Mitglieder aus Militär, dem Geheimdienst, Wirtschaft und vor allem aus der Politik, insbesondere aus der Dc (vgl. Schmid, 2013:86). Ein gemeinsames Merkmal von Dc und P2 war vor allem „ihr fast schon fanatischer Antikommunismus“ (Schmid, 2013:86). Die P2 verfolgte Aktivitäten wirtschaftlicher und politischer Art: Sie bezahlte Schmiergelder für offizielle Geschäfte auf verschiedenen Ebenen, sie hatte die Kontrolle über die Kreditvergabe in Rom und sie nahm illegale Devisenexporte vor. Um das möglich zu machen, setzte sie die eigenen Mitglieder an die Spitze der jeweils zuständigen Institutionen. Damit wird deutlich, dass die Interessen der P2 sich mit denjenigen der Mafia kreuzten und sie aufgrund ihrer Natur auch in einen politischen Kontext rückten (alles vgl. Hausmann, 2010:122).

Der Zusammenhang der Freimaurerei zum Vatikan lässt sich an dieser Stelle anhand des P2-Skandals im Juni 1982 gut erläutern. Damals wurde Roberto Calvi, der ehemalige Direktor der *Banco Ambrosiano*, eine der größten Privatbanken Europas, der zugleich auch Mitglied der P2 war, erhängt unter einer Londoner Brücke aufgefunden (s. auch Eingangsszenen bei *Il Divo*, ab 00:03:10). Calvi kam den Ermittlern zufolge als einer der Entscheidungsträger der *Banco Ambrosiano* folgende Aufgabe zu (Mathiason, 2003): „[He] was in charge of an organisation that laundered money made largely from the heroin trade for the mafia. [...] Mafia, Freemasons and the Vatican are implicated in a tale of drug trafficking, money laundering and tortuous financing spanning the world.“ Die *Banco Ambrosiano* ging nach dem Bekanntwerden dieses Skandals mit 1,4 Milliarden US-Dollar Schulden bankrott und Calvi wurde ermordet (alles vgl. Mathiason, 2003). Diese Zusammenhänge deckt auch Tommaso Buscetta in seiner Aussage der Polizei gegenüber in *Il Divo* auf: Er erklärt, Calvi habe sich Geld angeeignet, das aber Licio Gelli und Pippo Calò, dem Kassenwart der Mafia, gehört habe; daher sei der Mord im Auftrag von Calò als Selbstmord inszeniert worden (ab 01:00:54).

Die Vorteile, die für die wirtschaftlich aktive P2 finanziell und auf Einflussebene möglicherweise aus einem Zusammenschluss mit der Vatikanbank entstanden

sind, liegen auf der Hand. Über die P2 und die Mafia kann so auch eine indirekte Verbindung zum Vatikan nachvollzogen werden.

Ebenfalls Kontakte zur Vatikanbank – und auch zur Mafia – unterhielt Michele Sindona, der in *Il Divo* ebenfalls Erwähnung findet: Er stammte aus Messina, Sizilien, und war ein erfolgreicher Steueranwalt (vgl. Schmid, 2013:81), der für die Mafia als „Verwalter der Profite aus dem Heroinhandel“ (Schmid, 2013:83) das Schwarzgeld wusch, das dem illegalen internationalen Drogenhandel entsprang (vgl. Schmid, 2013:82f.). Licio Gelli konnte Sindona auch für die Geldgeschäfte der P2 gewinnen, nämlich für den Geldschmuggel ins Ausland. Für diese Geldgeschäfte nutzte Sindona die Vatikanbank – eine Vorgehensweise, aus der alle Profit schlugen (alles vgl. Schmid, 2013:88f.). Diese Möglichkeit hatte er überhaupt erst durch seine Funktion als Finanzberater des Vatikans (vgl. Schmid, 2013:91), in der er auch über Schattenfirmen im Ausland für Steuereinsparungen für den Vatikan sorgte (vgl. Schmid, 92f.). Sindona vereinte vor seinem Tod offenbar Interessen von Vatikan, Freimaurern und Mafia in seiner Tätigkeit – und damit indirekt auch wiederum zu jenen Bereichen der Politik, die in der Freimaurerei organisiert waren und Kontakte zur Mafia pflegten.

Neben diesen fallspezifischen Verbindungen zwischen Vatikan und Politik gibt es einige allgemeine Argumente, wieso politische Macht für den Vatikan immer schon von Wert war und umgekehrt von welchem handfesten Wert der Vatikan für die Dc war.

So kann die katholische Kirche aufgrund ihrer Größe und Ausbreitung versuchen, über ihre lokale Verankerung in einem Land Einfluss auf die jeweilige Politik zu nehmen, sofern ein Thema für sie von Relevanz ist (vgl. Ring-Eifel, 2004:40). Ein wichtiger „Verbündeter“ war für den Vatikan in Italien lange Zeit die Dc, v. a. wenn man bedenkt, dass Teile Italiens sich erst „im 19. Jahrhundert aus einer kirchlichen Bevormundung in der Politik gelöst haben“ (Ring-Eifel, 2004:50). Der Einfluss der Kirche auf die Politik Italiens war also länger sehr viel direkter als in anderen europäischen Staaten. Das Interesse der Dc an dem Mitwirken des Vatikans in seiner moralischen Rolle in der Politik lag vor allem in dem gemeinsamen Feindbild des Kommunismus begründet: Die Dc und der Vatikan kämpften Seite an Seite – unterstützt durch die USA – gegen das Übergreifen des Kommunismus auf die westliche Welt (vgl. Ring-Eifel,

2004: 113). Dieses Feindbild verband Vatikan und Dc im Übrigen auch mit Licio Gelli an der Spitze der P2 – neben seinem Geld und Einfluss (vgl. Schmid, 2013:87).

Damit sind die indirekten und die direkten Zusammenhänge der Mafia und der Politik zur Freimaurerei und zum Vatikan beleuchtet, die für *Il Divo* relevant sind. Angemerkt sei an dieser Stelle, dass die P2 nur eine von mehreren Freimaurerlogen ihrer Art war (vgl. Dickie, 2015:363) und die Zusammenhänge hier nur exemplarisch an der P2 erläutert wurden, da ausschließlich diese Loge für *Il Divo* relevant ist.

***„Aldo Moro war mir völlig unbekannt vor dem Film.“***

***„Ich verstehe nicht, wieso Andreotti der Fall Moro so nah geht.“***

***„Im Kontext von Moro habe ich nicht verstanden, was es mit den Roten Brigaden auf sich hat.“***

Eine weitere Problematik ließ sich bei prototextueller Perspektive im Zusammenhang der Person Aldo Moros feststellen. Die enthaltenen kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen, die mit seiner Person zusammenhängen, sind eng verflochten damit, wieso Andreotti der Fall Moro so nahe geht und worum es sich bei den B. R. handelt. Eine sinnvolle Trennung ist hier zum Aufarbeiten der bei metatextueller Rezeption vorhandenen Wissensbestände nicht möglich, daher sollen die drei Untersuchungsaspekte im Komplex behandelt werden. Bei metatextueller Rezeption können die zum Verständnis notwendigen Wissensbestände generell vorausgesetzt werden: Die Geschichte Moros und die Zusammenhänge zu Andreotti sind bis heute Thema in Italien. So wurde beispielsweise im März 2018 in der italienischen Tageszeitung *La Repubblica* ein Artikel von Marco Bracconi veröffentlicht, in dem die Geschehnisse um Moro im Jahr 1978 nochmals aufgegriffen wurden. Die Ereignisse haben demnach noch immer eine gewisse Aktualität und im Alltag kommt man in Italien immer wieder mit dem Thema in Berührung.

Die Szenen aus *Il Divo*, die bei metatextueller Analyse in jedem Fall mit dem entsprechenden kulturspezifischen Welt- und Handlungswissen gestützt werden können, sind jene, die Moro in seinem Versteck zeigen, mit der Fahne der B. R. im Hintergrund (vgl. 00:22:22) ebenso wie die Szene seiner Ermordung. Damit handelt es sich um Szenen und Bilder, die in Italien bekannt sind.

Mit dem Verständnis des Falls Moro gehen italienspezifische pragmatische Präsuppositionen um die B. R. und um die Zusammenhänge zu Andreotti einher. Diese sollen an dieser Stelle entsprechend der voraussetzbaren Wissensbestände bei metatextueller Rezeption aufgearbeitet werden.

Aldo Moro war ein Politiker Italiens, der der Dc angehörte und der auch als „più importante leader democristiano dopo De Gaspari“ (Galli, 2007:349) verstanden wird. Zum Zeitpunkt seiner Entführung am 16. März 1978 war er Präsident des Nationalrates. Entführt wurde er von den B. R., die sich zwei Tage nach seiner Entführung zur Tat bekannten (alles vgl. Sciascia, 1978:139). Dabei handelte es sich um eine linksterroristische Organisation, die angetrieben wurde durch das Ziel der Demonstration der Macht des einfachen Arbeiters und deren Gewalttätigbereitschaft ab 1974 eskalierte: Damals kam es zu ersten Morden und Entführungen (vgl. Fritzsche, 1987:188). Ab 1977 entwickelte sich daraus ein regelrechter Krieg, da die B. R. fortan die Strategie der Vernichtung des Gegners verfolgte; in dieser Phase kam es auch zur Ermordung Moros (vgl. Fritzsche, 1978:189). Aldo Moro stellte insofern einen Gegner für die B. R. dar, da er als Anhänger der Dc wie oben erläutert das Feindbild des Kommunismus bekämpfte. Die B. R. kündigten daher mit ihrem Bekenner schreiben ein Volkstribunal an, bei dem Moro ein Prozess gemacht werden würde (vgl. Sciascia, 1978:139). Dalla Chiesa (s. o.) war auf dem Gebiet der Bekämpfung der B. R. sehr bewandert, jedoch wurde er entgegen der Erwartungen der Öffentlichkeit zur Befreiung Moros nicht beigezogen (vgl. Igel, 2006:363). Während Moros 55 Tage dauernder Gefangenschaft kam es zu weiteren Attentaten durch die B. R., darüber hinaus übermittelte die B. R. ein Schreiben, in dem sie Moro zum Tode verurteilte (vgl. Sciascia, 1978:141ff). Am 28. April lehnte Andreotti selbst Verhandlungen mit der B. R. ab, daraufhin wurde am 9. Mai im Kofferraum eines Autos Moros Leiche aufgefunden (vgl. Sciascia, 1978:146).

Auffällig ist, wie auch Iken (2008) ausführt, die Einstellung von Moros Parteimitgliedern angesichts seiner Entführung: „Doch die Christdemokraten dachten offenbar nicht daran, auf die Forderungen der Entführer einzugehen“. Iken verweist dabei auch auf Zeilen aus einem von Moros Schreiben an seine Politiker-Kollegen: „Ist es möglich, dass ihr alle meinen Tod wollt, aus vorgeschobener Staatsräson?“ und „Mein Blut komme über Euch!“ Letztere

Aussage wird in *Il Divo* auch verwendet, Moro spricht sie hier zu Andreotti (ab 01:30:22). Vor diesem Hintergrund ist – wie Iken weiter ausführt – auch bis heute ungeklärt, welche Rolle Andreotti als damaliger Ministerpräsident im Zusammenhang des Falls Moro zukam. Auf die Briefe, die Moro aus seiner Gefangenschaft schrieb und in denen er explizit auch seine Parteikollegen ansprach, reagierten diese folgendermaßen (Galli, 2007:357): „La Dc, invece, fa sottoscrivere da 50 personalità autodefinitesi «amici» di Moro una lettera nella quale si ripete che lettere non sono sue.“

Erst nach seinem Tod begann der Fall Moro: Es kam mit neuen Enthüllungen auch zu weiteren Verschleierungen und damit zu neuen politischen Fragen, die die politische Stimmung wiederum verschlechterten (vgl. Hausmann, 2010:107). Moros Witwe äußerte nach seinem Tod beispielsweise immer wieder öffentlich, dass ihr Mann Opfer einer Verschwörung geworden sei; neben ihr deuteten noch weitere Personen an, dass Andreotti Drahtzieher der Verschwörung gewesen sei (vgl. Hausmann, 2010:123). Eine direkte Folge des Fall Moros war die Einführung des *Legge Cossiga*, eines Gesetzes, das Festnahmen durch die Polizei auch ohne richterlichen Haftbefehl erlaubte und darüber hinaus die Höchstdauer von Untersuchungshaft auf acht bis zehn Jahren verlängert. Inzwischen wurden diese Regulierungen zumindest gemildert und teilweise zurückgenommen (alles vgl. Hausmann, 2010:110).

Im Fall Moro gibt es bis heute ungeklärte Details, zumal auch noch mehr als zehn Jahre nach seinem Tod neue Indizien aufkamen. Laut eines Kronzeugen hatte Moro in seiner Gefangenschaft 1978 brisantes Wissen niedergeschrieben (vgl. Hausmann, 2010:149), immerhin hatte er durch seine zentrale politische Rolle zahlreiche Staatsgeheimnisse erfahren und verfügte über viele Einblicke (vgl. Igel, 2006:364). Allerdings fehlten unmittelbar nach Moros Tod Teile seiner Aufzeichnungen – obgleich Dalla Chiasas Andreotti laut Aussage seiner Schwiegermutter die vollständigen Aufzeichnungen Moros überreicht hatte (vgl. Igel, 2006:364f.) – und wurden erst 1990 zufällig gefunden. Das genaue Detailwissen um die Inhalte der Aufzeichnungen kann auch aus metatextueller Perspektive nicht zwingend vorausgesetzt werden, es soll an dieser Stelle aber der Vollständigkeit halber mit aufgearbeitet werden. In diesen Aufzeichnungen hatte Moro die Existenz von *Stay behind*, ein geheimes Kommandosystem der Nato, in Italien geführt unter dem Namen *Gladio*, offengelegt und insbesondere

Andreotti schwer belastet. In diesem Zusammenhang kam auch die Vermutung auf, dass auch Geheimdienste des In- und Auslandes in den Fall Moro verwickelt waren, allen voran die CIA und der israelische Mossad (alles vgl. Hausmann, 2010:117f.). Im Sommer 1990 sah Andreotti sich gezwungen zuzugeben, dass *Gladio* weiter existiert hatte, obwohl das Kommandosystem von der Nato längst aufgelöst worden war. Der Verdacht kam auf, dass *Gladio* genutzt worden war, um das Land vor dem Einfall des Kommunismus zu schützen und es damit zugleich zu destabilisieren (vgl. Hausmann, 2010:143) – ein Verdacht, der sich durchaus gut mit der Vorgehensweise der Dc gegen das Feindbild Kommunismus vereinen lässt. Neben den Hinweisen auf *Gladio* enthielten die Aufzeichnungen Moros auch Hinweise auf ein Treffen zwischen Andreotti und Michele Sindona (vgl. Hausmann, 2010:149), was einen weiteren Schnittpunkt zwischen Mafia, Vatikan und Politik darstellt und die obigen Ausführungen hier im Detail ergänzt.

Eine weitere, oben bereits angesprochene Vermutung liegt darin begründet, dass Dalla Chiesa unmittelbar nach Moros Tod um die Andreotti-feinlichen Memoiren gewusst haben und dem befreundeten Journalisten Mino Pecorelli davon erzählt haben könnte. Letzterer berichtete im *Osservatore politico* davon und wurde daraufhin ermordet. Laut Kronzeugen war der Auftraggeber des Mordes an Pecorelli kein anderer als Andreotti, der über Lima die Mafia als Killer anheuerte (alles vgl. Hausmann, 2010:149f.), um Pecorelli zu stoppen, ehe er den angekündigten umfassenden Enthüllungsbericht ausgehend von Moros Aufzeichnungen veröffentlichen konnte.

Andreotti wurde letztlich im Fall Pecorelli freigesprochen, wie am Ende von *Il Divo* eingeblendet wird, die Ungereimtheiten und Widersprüche bleiben jedoch weiterhin bestehen.

Alles in allem erlauben diese Kenntnisse den Zugang zu den in *Il Divo* enthaltenen Szenen, die Moro betreffen.

Die erste Szene, in der er zu sehen ist, ist die Szene seiner Ermordung, bei der sein Name und das Jahr eingeblendet werden. Bereits hier kann bei metatextueller Rezeption also bereits aktiviert werden, dass es sich mit Moro um jenen Christdemokraten handelte, der von den B. R. entführt, von seinen Parteigenossen im Stich gelassen und letztlich von seinen Entführern ermordet worden war, und dass die Details dieses Falls bis heute ungeklärt sind.

Die nächste relevante Szene zeigt Moro in einem engen Raum mit ein paar Blatt Papier in der Hand, im Hintergrund die Flagge der B. R., die bei metatextueller Rezeption auch als solche erkannt werden kann, zumal auch hier erneut Moros Name und die Jahreszahl eingeblendet werden. Aus metatextueller Perspektive besteht hier das Bewusstsein dafür, dass Moro hier in Gefangenschaft gezeigt wird und dass die Blätter in seinen Händen seine Memoiren repräsentieren, die er in dieser Gefangenschaft schrieb und die erst 1990 in Gänze an die Öffentlichkeit gelangten und große Skandale – v. a. um Andreotti – auslösten. Die nachfolgenden Szenen, in denen Moro zu sehen ist, zeigen, wie sehr die Figur Andreotti vom Fall Moro verfolgt wird. Andreotti selbst stellt sich dar, als habe er Moro beschützen wollen, er äußert bei seiner Beichte Schuldgefühle, weil er Moro nicht retten konnte (ab 00:32:08). Gleichzeitig ist den Rezipierenden bewusst, dass Moro über brisantes Wissen um Andreotti verfügte und somit eine potentielle Bedrohung darstellte, bzw. dass die bloße Existenz von Moros Memoiren zu diesem Zeitpunkt nach wie vor eine Gefahr für Andreotti darstellte. Rezipierende werden daher das Gefühl haben, dass die Figur Andreotti versucht, sich mit ihren Aussagen zu verherrlichen. Dieser Eindruck wird verstärkt durch das Wissen, dass Andreotti keinerlei Verhandlungen mit den Entführern Moros einging und seinen Parteikollegen auf diese Weise im Stich ließ. Diese Widersprüche konnten bei prototextueller Analyse nur in Ausnahmefällen erkannt werden. Damit wären der Fall Moro, die Rolle der B. R. darin und Andreottis emotionale Einstellung zu dem Fall aus metatextueller Sicht aufgearbeitet.

***„Mir ist der Zusammenhang der Geheimloge P2 zu Andreotti nicht klar.“***

Ein weiterer Aspekt, für den bereits eine gewisse Sensibilisierung stattgefunden hat, betrifft der Zusammenhang der Geheimloge P2 zu Andreotti. In *Il Divo* wird mehrfach der Vorwurf geäußert, Chef der P2 sei nicht Licio Gelli gewesen (s. o.), sondern Andreotti. Grundsätzlich wurde oben bereits aufgearbeitet, dass viele Christdemokraten in der Freimaurerloge *Propaganda Due* oder P2 organisiert waren. An dieser Stelle soll nochmal gebündelt dasjenige Wissen dargestellt werden, das zum Verständnis dieser Zusammenhänge aus

metatextueller Perspektive vorausgesetzt werden kann, auch wenn es dadurch zu Wiederholungen und Überschneidungen mit den obigen Ausführungen kommt. Obwohl in der italienischen Verfassung festgehalten ist, dass nicht öffentlich bekannte Logen wie die P2 kein Recht darauf haben, politische Ziele zu verfolgen, tat die P2, die als exklusivste und geheimste der existierenden Logen galt, genau dies. Sie zeichnete sich in ihrer Exklusivität durch ihre Tradition aus sowie durch die Tatsache, dass viele berühmte Personen Mitglied bei ihr waren (alles vgl. Hausmann, 2010:119). Die Interessen und Ziele der P2 überschritten sich mitunter mit denjenigen anderer Geheimorganisationen und der Mafia: Dabei ging es um Finanzgeschäfte (z. B. illegale Devisenexporte) und v. a., um das Akkumulieren von Macht in Form von Spitzenpositionen in Institutionen, die ihnen die Möglichkeit zur Steuerung und Kontrolle gab (vgl. Hausmann, 2010:122). Mit der Dc und speziell mit Andreotti verband sie zudem das gemeinsame Feindbild des Kommunismus, das es zu bekämpfen galt (vgl. Schmid, 2013:87).

Zu Andreottis eventuellen direkten Kontakten zur P2 ist nichts bekannt. Die Ehefrau des Bankiers und Freimaurers Roberto Calvi, zu dessen Person oben bereits nähere Erläuterungen vorgenommen wurden, beschuldigte Andreotti jedoch der Freimaurerei und ferner kategorisierte sie ihn als „string-puller behind the lodge to which Calvi belonged“ (Hooper, 2009), also als Drahtzieher der P2. Auch von Seiten des sozialistischen Fraktionschefs Rino Formica kam der Vorwurf auf, Andreotti sei der wirkliche Kopf der P2 gewesen und stellt in Frage, ob die Regierung wirklich nichts von der P2 gewusst haben könne, wie Andreotti behauptete (vgl. Brunner, 1984).

Dieser Vorwurf wird auch bei den ersten Anhörungen in *Il Divo* laut (ab 01:22:25) und kann bei metatextueller Rezeption von dem Wissen gestützt werden, dass sich mit dem Vorwurf auf reale Begebenheiten bezogen wird.

Grundsätzlich gibt es bis heute keine Beweise für Andreottis Kenntnis der P2. Der bloße Vorwurf ist in Italien jedoch bekannt und haftete dem undurchschaubaren Andreotti bis zuletzt an. Das Wissen um diesen Vorwurf kann bei prototextueller Rezeption nicht zwingend vorausgesetzt werden, weshalb die Probanden nicht auf entsprechendes Welt- und Handlungswissen zurückgreifen konnten. Deshalb nahmen sie den in *Il Divo* enthaltenen Vorwurf der Mitgliedschaft und der Drahtzieherrolle Andreottis in der P2 oftmals für bare

Münze und wussten nicht um die Unsicherheit dieser Aussage. Bei metatextueller Rezeption hingegen ist der Bezug klar.

***„Immer wieder fordert Andreotti den Kardinal in seinen Reihen auf, dafür zu sorgen, dass das Medikament Tedax im Arzneimittelverzeichnis bleibt. Ich habe nicht verstanden, wieso das die Aufgabe des Kardinals ist.“***

Aus prototextueller Sicht bereitete die Frage, wieso ausgerechnet der Kardinal in Andreottis Reihen zuständig dafür sein soll, dafür zu sorgen, dass das Medikament Tedax im Arzneimittelverzeichnis bleibt, generationenübergreifende Probleme.

Aus metatextueller Sicht zeichnet sich hier ein anderes Bild. Das Ausüben von politischer Macht in Italien durch die Kirche ist in Italien noch präsenter als in anderen Ländern Europas, da ihr in Teilen Europas noch bis ins 19. Jahrhundert hinein immenser politischer Einfluss zukam (vgl. Ring-Eifel, 2004:50). Daher ist die Fusion von Geistlichkeit und Politik in einer Person weniger ungewöhnlich als in Deutschland.

Fiorenzo Angelini, der in *Il Divo* durch Achille Brugni dargestellt wird, trug mitunter den Spitznamen „Sua Santità“ (ein Wortspiel aus „Sua Santità“, zu Deutsch „Seine Heiligkeit“ und dem Begriff „santità“, Gesundheit), da er von 1985 bis 1996 die Position des ersten Gesundheitsministers des Heiligen Stuhls einnahm – eine Tätigkeit, die ihm in Italien große Bekanntheit einbrachte. Als Kardinal gehörte er gleichzeitig Andreottis Strömung in der Dc an und unterhielt in seiner Doppelrolle enge Beziehungen zu Ärzten und Pharmazieunternehmen und hatte dabei großen Einfluss (alles vgl. Grana, 2014).

Aufgrund seiner Beziehungen in die Pharmaindustrie und seiner Macht ist es nachvollziehbar, dass Andreotti den Gesundheitsminister des Heiligen Stuhls, der zugleich seiner eigenen politischen Strömung angehört, mit Aufträgen in Sachen Medikamenten betraut. Dafür, dass geistliche Personen in Italien gleichzeitig auch weltliche, politische Rollen übernehmen können, ist Fiorenzo Angelini nur ein Beispiel, vermutlich aber eines der bekanntesten. Zuletzt fand Angelini nach seinem Tod im Jahr 2014 in der italienischen Presse Beachtung; in diesem Zusammenhang wurde vielfach auch nochmals seine Rolle im Zusammenhang zur Dc dargestellt.

Bei metatextueller Rezeption kommt es hier entsprechend i. d. R. nicht zu Verständnisproblemen.

*„Auf dem Weg zur Kirche passiert Andreotti morgens eine Hauswand, auf der ein Graffiti in italienischer Sprache angebracht ist. Im Untertitel steht ‘Die Massaker und Komplotte tragen die Unterschrift von Craxi und Andreotti’. Ich habe nicht verstanden, welche Massaker und Komplotte gemeint sind.“*

*„Der Name Craxi sagt mir nichts.“*

*„Ich habe nicht verstanden, wieso Andreotti und Craxi dafür verantwortlich sein sollen.“*

Die nächsten drei Aspekte, die ausgehend vom Fragebogen aus metatextueller Perspektive analysiert werden sollen, betreffen alle das im Filmbild sichtbare Graffiti, das besagt: „Die Massaker und Komplotte tragen die Unterschrift von Craxi und Andreotti.“ Die Untersuchungsaspekte bestehen hier in der Natur und den Hintergründen der gemeinten Massaker und Komplotte, der Person Craxis und der Schuldfrage Andreottis und Craxis an den Massakern und Komplotten. Diese Untersuchungsaspekte sollen ausgehend von der Person Craxis mithilfe der bei metatextueller Rezeption voraussetzbaren Wissensbestände aufgearbeitet werden. Craxi ist in Italien eine bekannte Persönlichkeit, die die Vorstellungen des typischen Politikers revolutioniert hat: Er war der erste sozialistische Ministerpräsident der italienischen Nachkriegsgeschichte und zugleich der erste Politiker, der seine Berufung nicht aus seiner akademischen Laufbahn schöpfte – er war weder ein angesehener Jurist, noch Philologe, noch Wirtschaftswissenschaftler wie all seine Vorgänger (vgl. Hausmann, 2010:131). Craxi gehörte mit seiner *Partito Socialista Italiano*, der Sozialistischen Partei Italiens, dem linken Flügel des damaligen italienischen Parteispektrums an und wurde aufgrund seines untypischen Werdegangs ohne klassische akademische Hintergründe als „fatto inatteso nella politica italiana“ (Baget Bozzo, 1989:49) angesehen. PSI und Dc sowie deren Ableger und zugehörige Organisationen formierten in der Nachkriegszeit die beiden politischen Machtblöcke Italiens, die die Gesellschaft und das politische Spektrum polarisierten (vgl. Timmermann, 1984:45). Dabei war die Dc jedoch immer in der vorteilhaften

Position, selbst an der Regierung zu sein (Cicchitto, 1989:7), wohingegen die PSI in einer Abhängigkeitsposition stand.

Craxi vereinte seine Partei, die PSI, vor allem in den Jahren 1976 bis 1983 auf sich – also auch zu der Zeit, als mitunter das Attentat auf Moro stattfand (vgl. Baget Bozzo, 1989:52) und galt 1989, als Baget Bozzos Artikel veröffentlicht wurde, als „figura dominante della politica italiana“ (ebd., 1989:57).

Während dieser Zeit, in der Craxi seine Partei auf sich prägte, gelang es ihm „die Identität des PSI als programmatisch eigenständige Partei zu sichern und seine Position durch Penetration der politischen und sozialen Einflußzonen von PCI und [Dc] zu stärken“ (Timmermann, 1984:39). Craxi arbeitete daran, die kommunistische PCI, deren Anhänger in vorherigen Koalitionen von der Dc in eine „untergeordnete Rolle gedrängt worden waren“ (Timmermann, 1984:39), zu reformieren und zu modernisieren (vgl. Timmermann, 1984:39). Da die beiden Parteien sich immer wieder gegenseitig zu behindern drohten, verfolgte Craxi für seine Partei das bürgernahe und medienwirksame Ziel, die „Regierbarkeit des Landes zu gewährleisten und wiederherzustellen“ (Timmermann, 1984:42). Um sich aber die neue Position zu erarbeiten und mit der alten Rolle zu brechen, war es notwendig, dass die PSI einerseits und die Dc andererseits den Konflikt suchten; die Gründe dafür waren nicht zwingend ideologischer sondern vielmehr machtpolitischer Art (vgl. Timmermann, 1984:46). Die PSI war bestrebt, die politische Vormachtstellung der Dc zu stürzen und sich selbst in diese Position zu bringen. Craxis persönliches Ziel bestand im Innehaben des Postens des Ministerpräsidenten (vgl. Timmermann, 1984:49) – ein Ziel, das er 1983 erreichte.

1989 bildete Andreotti als Christdemokrat seine 6. Regierung mit Craxi als Vertreter der PSI und Forlani als zweiten Vertreter der Dc an der Spitze; bekannt wurde dieses Dreiergespann an der Staatsspitze unter der Abkürzung Caf, die für die Namen der drei Politiker steht (alles vgl. Hausmann, 2010:139f.). Dabei kam es zu einer Annäherung der beiden „Parteigroßmächte“ Dc und PSI unter Andreotti, auch wenn die PSI erneut in einer untergeordneten Rolle auftrat. Auch wenn für die Details der Zusammenarbeit zwischen Andreotti und Craxi auch aus metatextueller Perspektive nicht unbedingt als Wissensbestände vorausgesetzt werden können, so ist doch zumindest die Tatsache einer Zusammenarbeit der beiden Parteien bzw. Andreottis und Craxis bekannt. Daher

sollen die Details der Koalition an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden, sondern nur der Vollständigkeit halber erwähnt sein, woran die Koalition letztlich zerbrach, da sie damit in einen größeren politischen Kontext eingebettet werden kann. Die Koalition scheiterte an der Aufstellung von Regelungen für die italienische Fernsehlandschaft. Das Gesetz, das aus diesen Arbeiten resultierte, war wie gemacht für Silvio Berlusconi, der damals schon drei Programme leitete (*Canale 5*, *Retequattro* und *Italia 1*). Berlusconi, der ohnehin bereits Vorreiter in der Fernsehlandschaft gewesen war, erhielt die Ausstrahlungserlaubnis für Live- und Nachrichtensendungen, wohingegen lokalen Programmanbietern nur marginale Sendemöglichkeiten zugesprochen wurden. Das Gesetz löste letztlich das Auseinanderbrechen der Koalition unter Andreotti aus. Auffällig ist, dass Berlusconi ein enger Freund Craxis war (alles vgl. Hausmann, 2010:140f.). Zu Craxis Politik passte dieses Gesetz insofern, als dass er die Medienpräsenz seiner Partei als besonders wichtig empfand, insbesondere die Präsenz im Fernsehen, um eine möglichst breite Masse mit der sozialistischen Botschaft und dem Charisma ihres Anführers, Craxi, zu gewinnen (vgl. Timmermann, 1984:51).

Generell wird bei der metatextuellen Rezeption mit den Schlagworten „Massaker und Komplotte“ im Zusammenhang Andreottis die Assoziation zur durch ihn betriebenen Spannungsstrategie aufkommen, insbesondere, da diese im Film auch durch ihn selbst in seinem Monolog explizite Erwähnung findet (ab 01:11:55). In *Il Divo* erklärt die Figur Andreotti selbst, dass die Spannungsstrategie darin bestand, Anschläge verüben zu lassen und die Kommunisten dafür zu beschuldigen, um so die Zentrumsparteien, zu denen die Dc gehörte, besser zu positionieren und die Angst vor der roten Flut aus dem Osten aufrecht zu erhalten. Symbolhaft für den Beginn dieser Strategie steht der Bombenanschlag auf die Mailänder Piazza Fontana am 12. Dezember 1969, der schon damals von der extremen Linken als „Strage di Stato“ betitelt wurde (vgl. Renner, 1999). An diesem Tag explodierte am späten Nachmittag in der Mailänder *Banca nazionale dell'Agricoltura* auf der Piazza Fontana eine Bombe; 17 Personen starben und weitere 100 wurden verletzt. Als Verantwortliche wurde letztlich die politische Bewegung *Ordine nuovo* ausgemacht, die extrem links ausgerichtet war. Wie sich erst später herausstellte, handelte es sich mit der Bombe um Nato-Sprengstoff, so dass die Vermutung

nahe liegt, dass auch der amerikanische Geheimdienst in das Attentat verwickelt war (alles vgl. Dondi, 2012). Am selben Tag detonierten drei weitere Bomben in Rom, die aber weitaus weniger Schaden anrichteten als das Blutbad auf der Piazza Fontana in Mailand (vgl. Renner, 1999), daher ist letzteres in das kulturelle Gedächtnis Italiens eingegangen.

Auch wenn die Details zur Rolle Craxis auch aus metatextueller Perspektive nicht generell vorausgesetzt werden können, so ist doch immerhin bekannt, dass er damals bereits in einer hohen Position – nämlich in der Rolle des Generalsekretärs – seiner Partei war und die PSI sowie die PCI, die kommunistische Partei Italiens, gleichzeitig einen Fuß in der Regierung und den anderen in der Opposition stehen hatten. Daher bleibt offen, ob und wie weit die PCI und Craxi in seiner Position in die Spannungsstrategie der Dc involviert war und zu Attentaten beitrug. Gerade durch diese Ungewissheit bleibt jedoch Raum für Spekulationen. Da Craxi im Laufe der Jahrzehnte zum Gesicht der PSI wurde, liegt auf der Hand, dass sein Name wie eine Metonymie stellvertretend für die gesamte Partei und ihre Mitglieder stehen kann.

Die Assoziation „Massaker und Komplotte“ im Zusammenhang mit Andreotti und Craxi werden aus metatextueller Sicht daher aufgrund der oben erarbeiteten Wissensbestände in den Kontext der Spannungsstrategie eingebettet werden. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass ein Proband bei der prototextuellen Rezeption als Erklärung für diese Filmszene angab, dass damit auf die Attentate auf einem Platz hingedeutet würde, dessen Name ihm zu dem Zeitpunkt nicht einfiel. Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Proband damit die Piazza Fontana meinte. Wenn dem so ist, war dieser Proband der einzige, der aus prototextueller Perspektive überhaupt richtig erkannt hatte, in welche Richtung diese Andeutung gehen sollte.

Weiterhin kann das Schlagwort „Komplotte“ im Graffiti als Anspielung auf *Mani pulite* im Zuge von *Tangentopoli* gedeutet werden, dem großen Schmiergeldskandal, der 1992 in Italien begann und von dem Politiker und Unternehmer im ganzen Land betroffen waren. In der Folge brach das Parteiensystem der Nachkriegszeit auseinander und viele Parteien, darunter die Dc, mussten sich auflösen. Die Details dazu werden an späterer Stelle (s. Untersuchungsaspekt *„Bei dem Gespräch zwischen Andreotti und dem*

*Journalisten wird von Tangentopoli gesprochen. Ich habe nicht verstanden, was es damit auf sich hat.*“) aufgearbeitet.

Dass Andreotti als Aushängeschild der mächtigsten Partei jener Zeit im Zusammenhang dieses Skandals auch ins gesellschaftliche Kreuzfeuer geriert, liegt auf der Hand. Auch Craxi machte negative Schlagzeilen: Mario Chiesa, der erste, der im Zuge der Untersuchungen *Mani pulite* verhaftet wurde, sagte später aus, dass er der PSI seinen Posten als Leiter eines staatlichen Altenheims versprochen hatte, im Tausch gegen Wählerstimmen. Dadurch sollte Craxis Sohn ein Sitz im Stadtrat Mailands gesichert werden. Zudem habe er bei Craxis Schwager, ehemaliger Bürgermeister Mailands, einen Teil seiner Schmiergelder abgegeben – Craxis Schwager sei also eingeweiht gewesen und habe selbst von den Schmiergeldern profitiert (alles vgl. Romeo, 1993).

Zwar wird das Graffiti im Film zeitlich vor dem Ausbruch von *Mani pulite* und *Tangentopoli* gezeigt; bei entsprechendem Vorwissen kann es aber bereits als eine Vorhersage gelesen werden auf das, was noch kommt. Dass ein Graffiti, das die Skandale ankündigt, bereits vor dem Publik-Werden der ersten Untersuchungsergebnisse aufgetaucht sein könnte, kann belegt werden mit der Aussage Biagis zum Beginn des Skandals (ebd., 1992:13): „A un tratto scoppia Tangentopoli, a Milano, sembra che tutti sappessero, e nessuno si meraviglia“ Die Bevölkerung wusste um den Schmiergeldskandal ehe er zum öffentlichen Thema wurde.

Ob hier aber aus metatextueller Perspektive unbedingt das Augenmerk auf Ereignisse gerichtet wird, die erzähltheoretisch noch in der Zukunft liegen, bleibt offen. Einige Rezipierende könnten dies mit Sicherheit tun, jedoch ist ein derart umfassendes Verständnis nicht zwingend die Regel.

***„[Nach seinem Besuch im Kreml] zurück in Italien kommt eine Frau mit französischem Akzent zu Andreotti. Mir ist nicht klar, was bei der Begegnung eigentlich besprochen wurde.“***

Als generationenübergreifend problematisch erwies sich bei der prototextuellen Analyse die erste Begegnung zwischen Andreotti und der Frau mit französischem Akzent: Mehrheitlich war hier nicht klar, was bei der Zusammenkunft besprochen wurde.

Inhaltlich kann der Inhalt des Gesprächs aus dem Kontext erschlossen werden – vorausgesetzt die Rezipierenden verfügt über das Wissen, dass Andreotti für seine Meinung und seinen Rat auch in außerpolitischen Angelegenheiten sehr geschätzt wurde. Dies deutet Andreotti in einer Szene sogar selbst an, als er am Telefon in Anwesenheit Limas sagt, er sei entgegen seines Rufes kein guter Berater (ab 00:23:48). Den Probanden fehlte dieses Wissen bei der prototextuellen Rezeption und aufgrund ihres Eindrucks von Andreotti konnten sie sich ihn als guten Berater in privaten Angelegenheiten vermutlich erst gar nicht vorstellen.

Bei metatextueller Rezeption hingegen kann dieses Wissen generell herausgesetzt werden, da Andreotti für seine guten Ratschläge stets großes Ansehen genoss. Daher kann das Gespräch der beiden auch kontextualisiert werden. Andreotti gibt der Dame mit dem französischen Akzent den impliziten Ratschlag, sich nicht ernstlich auf einen jungen Liebhaber einzulassen und damit ihre Ehe aufs Spiel zu setzen, weil erstens Jugend vergänglich und zweitens ihr Mann das einzig wahre Mittel gegen ihre Einsamkeit sei. In einer späteren Szene kommt die Dame dann mit ihrem Mann, dem Botschafter zu einer Abendveranstaltung und wird von Pomicino begrüßt (ab 00:37:15). Dadurch ergibt sich hier aus metatextueller Perspektive auch der Zusammenhang zwischen der Frau und Andreotti: Da ihr Mann als Botschafter aktiv ist und offenbar direkte Kontakte zu Andreotti hat (ansonsten stünde er nicht auf der Gästeliste der Abendveranstaltung), hat die Frau über diese Bekanntschaft die Möglichkeit, sich die geschätzte Meinung Andreottis einzuholen, bei dem sie zudem die Sicherheit hat, dass er die delikaten Informationen nicht nach außen tragen wird. Diese Diskretion Andreottis wird auch anhand des Blickes ersichtlich, den die Frau und Andreotti bei jener Abendveranstaltung austauschen, als sie und ihr Mann auf der Tanzfläche tanzen.

Aus metatextueller Perspektive ergibt sich hier ein umfassendes Verständnis ausgehend von dem grundlegenden Wissen um Andreottis Beraterrolle auch in privaten Angelegenheiten.

**„Während Andreotti ein Pferderennen ansieht, wird Salvo Lima in Palermo ermordet. Ich habe nicht verstanden, wer ihn ermordet hat.“**

**„Ich habe nicht verstanden, warum Salvo Lima ermordet wird.“**

Ein Verständnisproblem ergibt sich in der prototextuellen Analyse bei beiden Generationen im Hinblick darauf, wer Salvo Lima ermordet und warum. Diese beiden Aspekte werden in der prototextuellen Analyse separat betrachtet, sollen hier aber aufgrund ihres logischen Zusammenhangs aus metatextueller Perspektive gemeinsam aufgearbeitet werden.

Dazu sollen an dieser Stelle zunächst diejenigen Wissensbestände um die Kontakte und Zusammenhänge zwischen Lima und Andreotti aufgearbeitet werden.

Salvo Lima, Politiker auf Sizilien, gehörte ebenso wie Vito Ciancimino, der in *Il Divo* in der Rolle des ehemaligen Bürgermeisters von Palermo gezeigt wird, der Dc an; beide sicherten sich bereits in den 1950er Jahren die Unterstützung der Mafia für die Wahlen in Palermo (vgl. Igel, 2006:356). Auch mit der Machtübernahme der Corleonesen unter Riina in den 70er Jahren blieben Lima ebenso wie Ciancimino in ihrer Politikerrolle den Kontakten zur Mafia verbunden (vgl. Igel, 2006:378). Ciancimino wurde dann jedoch in den 80er Jahren vom Untersuchungsrichter Giovanni Falcone überführt und wegen seiner Verbindungen zur Mafia verhaftet, wohingegen Lima als engster Anhänger der Andreotti-Gruppierung in der Dc als Verbindungsmann vor Ort auf Sizilien dessen politische Position weiterhin stärkte (vgl. Igel, 2006:357), da Lima und seine sizilianischen Anhänger Andreottis Strömung innerhalb der Dc angehörten (vgl. Dickie, 2015:558). Limas Rolle entsprach der des Vertreters von Andreotti in Sizilien und er wurde am 12. März 1992 auch in dieser Rolle ermordet (vgl. Hausmann, 2010:149). Dieser Mord wird in *Il Divo* parallel zu einem Pferderennen, bei dem Andreotti sich aufhält, gezeigt.

Aussagen von Kronzeugen zufolge hatte Andreotti u. a. durch Lima stets die Möglichkeit, juristische Probleme zu lösen, nämlich mittels der Mafia (vgl. Hausmann, 2010:150).

In *Il Divo* wird Andreotti vom Innenminister informiert, dass Lima von der Mafia ermordet worden sei (ab 00:28:52); an späterer Stelle (ab 01:05:44) wird durch einen Kronzeugen berichtet, dass Lima sterben musste, weil er zunächst von der Cosa Nostra profitiert hatte, um sich bei Wahlen Stimmen zu

verschaffen, dann allerdings sei er seinen Verpflichtungen beim großen Mafiaprozess nicht nachgekommen.

Damit sind die Hintergründe des Mordes an Lima bereits angedeutet. Den historischen Rahmen bilden die Mammutprozesse um die angeklagten Mafiosi, die durch andere Kronzeugen verraten worden waren. Das Urteil des Obersten Gerichtshof war hierzu Anfang 1992 fällig (vgl. Dickie, 2015:700). Die Prozesse selbst fanden 1986 und 1987 in Palermo statt, angeklagt wurden 474 Mitglieder der Mafia (vgl. Hof, 2011:39).

Unter den Angeklagten befanden sich bei den Mammutprozessen auch Männer aus den Reihen Totò Riinas, der diesen Männern versprach, dass die mafiahörigen Politiker, v. a. Lima, sich dafür einsetzen würde, dass der Prozess zu Gunsten der Männer ausgehen würde. Entgegen dieses Versprechens wurde Ende 1991 klar, dass der Prozess für die Cosa Nostra endgültig verloren war; eine Tatsache, die bei der Verkündung des Urteils am 30. Januar 1992 offiziell bekannt wurde. Für Riina hieß dies, dass Lima und die zugehörigen Politiker die Mafia verraten und ihre Versprechen gebrochen hatten, so dass die Mafia nun das Recht auf Vergeltung bei sich sah. Das Ziel – so der führende Killer aus den Reihen Riinas – sei dabei gewesen, Andreottis Strömung innerhalb der Dc zu zerstören, da dieser die führende Rolle bei der Zusammenarbeit mit der Mafia innehatte. Da Lima vor Ort auf Sizilien anzutreffen war und als Andreottis direkter Vertreter dort galt, der direkte Kontakte zur Cosa Nostra pflegte, erkannte die Mafia, dass „Andreotti [ohne Lima] einen Großteil seines Einflusses innerhalb der *Democrazia Cristiana* verlieren“ würde (Dickie, 2015:701). Infolgedessen wurde Lima nur wenige Wochen nach der Urteilsverkündung in Palermo von zwei Männern auf einem Motorrad erschossen (alles vgl. Dickie, 2015:700ff).

*Il Divo* enthält die Anspielung, dass Lima zunächst durch die Mafia Stimmen bei den Wahlen erhalten hatte und sich im Gegenzug dafür verpflichtet hatte, dafür zu sorgen, dass die Männer Riinas beim Mammutprozess freigesprochen würden. Diese Andeutung lässt sich in die obigen Ausführungen einpassen, denn der Austausch von „Gefälligkeiten“ war eine übliche Maßnahme, die bereits oben angesprochen wurde: Diejenigen Christdemokraten, die sich der Stimmen der Mafia sicher wissen wollten, mussten sich auf eine Abmachung einlassen (vgl. Igel, 2006:354) – in diesem spezifischen Fall forderte Riina die Straffreiheit

seiner angeklagten Männer. Da Lima den Prozess jedoch nicht ausreichend beeinflussen konnte und Riinas Männer doch verurteilt wurden, hatte er seinen Teil der Abmachung nicht erfüllt. Die Mafia hingegen hatte ihren Teil der Abmachung bereits im Voraus erfüllt und die Dc hatte davon profitiert.

Damit sind die Umstände von Limas Tod klar und es wird auch deutlich, dass die Mafia ihn aus eigenem Antrieb ermordete und dass sie sich dieses Recht grundsätzlich deshalb herausnahm, weil eine Abmachung zwischen Mafia und Lima gebrochen worden war.

*„Ich habe mich gefragt, was der Mann, der Salvo Lima erschießt, in die Blutlache wirft und warum.“*

Ein weiteres Problem im Kontext der Ermordung Limas liegt bei prototextueller Rezeption in einer Handlung begründet: Der Mörder Limas wirft etwas in die Blutlache Limas. Die Geste des Werfens passiert relativ schnell und der Fokus im Filmbild liegt nicht auf dem geworfenen Gegenstand, sodass nicht unbedingt erkennbar ist, worum es sich handelt, auch wenn das Flugverhalten des Gegenstands und seine Beschaffenheit suggerieren, dass es sich um eine Münze handelt.

Aus prototextueller Perspektive gingen hier Vermutungen vereinzelt dahin, dass es sich um eine Münze als Obulus für den Fährmann handeln könnte.

Hier ist festzuhalten, dass auch aus metatextueller Perspektive nicht unbedingt eindeutig lesbar ist, was hinter der Handlung steckt. Es besteht aber eine sehr einheitliche Assoziation dieser Geste. Auch hier würde der Gegenstand mehrheitlich als Münze gedeutet werden. Allerdings ist aus metatextueller Perspektive klarer, dass es sich um eine Handlung aus Aberglaube handelt, da der Bezug zum Aberglauben in Italien sehr ausgeprägt ist und ein Bewusstsein dafür besteht, dass Aberglaube im Süden Italiens noch alltäglicher ist als im Norden. Da der Mord an Lima auf Sizilien durch die dort verwurzelte Cosa Nostra durchgeführt wird, ist die Assoziation der Rezipierenden bei metatextueller Rezeption noch bewusster auf den in Süditalien tief verankerten Aberglauben gelenkt. Es würde aber weniger eine Assoziation zum Fährmann gemacht werden, sondern vielmehr zum Werfen der Münze in den sogenannten „Wunschbrunnen“ Fontana di Trevi in Rom, ein Ritus, der sich in das kulturelle Gedächtnis Italiens eingebrannt hat. Es handelt sich dabei um einen „rito che

mescola superstizione e romanticismo, per chi amante della Città Eterna compie quel gesto nella speranza di ritornare a Roma” (Galeazzi / Lombardo, 2016).

Die genaue Bedeutung der Geste des Mannes, der eine Münze in die Blutlache wirft, ist auch aus metatextueller Perspektive diskutabel, auch wenn sich eine homogene Assoziation ergibt. Aufgrund dieser Assoziation ist zu erwarten, dass Rezipierende bei metatextueller Rezeption gar nicht zwingend die Frage danach stellen, wieso genau der Mann dies tut – es ist für sie offenkundig, dass eine Form des abergläubischen Ritus dahinter steckt, der gerade angesichts der Verortung in Süditalien wenig überrascht.

Interessant ist, dass die Deutungen der beiden Kulturen völlig unterschiedlicher Art sind: Wo bei prototextueller Rezeption vereinzelt eine Deutung vorgenommen wurde, die mit der Überfahrt in den Hades dem Tod zugewandt und endgültig ist, ist die Assoziation bei metatextueller Rezeption eine positive, die die Hoffnung auf eine Wiederkehr impliziert.

***„Vito Sbardella, genannt ‘der Hai’, verkündet in einer Szene: ‘Ich geh’ zu den Dorotheern, die sind sehr sympathisch.’ Ich weiß nicht, worum es sich bei den Dorotheern handelt.“***

In einer nachfolgenden Szene hat Vito Sbardella, genannt „der Hai“, eine Auseinandersetzung mit Pomicino und verkündet daraufhin: „Ich geh‘ zu den Dorotheern, die sind sehr sympathisch.“ Die Frage danach, worum es sich bei den Dorotheern handelt, erwies sich bei prototextueller Rezeption als generationenübergreifende gravierende Problemstelle.

Aus metatextueller Perspektive kann grundsätzlich das Wissen um die Organisation der Dc vorausgesetzt werden, da sie die Politlandschaft Italiens bis in die 90er Jahre dominierte und folglich auch in der schulischen Ausbildung der jungen Italienerinnen und Italiener thematisiert werden muss. Die Dc und die Skandale, unter der sie letztlich zerbrach, sind essentiell, um zu verstehen, wie sich die heutige Parteilandschaft in Italien entwickeln konnte und kann so generell als allgemeinbildende Kenntnis in der italienischen Kultur vorausgesetzt werden.

Aus diesen Kenntnissen ergibt sich auch die Fähigkeit, zu verstehen, worum es sich bei den Dorotheern handelt.

Es gilt grundlegend als bekannt, dass die Dc sich – wie bereits an anderer Stelle aufgearbeitet wurde – in *Correnti* (dt.: Strömungen) auffächerte. Diese Auffächerung begann bereits zu Beginn der 1950er Jahre, in denen sich Strömungen mit eigenen Führungspersonen und Listen für Parteitage entwickelten, wodurch der innerparteiliche Kampf um die „Vormacht“ in der Partei für eine Vielzahl von Christdemokraten zum Schwerpunkt wurde. Die Strömung der *Dorotei* bzw. der Dorotheer entstand im Jahr 1959 unter dem offiziellen Namen *Impegno Democratico*. Der Name Dorotheer stammt wiederum vom Ort der Entstehung der Strömung: dem Kloster Santa Dorotea in Rom. Führer der Dorotheer war Aldo Moro, der zugleich ab 1959 auch Parteivorsitzender der Dc war, so dass die Dorotheer als vorläufige Sieger aus dem innerparteilichen Machtkampf hervorgingen. Auch wenn die Dc nach Moros Ermordung im Jahr 1978 in eine Krise geriet und die vorher relativ klar umrissenen Strömungen in unübersichtliche Grüppchen zerbrachen, blieben die Dorotheer ihrem Namen nach bestehen (alles vgl. Hausmann, 2010:30ff).

Auch wenn bei metatextueller Rezeption nicht unbedingt die Kenntnis der Dorotheer als solche bekannt ist, da die Kenntnis der Namen aller Strömungen der Dc nicht zur Allgemeinbildung gehört, so können Rezipierende sich ausgehend von ihrer Kenntnis der Existenz verschiedener Strömungen innerhalb der Dc erschließen, dass es sich um eine solche handelt. Dies ist insbesondere deshalb möglich, weil die Namen der Parteien jener Zeit überwiegend bekannt sind und auf dieser Grundlage ausgeschlossen werden kann, dass es sich um eine vollwertige Partei handelt. Da den Probanden dieses Wissen bei prototextueller Rezeption fehlte, konnten sie sich diesen Zusammenhang nicht erschließen.

Mit diesem Wissen hängen auch die beiden nächsten Untersuchungsaspekte zusammen.

***„Bei den Wahlen zum Staatspräsidenten gibt es einen Aufruhr, einige rufen ‘Diebe’, andere ‘Holzköpfe’. Ich habe nicht verstanden, wer wen beschimpft und warum.“***

***„Ebenfalls bei der Wahl zum Staatspräsidenten sitzen Andreotti und ein anderer Politiker, Forlani, in einem Raum und sollen sich einigen, wer kandidiert. Ich habe nicht verstanden, ob die beiden unterschiedlichen Parteien angehören oder derselben.“***

In diesem Zusammenhang steht auch eine sich anschließende Szene, in der die Wahl des Staatspräsidenten angekündigt wird (ab 00:43:19). Daraufhin bricht im Plenarsaal Unruhe aus und es stellen sich zwei Gruppen gegeneinander, die die jeweils andere Gruppe als „Diebe“ bzw. „Holzköpfe“ beschimpft. Auch hierbei handelte es sich aus prototextueller Sicht um eine generationenübergreifende gravierende Problemstelle.

Aus metatextueller Perspektive steht diese Szene in direktem Zusammenhang mit der sich anschließenden Szene, in der Andreotti mit Forlani zu sehen ist, die beiden sollen sich entscheiden, wer von beiden bei der Wahl kandidieren soll.

Auch hier kann aus metatextueller Perspektive nicht unbedingt vorausgesetzt werden, was der Auslöser für die Beschimpfungen im Plenarsaal ist. Aufbauend auf dem Wissen, dass die Dc aus verschiedenen Strömungen besteht, die miteinander um die Vormacht innerhalb der Partei konkurrieren, sowie mithilfe der sich anschließenden Szene mit Andreotti und Forlani kann hier aber grundsätzlich die Schlussfolgerung gezogen werden, dass die Strömung um Andreotti hier diejenige um Forlani beschimpft und umgekehrt, dass dieser Streit vermutlich ausgelöst wird, weil nur einer der beiden als Stellvertreter der Dc zur Wahl des Staatspräsidenten antreten darf, obgleich beide sich dazu berufen fühlen.

Obwohl diese Tatsache nicht unbedingt als bekannt voraussetzbar ist, sei aber zur Unterfütterung der Vermutungen erwähnt, dass Forlani zunächst der Strömung *Nuove Cronache* angehörte, ab 1989 dann der neu entstandenen Strömung *Alleanza Popolare*, die neben Andreottis Strömung *Primavera* das *Grand Centro*, also das Zentrum der Dc repräsentierte (vgl. Portale della Democrazia Cristiana). Daraus ergibt sich eine engere Konkurrenz der beiden Politiker um die Vormacht im Zentrum der Partei.

Die Szene im Plenarsaal steht demnach symbolhaft für die innerparteilichen Machtklüngel der Dc, da sich die Mitglieder zweier Strömungen offenbar darum streiten, welche zentrale Strömung bei der Wahl des Staatspräsidenten repräsentiert sein sollte. Diese Vermutung bestätigt sich bei metatextueller Perspektive dann durch die nachfolgende Szene, in der Forlani und Andreotti in einem Raum angewiesen werden, eine Einigung zu finden. Beide bleiben aber in der betreffenden Szene starrsinnig, Pomicino fasst kurz darauf genervt zusammen: „Sie wollen beide kandidieren.“

Das Verständnis dieser beiden Szenen hängt unmittelbar zusammen und baut auf dem grundlegenden Wissen um die Auffächerung der Dc in konkurrierende Strömungen auf.

*„Zwischen den Wahlgängen wird auf dem Gang diskutiert. Plötzlich rollt ein Skateboard durch den Gang, hebt ab und fliegt durchs Fenster. Dann sieht man ein ausgebranntes Auto von einer Brücke fallen und explodieren. Dieser Übergang ergab für mich keinen Sinn.“*

*„In der darauffolgenden Szene wird eine Schweigeminute für den Richter Giovanni Falcone eingelegt. Mir ist nicht klar, wer das ist.“*

Die nächste Problemstelle, die sich bei prototextueller Rezeption für beide Generationen als schwerwiegend herausstellte, betraf die Szene, die zwischen den Wahlgängen ansetzt (ab 00:48:19) und in der plötzlich ein Skateboard durch den Gang rollt und durchs Fenster bricht. Im Nachgang ist ein ausgebranntes Auto zu sehen, dass von einer Brücke stürzt und explodiert. Diese Problemstelle hängt eng mit der nachfolgenden Szene zusammen, in der im Plenarsaal eine Schweigeminute für den Richter Giovanni Falcone eingelegt wird (ab 00:49:09). Hier war bei prototextueller Rezeption beiden Generationen mehrheitlich nicht klar, wer Giovanni Falcone ist; es handelt sich für beide um eine schwerwiegende Problemstelle.

Da das explodierende Auto, das Skateboard und Giovanni Falcone semantisch zusammengehören und dieser Zusammenhang bei metatextueller Rezeption im Normalfall hergestellt werden kann, sollen diese beiden Untersuchungsaspekte nachfolgend zusammen behandelt werden.

Giovanni Falcone wurde gemeinsam mit Paolo Borsellino zum „Symbol des Kampfes gegen die Mafia“ (Dickie, 2015:621), er wird sogar gehandelt als

„nationale Ikone“ (Dickie, 2015:688), der eine entsprechende Bekanntheit in Italien zukommt. Die Richter Falcone und Borsellino wurden zunächst berühmt durch ihre Arbeit im Antimafia-Pool auf Sizilien, dem ‘mitico’ pool antimafia“ (Ayala, 2019:41), der gemeinsam mit den USA gegen die internationale Cosa Nostra vorging. Falcone und Borsellino waren es, die Buscetta verhörten (s. o.) und so erstmals Einblicke in die Strukturen, die Rituale, die Aktivitäten und Gesinnung der Cosa Nostra erhielten (Guarnotta, 2019:24): „Era accaduto, infatti, che, fino ad allora, le conoscenze dell’aparato strutturale e funzionale di Cosa Nostra fossero frammentarie e parziali“. Dieser Antimafia-Pool war es auch, der am 29. September 1984 die 366 Haftbefehle gegen Mafiosi herausgab und damit den Mammutprozess in Palermo in die Wege leitete (alles vgl. Dickie, 2015: 648ff). Während des Mammutprozesses 1986 bestätigte Buscetta seine vorher getroffenen Aussagen, in denen er die Funktionsweise der Cosa Nostra offengelegt hatte, vor Gericht (vgl. Dickie, 2015:679): „Il maggiore merito della incessante, complessa, articolata e difficile attività di indagine del pool antimafia è stato, dunque, quello di definire, una volta per tutte, la struttura interna dell’organizzazione mafiosa Cosa Nostra“ (Guarnotta, 2019:26).

Als der Leiter des Antimafia-Pools, Antonio Caponnetto, 1987 in den Ruhestand ging, wurde er durch Antonino Meli ersetzt, der der Arbeit des Pools skeptisch gegenüberstand und diesem seine Existenzgrundlage entzog: Die Antimafia-Arbeit gab er an unerfahrene Staatsanwälte ohne nützliche Kontakte, wohingegen der Antimafia-Pool mit Falcone und Borsellino mit gewöhnlicher Ermittlungsarbeit beschäftigt wurde (vgl. Dickie, 2015:691f.).

Dieses Detailwissen kann auch bei metatextueller Rezeption nicht zwingend als bekannt vorausgesetzt werden, sei an dieser Stelle aber der Vollständigkeit halber erwähnt.

Im Jahr 1991 übernahm Falcone im Justizministerium den Posten des *direttore generale degli affari penali*, „una posizione istituzionale da lui ritenuta strategica per la lotta alla mafia“ (Di Lello, 2019:21). Diese Beförderung Falcones erschien bereits damals regelrecht skurril, da bekannt war, dass die Regierung, namentlich v. a. Andreotti, bis 1980 über Salvo Lima enge Kontakte zur sizilianischen Mafia pflegte. So erschien die Berufung Falcones in dieses Amt wie eine reine Farce. Falcone nahm seine Aufgabe trotzdem ernst und begann, Gesetzesentwürfe abzufassen, die auf eine Aufrüstung gegen die Mafias Italien

abzielten, „[er] fand Maßnahmen, um die Geldwäsche einzudämmen und die Angeklagten in Mafiaprozessen hinter Schloss und Riegel zu halten, während ihre Verfahren liefen“ (Dickie, 2015:698). Er initiierte neue Strukturen und Institutionen im Land, die allesamt der Verfolgung und Bekämpfung der Mafias dienten (alles vgl. Dickie, 2015:698f.).

Indessen war im Januar 1992 das Urteil des Obersten Gerichtshofs zum Mammutprozess fällig: Das Gericht bestätigte die ursprünglichen Urteile und somit auch die Aussagen Buscettas (vgl. Guarnotta, 2019:28). Damit wurde die Mafia dank Falcones intensiver Arbeit im Antimafia-Pool erstmals endgültig an den Pranger gestellt und ihre Existenz sowie ihre Strukturen offiziell bestätigt.

Etwa drei Monate später befand sich Giovanni Falcone mit seiner Frau und einem Konvoi zweier weiterer Autos auf der Fahrt vom Palermer Flughafen zu ihrem Zuhause, als auf der Autobahn eine Bombe detonierte und ihn tötete (vgl. Dickie, 2015:703). Gezündet wurde die Bombe von dem Mafioso Giovanni Brusca, von dem auch der Einfall stammte, „sich bäuchlings auf ein Skateboard zu legen, um die Fässer mit Sprengstoff, die für Falcone bestimmt waren, in den Abflusskanal unter der Autobahn zu schieben“ (Dickie, 2015:732).

Bereits in einer anfänglichen Szene wird in *Il Divo* gezeigt, wie ein Arm das mit Sprengstoff bestückte Skateboard in ein Abflussrohr schiebt (ab 00:04:59). Zwischen dieser anfänglichen Szene und der Skateboard-Szene zwischen den Wahlgängen (ab 00:48:23) verstreicht viel Zeit, so dass es aus prototextueller Perspektive ohne das oben erarbeitete Wissen schwer fällt, die beiden Szenen in Bezug zueinander zu setzen. Auch der Bezug zu dem Skateboard und der nachfolgenden Explosion sowie zu Giovanni Falcone bleibt daher schwer zu erraten. Aus metatextueller Perspektive hingegen handelt es sich auch nach Reski (vgl. ebd., 2009) mit dem Skateboard, das mit Sprengstoff bestückt in ein Abflussrohr geschoben wird, um eines der Bilder, die in Italien überaus bekannt sind und zu denen eine direkte Assoziation zur Ermordung Falcones besteht. Dass Falcone selbst in seiner Ikonenrolle mehrheitlich bekannt ist, wurde oben bereits ausgeführt.

Daher führen diese Szenen sowie ihre Zusammenhänge bei metatextueller Rezeption nicht zu Verständnisproblemen.

***„In einer Szene läuft ein Fernseher, gezeigt wird eine Aufnahme in Schwarz-Weiß. Eine Frau spricht darin und fordert die Anwesenden dazu auf, auf die Knie zu gehen, sie ist sehr emotional. Ich weiß nicht, wer die Frau ist und was die Aufnahme bedeutet.“***

Eine ebenfalls generell für beide Generationen gravierende Problemstelle lag aus prototextueller Perspektive bei jener Szene vor, in der ein Fernseher läuft und eine Schwarz-Weiß-Aufnahme gezeigt wird, in der eine Frau die Anwesenden auffordert auf die Knie zu gehen und Reue zu zeigen (ab 00:51:38).

Auch diese Szene ist eine, die laut Reski in Italien sehr bekannt ist: Es handelt sich um die Witwe einer der Leibwächter Falcones, die mit ihm uns Leben kamen und der daher mit ihm zusammen beerdigt wurde. Bei der Beerdigung forderte Rosaria Costa die anwesenden Mafiosi ganz offen dazu auf, niederzuknien und ihre Tat zu bereuen (vgl. Reski, 2009).

Das Video dieser Szene ist auch auf YouTube verfügbar, was ein generelles Interesse der Gesellschaft an diesem Bildmaterial zeigt, das im Mai 2012 veröffentlicht wurde und inzwischen über 212.000 Klicks erhielt (Stand: 28.05.2018, 11:37). Wie auch einige der Kommentare von YouTube-Nutzern zeigen, war die Rede Costas ein einschneidender Moment, den viele nie vergessen wollen. Da das Video auf Italienisch ist und es sich um einen Moment aus dem kulturellen Gedächtnis des Landes handelt, sind entsprechend auch alle Kommentare auf Italienisch. Das zeigt, dass der Szene in Italien eine bedeutende Rolle zukommt, sonst aber in keinem Land große Beachtung findet.

Die kurze Rede Costas wurde und wird deshalb als ein wichtiger Moment angesehen, da sie es wagte, bei der Beerdigung auch die anwesenden Mafiosi direkt anzusprechen, die am Tod ihres Mannes schuld waren. So sagte sie wörtlich: „Rivolgendomi agli uomini della mafia, perché ci sono qua dentro (e non), ma certamente non cristiani, sappiate che anche per voi c'è possibilità di perdono: io vi perdono, però vi dovete mettere in ginocchio, però, se avete il coraggio... di cambiare... loro non cambiano“ (vgl. YouTube, Video „Io vi perdono, però vi dovete mettere in ginocchio“).

Ihr Mut, die Mörder ihres Mannes in einem derart emotionalen Moment anzusprechen, und ihre Großherzigkeit, von Vergebung nach dieser grausamen Tat zu sprechen, beeindruckte und berührte viele. So ist dieser Moment bis heute noch aktuell in Italien – wie das Video bei YouTube beweist. Entsprechend kann

das Wissen darum, wer die Frau ist und zu wem sie spricht, gerade im Kontext des Mordes an Falcone, der in *Il Divo* kurz vorher thematisiert wird, mehrheitlich vorausgesetzt und an dieser Stelle im Film entsprechend aktiviert werden.

**„Plötzlich kommt es zu einer Menge von Selbstmorden von Politikern und Geschäftsmännern. Ich habe nicht verstanden, wieso.“**

**„Bei dem Gespräch zwischen Andreotti und dem Journalisten wird von Tangentopoli gesprochen. Ich habe nicht verstanden, was es damit auf sich hat.“**

Eine weitere Problemstelle betraf die Vielzahl an Selbstmorden unter Politikern und Geschäftsmännern, die nachfolgend gezeigt wird (ab 00:53:07). Diese Problematik steht in direktem Zusammenhang mit dem Begriff *Tangentopoli*, den ein Journalist in einer sich anschließenden Szene im Interview mit Andreotti fallen lässt (ab 00:52:59). Letzteres löste aus prototextueller Perspektive eine generationenübergreifende gravierende Problemstelle aus. Da die beiden Aspekte in direktem Zusammenhang miteinander stehen, sollen sie an dieser Stelle auch gemeinsam behandelt werden

*Tangentopoli* begann als juristische Untersuchung, die mit dem Namen *Mani pulite* betitelt wurde (Allum / Colletti, 2019:216): „These investigations looked into the irregular relationships that had developed between political parties and important businessmen over the post-war period. In effect, these relationships created a corrupt system of exchange.“ Der sich daraus ergebende Schmiergeldskandal begann zunächst in Mailand, weitete sich aber alsbald aus, so dass bereits im Sommer und Herbst desselben Jahres „immer mehr Politiker und Funktionäre ins Visier der Ermittlungen *Mani pulite*“ rückten (Dickie, 2015:709). *Mani pulite* steht für die Ermittlungsvorgänge selbst, *Tangentopoli* hingegen bezeichnet den Skandal als solchen. Treccani definiert *Tangentopoli* grundlegend folgendermaßen (Auszug):

„[Il] fenomeno, lo scandalo delle tangenti nella pubblica amministrazione e in ambienti politici. L'uso del termine si è affermato a partire dal 1992 in seguito alle inchieste giudiziarie svolte dalla magistratura di Milano e successivamente condotte anche in altre città d'Italia, che portarono alla dissoluzione di alcuni partiti storici italiani (tra cui DC e PSI).“

Damit ist auch der zeitliche Rahmen gegeben und die Auswirkungen auf die Dc angedeutet. Ende 1993 liefen bereits Ermittlungen gegen 200 Parlamentarier; im

Januar 1994 kam es in Folge der Ermittlungen zur Auflösung der größten und einflussreichsten Partei der Nachkriegszeit: der Dc (vgl. Dickie, 2015:709). Damit wurde erstmals mit einer Gegebenheit gebrochen, die insbesondere in den 1980er Jahren durch politische Lenkung des Justizapparats gewachsen war (Kneisler, 2011:116): „[Wer] es wagte, gegen führende Regierungspolitiker zu ermitteln, musste mit vielfältigen Schikanen, Pressekampagnen und Disziplinarverfahren rechnen.“ Diese Tatsache hatte die führenden politischen Ränge bis dato unantastbar gemacht.

Biagi, dessen Artikel recht zeitnah zum Ausbruch von *Tangentopoli* verfasst und veröffentlicht wurde, kommentierte den Skandal folgendermaßen (ebd., 1992:13): „A un tratto scoppia Tangentopoli, a Milano, sembra che tutti sappessero, e nessuno si meraviglia“. Das zeugt vom Wissen um die Korruption auch seitens der Bevölkerung.

Biagi führte weiterhin aus (ebd., 1992:17): „Forse un’epoca, d’oro per qualcuno, è finito. Hanno fatto quello che volevano, sicuri che nessuno li avrebbe infastiditi. A Roma e in provincia“. Damit kündigte sich offenbar bereits im Jahr 1992 an, dass Zeiten des Umbruchs anstanden und die Handlungsfreiheiten, die sich einige Einzelpersonen in Schlüsselpositionen zu ihrem eigenen Wohle herausnahmen, ein Ende nehmen würden.

Die Gründe für den Individualismus, den auch die Untersuchungsergebnisse bestätigen, sind unklar, es gibt jedoch Erklärungsansätze. Romeo rührt Italiens Neigung zum Vergessen des Allgemeinwohls über das eigene Wohl hinaus durch die starke Bindung an familiäre, freundschaftliche und regionale Kreise; Staat und Nation stehen auf einer untergeordneten Ebene (vgl. ebd., 1993). Ob diese Erklärung tatsächlich als ausreichend angesehen werden kann, sei dahingestellt.

In den Skandal verwickelt waren neben der Wirtschaft auch die Regierung, Parteien und ein Großteil der wichtigsten italienischen Institutionen. Konkret betraf er Autobahnen, Parkhäuser, Krankenhäuser, Universitäten, Müllverbrennungsanlagen, Theater, Einkaufszentren, Touristendörfer und viele weitere Einrichtungen, die einen monetären Profit versprachen. Dabei spielten in Mailand insbesondere das Bauunternehmertum eine große Rolle: Dieses gründeten geheime Kartelle, über die sie sich einigten, wem welcher Auftrag zukommen würde (alles vgl. Romeo, 1993).

Auch Craxi, der oben bereits thematisiert wurde, wurde im Rahmen der Untersuchungen zur Zielperson: Seine Immunität wurde aufgehoben und es wurde konkret gegen ihn – wie gegen viele andere Politiker – ermittelt (vgl. Romeo, 1993).

Viele Verzweifelte, die sich angesichts *Mani pulite* der konkreten Gefahr ausgesetzt sahen, öffentlich überführt zu werden, sahen sich von den Untersuchungen derart in die Ecke gedrängt, dass sie keinen anderen Ausweg mehr sahen als den Selbstmord. Das betraf Bauunternehmer und Handwerker, ebenso aber auch Mittelständler aus verschiedensten Branchen sowie mittellose Arbeitslose. In der Folge sprachen viele Medien von einem „strage di stato“ (alles vgl. Affaticati, 2012). Einige Selbstmorde werden in *Il Divo* symbolhaft gezeigt und nachfolgend wird auch Andreotti im Interview für *La Repubblica* mit diesen Tatsachen konfrontiert (ab 00:52:59). Aus metatextueller Sicht kann hier der Zusammenhang zwischen den Selbstmorden und dem Begriff *Tangentopoli*, der im Interview fällt, direkt hergestellt werden: Der Skandal trieb viele Individuen in den Selbstmord.

In Italien kam der Berichterstattung zu *Tangentopoli* v. a. bei den beiden größten Tageszeitungen, dem *Corriere della Sera* und *La Repubblica*, eine immense Rolle zu: Hier nahm die Prozessberichterstattung in jeder Ausgabe zwischen vier und sechs Seiten ein (vgl. Romeo, 1993). Damit wird deutlich, dass zumindest jene Personen, die diese Zeit bereits bewusst miterlebt haben, bei metatextueller Rezeption von *Il Divo* auf einen Grundstock von Erinnerungen an die Geschehnisse zurückblicken können. Mit diesem Wissen wird auch die Interview-Szene in *Il Divo* sehr viel greifbarer, da die Rezipierenden sich vorstellen können, wie daraus der – am Ende von *Il Divo* (ab 01:38:57) im Flugzeug von allen Passagieren aufgeschlagenen – Artikel über Andreotti auf der Titelseite von *La Repubblica* entstand.

Aus der Gesamtheit des sich 1992 in Italien aufbauenden Drucks, der neben *Tangentopoli* auch vom Fall der Berliner Mauer bzw. dem Ende des Kalten Krieges sowie der Erwartungshaltung der EU Italien gegenüber herrührte, Vorbereitungen für die Einführung des Euro vorzunehmen, resultierte das Zerbrechen der Ersten Republik Italiens mit dem Niedergang der traditionellen

Parteien wie der Dc und der PSI. Die Zweite Republik wurde daraufhin eingeläutet mit einer neuen politischen Landschaft Italiens: die *Lega Nord* wurde noch 1992 ins Parlament gewählt, Silvio Berlusconi hielt 1994 mit der *Forza Italia* Einzug in die Politik und in ebendiesem Jahr trat auch ein neues Wahlrecht mit Mehrheitssystem in Kraft (alles vgl. Allum / Colletti, 2019:217).

Auch heute wird das Thema *Tangentopoli* immer wieder in den Medien sowie auf dem Bildungsweg aufgegriffen, sodass auch bei jüngeren Generationen Italiens ein gewisses Grundverständnis für die Geschehnisse vorausgesetzt werden kann. So wurde beispielsweise im Februar 2017 in *La Repubblica* folgender Artikel veröffentlicht: „La stagione di Tangentopoli: 25 anni dopo, la lezione di Mani pulite“ (Di Feo, 2017). Artikel wie diese zeigen, dass die Reflexion über die Auswirkungen und Moral des Schmiergeldskandals noch sehr präsent ist.

Auf ganz neue Art aufgearbeitet wurde *Mani pulite* im Rahmen einer italienischen Fernsehserie namens „1992“, die 2015 anlief. Die Serie wurde auch ins Deutsche synchronisiert, ihr wurde hierzulande aber deutlich weniger Aufmerksamkeit zuteil als in Italien. Diese Produktion beweist jedoch ebenfalls die Aktualität der Thematik in Italien über alle Generationen hinweg.

Damit sind die beiden Untersuchungsaspekte aus metatextueller Perspektive nicht nur zugänglich, sondern ihre Zusammenhänge sind aus sich heraus inhärent.

***„Plötzlich sind viele Mafiosi bereit zu einer Zusammenarbeit mit der Polizei und verraten die Mafia. Ich verstehe nicht, wie es dazu kommt.“***

In einer schnellen Szenenabfolge ist zu sehen, wie verschiedene Kronzeugen ihre Aussagen machen und dabei Verbindungen zwischen Andreotti, P2, der Vatikanbank und der Mafia offenlegen (ab 00:59:37). Dazu gehört auch Riinas ehemaliger Fahrer Di Maggio, der erklärt, er sei Zeuge gewesen bei dem Bruderkuss zwischen Riina und Andreotti (s. o.).

Bei prototextueller Rezeption konnte das Wissen darum, wie es zu dieser scheinbar plötzlichen Kooperationsbereitschaft zwischen Mafiosi und Justiz kommt, nicht vorausgesetzt werden.

Aus metatextueller Perspektive kann Bezug genommen werden auf eine Gesetzesänderung, die bereits weiter oben thematisiert wurde. Bis zur

Ermordung des Anti-Mafia-Generals Carlo Alberto Dalla Chiesas im Jahr 1982 hatte Schweigen zur Verbindung zwischen Politik und Mafia geherrscht (vgl. Igel, 2006:381). Danach herrschte ein „mafiafeindliches Klima“ (Igel, 2006:380) in der Öffentlichkeit, erstmals wurde mit der *Omertà* gebrochen, der Verschwiegenheitspflicht der Cosa Nostra, und es kam zu Kooperationen mit den Behörden, zudem wurden Forderungen nach verstärkten staatlichen Maßnahmen gegen die Mafia laut (vgl. Igel, 2006:380). Noch im September 1982 wurde vor diesem Hintergrund das Gesetz „La Torre“ verabschiedet, das für die Mitgliedschaft in einer Mafia-Vereinigung ein Strafmaß von Gefängnisstrafen bis zu 15 Jahren vorsah, zudem veranlagte es erstmals Kreditinstitute und Behörden zur Auskunftspflicht über die finanzielle Situation Verdächtigter (vgl. Igel, 2006:380). Da die Wahrscheinlichkeit, dass Mafiosi sich vor diesen Aussichten kooperativ zeigen würden, gering war, wurde daher ein weiteres Gesetz verabschiedet, um für Kronzeugen Anreize zur Zusammenarbeit zu schaffen: Nach dem *Pentiti*-Gesetz, erwartet Mafiosi, die mit den Ermittlern kooperieren, eine Strafminderung. Dieser Anreiz zahlte sich aus, da Tommaso Buscetta und andere Mafia-Bosse bereit waren, zu kooperieren (vgl. Igel, 2006:381). Dieses Gesetz „gilt auch heute noch als die erfolgreichste italienische Gegenmaßnahme im Kampf gegen den Terrorismus“ (Hof, 2011:325).

Die Bereitschaft der Mafiosi zur Kooperation wird also nicht durch Umstände hervorgerufen, die in der Erzählzeit von 1992 liegen, sondern basieren auf einer Gesetzesänderung aus den 1980er Jahren. Mit diesem Wissen liegt es auch nahe, dass nicht alle der gezeigten Kronzeugen ihre Aussagen 1992 machten, sondern dass die schnelle Szenenabfolge lediglich einen gezielten Zusammenschnitt ihrer Aussagen darstellt, die theoretisch auch Jahre auseinander liegen könnten. Ziel dieses Zusammenschnittes ist es, die überwältigenden Zusammenhänge zwischen Politik, Mafia, P2 und Vatikan aufzuzeigen, die Rezipierende im Grunde nur begreifen können, wenn sie bereits über grundlegende Wissensbestände zu diesen Zusammenhängen verfügen (s. Untersuchungsaspekt „*Mir ist generell nicht klar, was die Verbindung der Democrazia Cristiana zu Mafia, Vatikan und Freimaurern war.*“).

Demnach kann mit dem Bewusstsein der Existenz des *Pentiti*-Gesetzes hier ein grundlegendes Verständnis entwickelt werden, wie es zu der scheinbar plötzlichen Kooperationsbereitschaft der Kronzeugen kommt.

***„In einer Szene trifft Andreotti auf einen Mann und es werden Wangenküsse ausgetauscht. Mir ist nicht klar, was das bedeutet.“***

Eine weitere, davon unabhängige Problemstelle betrifft jene Szene, in der Andreotti auf einen Mann trifft und die beiden Wangenküsse miteinander austauschen (ab 01:06:21). Später ist ebendieser Mann nochmals in einem Hochsicherheitsgerichtssaal zu sehen und wird als Signore Riina angesprochen. Bei der prototextuellen Analyse erwies sich diese Szene als Problemstelle, die generationenabhängig unterschiedlich schwer ausfiel.

Damit wird die Aussage des Kronzeugen Di Maggios visualisiert, der berichtete, dass er Riina zu einem Treffen mit Andreotti begleitet habe; bei diesem Treffen sei dann direkt zu Anfang der Bruderkuß zwischen den beiden getauscht worden (vgl. Travaglio, 2014).

Was dieser Bruderkuß bedeutet, ist in Italien ein allgemeiner Wissensbestand (Caldarelli, 2015): „Il bacio è la congiunzione carnale della fedeltà. E' il legame eterno con la famiglia. E' la condizione inscindibile che ti lega a vita e se manchi al giuramento del bacio, la vita la perdi.“

Damit ist aufgearbeitet, was aus metatextueller Perspektive zugänglich ist: Andreotti hatte – wie oben bereits mehrfach angesprochen – nachweislich Kontakte zur Mafia und es kursierte das Gerücht – das auch durch Di Maggios Aussage gestärkt wurde – dass Andreotti selbst ebenfalls in die Cosa Nostra aufgenommen sei. Diese Aufnahme wird im Filmbild durch das Initiationsritual des Bruderkußes visualisiert.

***„Gegen Ende wird aus dem Off angesprochen, dass Andreotti Deutschland und die Kommunisten nicht enttäuschen wollte. Ich habe nicht verstanden, was diese mit den Prozessen zu tun haben.“***

Die letzte Problemstelle, die in *Il Divo* bei den beiden untersuchten Generationen unterschiedlich stark ausfiel, betraf eine Aussage, die zu Ende des Films aus dem Off angesprochen wird (ab 01:42:02). Darin wird gesagt, dass Andreotti Deutschland und die Kommunisten nicht enttäuschen wollte.

Damit wird zunächst angespielt auf die politischen Umwälzungen in Europa, die mit dem Fall der Berliner Mauer im November 1989 begannen, und die damit noch aktuell waren zum Zeitpunkt, als Andreottis Prozess in Palermo stattfand (vgl. Dickie, 2015:696). So brachten der Mauerfall und das Ende des Kalten Krieges eine Destabilisierung des Systems mit sich, das seit 1947 ununterbrochen durch die immer selbe Partei, die Dc, im Gleichgewicht gehalten worden war (vgl. Romeo, 1993). Zwar schien es zunächst, als würde die allgemeine Krise, in die das System stürzte, die Dc nicht betreffen, doch konnte dies nicht der Fall sein, da sie mit dem Ende des Kalten Krieges ihre „Daseinsberechtigung verloren [hatte] [...]: die Roten fernzuhalten“ (Dickie, 2015:697).

Das Ende des Kalten Krieges barg für Italien genauso wie für andere Staaten und Industrienationen Europas viele Chancen – aber ebenso auch Herausforderungen. So baute die EU zunehmend Druck auf Italien auf, „to get its books in order for preparation for the euro“ (Allum / Colletti, 2019:217).

Italien in seiner Situation des Zugzwangs – und insbesondere nach der Auflösung der Dc und dem Zusammenbruch des politischen Systems auch in einer Situation des Neuanfangs – stand zudem vor der Aufgabe, all jene gravierende Schwächen auszubügeln, die es von der Ersten Republik geerbt hatte. Zu diesen Schwächen zählten das Bildungssystem, die öffentlichen Finanzen, die hohe Jugendarbeitslosigkeit, die rekordhafte Anzahl an Steuervergehen, das ständige Ungleichgewicht zwischen Süd- und Norditalien auf allen Ebenen, die fehlenden Gelder für Forschung und Entwicklung, die organisierte Kriminalität sowie das Rentensystem (alles vgl. Dickie, 2015:726). Zum Zeitpunkt von Andreottis Prozess in Palermo liegt das Ende der Ersten Republik zwar noch in der Zukunft, jedoch ist davon auszugehen, dass die Notwendigkeit einer Neuorientierung des politischen Systems nach dem Ende des Kalten Krieges für Andreotti mit seinem Weitblick bereits erkennbar war. Damit sah er die Bedrohung, die diese Mammutaufgaben für seine Position mit sich bringen würden.

Die Deutschen nicht enttäuschen zu wollen, die für Italien innerhalb der EU immer einen wichtigen Partner darstellten, muss vor diesem historischen Hintergrund als ein selbsterklärender Fakt angesehen werden. Mit dem – bei metatextueller Rezeption voraussetzbaren – Wissen wie sehr *Tangentopoli* das

politische System Italiens auf den Kopf stellte und dass es sogar Andreotti und seiner Partei – gerade in Kombination mit dem Ende des Kalten Krieges – jeglicher Legitimation enthob, ist Andreottis Bestreben zur Vermeidung einer solchen Situation im Voraus mittels Bündnissen mit jenem Staat, der die Barrieren der Roten Flut brach, offenkundig.

Weniger auf der Hand liegt der Zusammenhang zu den Kommunisten. Zum Verständnis ist an dieser Stelle das Wissen vonnöten, dass die PCI, die kommunistische Partei Italiens, die stärkste kommunistische Partei des Westens war – und es trotzdem nie in die Regierung schaffte. Grund dafür war die – wie bereits oben ausgearbeitet – deklarierte anti-kommunistische Politik der Dc, die in unterschiedlichsten Koalitionsformen durchgängig von 1947 an der Macht war. Dennoch war die PCI ins politische System integriert, wie auch Sergio Romano, Historiker, ehemaliger Botschafter in der UdSSR und Kommentator bei *La Stampa*, laut Affaticati verlautbaren ließ: Die PCI stellte die Führung vieler lokaler Verwaltungen, sie saß in Hochschul- und Aufsichtsräten, sie hatte einen Fernsehsender und den Vorsitz der Abgeordnetenkammer inne (alles vgl. Affaticati, 1993). Damit folgte das Regierungsprinzip eher einer Bottom-up-Regierung, da sie von der regierenden Dc stets als Feindbild verstanden wurde. Dennoch hatte sie auch eine von der Dc anerkannte politische Rolle, die logischerweise von der Dc an vielen Stellen auch eine Kooperation mit der Partei erforderte, obgleich sie sie gleichzeitig als Erzfeind an den Pranger stellte. Die Beziehung zwischen Dc und PCI war damit auf allen Ebenen ambivalent.

Als der Kalte Krieg zu Ende ging und die politische Ausrichtung des italienischen Systems ihren Erzfeind verlor, sah die PCI sich in eine Identitätskrise gestürzt, die auch die zeitnahe Änderung ihres Namens nicht abwenden konnte (vgl. Dickie, 2015:696).

Eingebettet in den Kontext, in dem die Aussage in *Il Divo* gemacht wird, dass Andreotti die Kommunisten nicht enttäuschen wollte, kann sich vor diesem Hintergrund folgende Erklärung ableiten lassen: Die Kommunisten in Italien bezogen ihre politische Legitimation – ironischerweise – aus der antikommunistischen Haltung der Dc, die wiederum allein durch die Aufrechterhaltung des Feindbilds „Kommunismus“ regieren konnte. Durch *Tangentopoli* und den Verlust dieses Feindbilds ins Stolpern gebracht, stand Andreotti vor dem Dilemma, seine Legitimierung neu aufbauen zu müssen,

wobei er der PCI gegenüber in einer gewissen Bringschuld stand, da sie ihm über Jahrzehnte hinweg als Sprungbrett an die Spitze der Staatsmacht gedient hatte. Diese Zusammenhänge sind auch bei metatextueller Rezeption nicht im Detail voraussetzbar. Global ist aber bekannt, dass das größte Ziel der Dc in dem Zurückhalten der Roten Flut bestand, dem Schutz Italiens vor dem Kommunismus. Vor diesem Hintergrund können sich Rezipierende die Zusammenhänge logisch bei metatextueller Rezeption erschließen.

Damit ist die Analyse des ersten von vier Filmen abgeschlossen. Ausgehend von dem nun aufgearbeiteten Wissen macht die Aussage aus dem Off in einer der Szenen – die Stimme eines der Kronzeugen – umso mehr Sinn, in der gesagt wird: „Ich erzähle euch alles – aber haltet euch gut an euren Stühlen fest, denn alles hängt untereinander zusammen, alles ist verbunden, alles ist verwoben.“ In der Tat ist auch in *Il Divo* alles verwoben. Da der Film nicht erklärt, sondern lediglich zeigt, erschwert es den Rezipierenden gerade bei prototextueller Rezeption das Verständnis auch deshalb ungemein, weil die Dichte an vorausgesetztem Welt- und Handlungswissen ungleich höher ist als in den anderen Filmen des Korpus. Dies spiegelt sich in der Anzahl der Fragen im Fragebogen wieder. Durch diese hohe Dichte fällt es dem durchschnittlichen deutschsprachigen Rezipierenden umso schwerer, dem Geschehen zu folgen und die Zusammenhänge zu erkennen. Deshalb empfanden viele Probanden den Film als „sinnlose Aneinanderreihung von Fakten“. Mit den nun aufgearbeiteten Wissensbeständen ist ein Verständnis aber möglich, das in seiner Intensität einer metatextuellen Rezeption entspricht.

Nach dem gleichen Muster soll nun die Analyse des zweiten Films aus dem Korpus dieser Arbeit, *Das Festmahl im August*, erfolgen.

## **9. *Das Festmahl im August* (2008)**

Der zweite Film aus dem Korpus dieser Arbeit ist auf Ebene der Story sowie auf Ebene der Filmästhetik weitaus weniger kompliziert als *Il Divo*. Auch die enthaltenen potentiell problematischen kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen haben eine andere thematische Ausrichtung als im ersten Film: Hier spielen eher alltägliche Wissensbestände um traditionelle (v. a. um den Feiertag *Ferraogosto*) und soziale Aspekte eine zentrale Rolle.

Aus den Testläufen mit zwei Probanden aus der Gruppe der Babyboomer und einem Probanden aus der Generation Y ergaben sich acht Untersuchungsaspekte, die in den Fragebogen aufgenommen wurden. Auch diese relativ geringe Anzahl an Untersuchungspunkten zeigt, dass *Das Festmahl im August* global betrachtet eine geringere Zahl potentieller Probleme für die beiden Generationen beinhaltet.

Nachfolgend soll sich nun die prototextuelle Analyse von *Das Festmahl im August* anschließen.

### **9.1. Prototextuelle Analyse**

#### **9.1.1 Auswertung anhand der Fragebögen**

Auch in *Das Festmahl im August* kamen zunächst zwei grundlegende Fragen auf, die zeigen, inwiefern die Probanden der beiden Generationen ein Grundverständnis für den Rahmen des Films entwickeln können. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass für den Aufbau des Fragebogens zu diesem Film eine individuelle Struktur gewählt wurde: Werden die Probanden in Fragebögen zu den drei anderen Filmen aus dem Korpus zunächst mit grundlegenden und dann mit szenengebundenen Untersuchungsaspekten konfrontiert, bietet es sich bei *Das Festmahl im August* an, den Aufbau eher angelehnt an die Entfaltung des Plots anzulehnen, da viele potentiell grundlegende Problemstellen sich im Laufe dessen anhand bestimmter Szenen ergeben und die Story dann bis zum Ende begleiten. Entsprechend wird nachfolgend immer angegeben, um welche Kategorie es sich handelt.

**„Mir ist nicht klar, ob Ferragosto und Mariä] Himmelfahrt dasselbe sind.“**

Die erste grundlegende Aussage betrifft den Hintergrund, ob *Ferragosto* und Mariä Himmelfahrt dasselbe sind. Aus dem Film selbst geht hervor, dass der Plot Mitte August verankert ist, der Klappentext auf der DVD, den die Probanden lesen durften, erklärt jedoch explizit, dass es sich um den 15. August und damit um Mariä Himmelfahrt handele. Der Klappentext suggeriert damit, dass der Feiertag Mariä Himmelfahrt und *Ferragosto* Äquivalente wären. Da die Probanden alle im Saarland leben oder von dort stammen, existiert für sie zumindest das Hintergrundwissen, dass der 15. August auch ein weltlicher Feiertag ist, an dem schulfrei ist und keine Arbeitspflicht besteht. Da *Ferragosto* aber, wie im Film klar wird, in Italien ein hoher Feiertag ist, der mit der Familie zelebriert wird, wohingegen im Alltag der Probanden Mariä Himmelfahrt nicht mit traditionellen Handlungen begangen wird, drängt sich die Frage regelrecht auf, ob es tatsächlich derselbe Feiertag ist. Kämen die Probanden aus anderen Bundesländern, in denen Mariä Himmelfahrt nur als kirchlicher Feiertag existiert und demnach nicht einmal arbeits- bzw. schulfrei ist, würde sich diese Frage noch umso mehr stellen.

Aus der Generation der **Babyboomer** gaben ganze 11 der 17 Probanden an, dass sie in der Tat nicht wüssten, ob es sich damit um denselben Feiertag handelt.

Weitere 4 waren sich unsicher, stellten aber Vermutungen an. Lediglich BB01 vermutete eindeutig, dass es dasselbe sei. BB07 und BB08 schrieben, dass es der (einzige) Feiertag im August sei – eine unspezifische Aussage, die vermuten lässt, dass sie ebenfalls davon ausgingen, dass es sich um dasselbe handelt. Allerdings spiegelt sich auch die Unsicherheit dieser Probanden in dieser schwammigen Aussage wider. BB17 äußerte sich noch weniger stichhaltig: Er führte lediglich aus, der Feiertag sei im August. Diese fast schon zusammenhangslose Antwort legt die Vermutung nahe, dass BB17 sein Nicht-Wissen zu kaschieren versuchte, um sich besser zu positionieren.

Die verbleibenden 2 von 17 Probanden gaben an, dass ihnen klar sei, ob es sich um dasselbe handelt. Die beiden Probanden BB05 und BB11 waren sich einig, dass es sich mit *Ferragosto* um dasselbe wie Mariä Himmelfahrt handele. Bedacht werden muss dabei, dass die beiden Probanden eben durch den Klappentext der DVD beeinflusst wurden und möglicherweise deshalb diese

Angabe machten. Jedoch verfügten sie offenbar über keine Wissensbestände, die die Aussage auf dem Klappentext widerlegen oder in Frage gestellt hätten, so dass sie sie einfach als wahr annahmen.

Demnach lag hier für die befragten Babyboomer eine gravierende Problemstelle vor: 15 von 17 Probanden gaben an, dass sie sich unsicher waren oder dass ihnen nicht klar war, ob es sich mit *Ferragosto* und Mariä Himmelfahrt um dasselbe handelt.

Von den 19 Probanden aus der **Generation Y** gaben lediglich 7 an, dass ihnen nicht klar sei, ob Mariä Himmelfahrt und *Ferragosto* dasselbe sind.

Weitere 6 jedoch waren sich unsicher. So bezog GY01 sich in seiner Vermutung konkret auf den Klappentext, der suggeriert, es sei dasselbe – trotzdem blieb bei ihm aber offenbar eine Unsicherheit zurück. Auch GY04, GY11 und GY20 vermuteten, dass *Ferragosto* dasselbe sei wie Mariä Himmelfahrt. GY08 stimmte dieser Vermutung implizit zu, indem er schrieb, dass *Ferragosto* anders gefeiert werde als Mariä Himmelfahrt bei uns. Lediglich GY14 ging davon aus, dass es sich um ein anderes Fest handle, bzw. dass allgemein die Zeit gemeint sei, in der viele ans Meer fahren. GY14 verstand *Ferragosto* also nicht unbedingt als Feiertag mit kirchlichem Hintergrund.

Von 19 Probanden gaben 6 an zu wissen, dass Mariä Himmelfahrt und *Ferragosto* dasselbe sind. GY15 und GY17 gaben als Referenz ebenfalls den Klappentext an, auch GY07 erwähnte später im Gespräch, dass dies für ihn aufgrund des Klappentexts klar sei. GY03 und GY10 gaben keine Begründung an. Die Probanden dieser Generation hatten sich mehr vom Klappentext beeinflussen lassen als die befragten Babyboomer.

Mit insgesamt 13 Probanden, die nicht oder nicht mit Sicherheit sagen konnten, ob Mariä Himmelfahrt und *Ferragosto* dasselbe ist, handelt es sich für die Probanden aus der Generation Y um eine schwerwiegende Problemstelle.

**„*Ferragosto* ist in Italien offenbar ein wichtiger Feiertag. Mir ist aber nicht klar, welche Bedeutung er hat und wie er gefeiert wird.“**

Die zweite grundlegende Aussage, zu der die Probanden Stellung beziehen sollten, betraf ebenfalls *Ferragosto* und hängt daher eng mit der ersten Frage zusammen. Die betreffende Aussage, war die oben genannte. Hier soll v. a. festgestellt werden, ob die Probanden einordnen konnten, welche Rituale und Traditionen mit *Ferragosto* einhergehen.

Von den 17 Probanden aus der Generation der **Babyboomer** werteten 11 diese Aussage als auf sie zutreffend. BB03 vermerkte jedoch als zusätzliche Vermutung, dass es sich um eine Art Neujahr handeln könnte. Objektiv betrachtet rührte diese Vermutung vermutlich daher, dass der Versuch mit seiner Gruppe kurz nach dem chinesischen Neujahr stattfand, das in der Presse und in den sozialen Medien Erwähnung fand und das dem Probanden aus persönlichem Interesse sehr präsent war.

Weitere 5 Probanden gaben an, dass sie sich unsicher seien, aber eine Vermutung hätten. So gab BB05 an, dass er vermutete, dass *Ferragosto* sich dadurch auszeichne, dass man die Stadt verlasse. BB07 vermutete, dass es sich um Mariä Himmelfahrt handele – eine Aussage, die zunächst im Leeren zu stehen und viel besser zum ersten Untersuchungspunkt zu passen scheint. Hiermit will BB07 vermutlich sagen, dass die Traditionen von *Ferragosto* dieselben sind wie die von Mariä Himmelfahrt – konkret benennen konnte er diese aber offenbar nicht. BB11 sah die Traditionen in Urlaub, Essen und Trinken, wohin BB14 annahm, dass es ein hoher Feiertag sein könnte, weil Italien streng katholisch sei. Da BB14 aber, wie sich aus dem vorangehenden Untersuchungsaspekt ergibt, nicht wusste, ob *Ferragosto* und Mariä Himmelfahrt dasselbe sind und demnach auch nicht wissen konnte, ob *Ferragosto* nun wirklich ein katholischer Feiertag ist, blieb seine Schlussfolgerung eine bloße Vermutung. BB15, der ebenfalls nicht wusste, ob *Ferragosto* und Mariä Himmelfahrt dasselbe sind, vermutete vor denselben Hintergründen, dass an dem Feiertag die Verehrung der Mutter Gottes im Mittelpunkt stehe und Prozessionen gefeiert würden.

Lediglich 1 Proband gab an, ihm seien die Bedeutung und Traditionen bekannt. Er erklärte, dass es sich um einen hohen katholischen Feiertag handele, der gemeinsam mit der Familie bei einem Festmahl u. Ä. gefeiert werde. Unabhängig davon, ob diese Erklärung korrekt ist, ermöglichte sie dem

Probanden ein subjektives Verständnis, so dass bei ihm keine Fragen und Probleme aufkamen.

Mit ganzen 16 von 17 Probanden, die kein oder kein sicheres Verständnis entwickeln konnten, liegt hier für die befragten Babyboomer eine gravierende Problemstelle vor.

Auf der Seite der **Generation Y** gaben nur 4 der 19 Probanden an, die Bedeutung des Feiertags und die Traditionen um ihn nicht zu kennen.

Allerdings fanden sich ganze 13 Probanden in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder. Hier gab es in den Vermutungen große Übereinstimmungen: Einige nahmen an, dass es als Familienfest mit Festessen gefeiert werde, eventuell mit einem Besuch der Kirche; andere sahen die Tradition mehr im Urlaub bzw. Verreisen zu diesem Tag, wieder andere glaubten, dass zu diesem Anlass Freunde zum Fischessen zusammenkämen. Letzteres rührt von der Tatsache, dass Gianni für seine Gäste zum Festmahl Fisch besorgt (ab 00:59:47). GY03 fiel hingegen nahm an, dass es wie eine Art Erntedank gefeiert werde. Unter denjenigen, die dahinter v. a. ein Familienfest vermuteten, waren auch GY09 und GY11, die es aber als widersprüchlich empfanden, dass drei der Damen, die über *Ferragosto* zu Gast bei Gianni sind, von ihren eigenen Familien regelrecht abgeschoben werden.

Nur 2 Probanden gaben an, die Bedeutung und Traditionen um *Ferragosto* zu kennen. Dazu gehören GY10, der als Schlagworte Festmahl, Familie und Urlaub nannte und GY17, der entsprechend seiner Angaben beim ersten Untersuchungsaspekt daran festhielt, dass es sich um Mariä Himmelfahrt handele. Damit deutete er die Bedeutung des Feiertags an, die Traditionen wurden nicht thematisiert. Hiermit implizierte er, dass es dieselben seien wie zu *Ferragosto*, weil die beiden Feste in seiner Wahrnehmung deckungsgleich sind. In jedem Fall ermöglichte ihm seine Annahme ein widerspruchsfreies – wenn auch subjektives – Verständnis des Films.

Mit insgesamt 17 von 19 Probanden aus der Generation Y, die hier kein ungestörtes Verständnis entwickeln konnten, liegt eine gravierende Problemstelle vor.

**„Die ganze Stadt ist leer gefegt. Ich habe nicht verstanden, wieso.“**

Ein szenengebundener Untersuchungsaspekt betrifft die Tatsache, dass kaum jemand in der Stadt zu sein scheint, was jeweils in den beiden Szenen offensichtlich wird, wenn Gianni einkaufen geht (ab 00:03:33 und 00:57:19). Besonders auffällig ist dies gleich zu Anfang des Films, als Gianni mit einem Freund vor einem kleinen Laden sitzt und nur ein paar einzelne Touristen auf der Straße unterwegs sind. Gianni und sein Freund reden indessen genau darüber, dass kaum einer mehr da sei und fragen einander, ob sie auch „raus“ fahren. Da die Traditionen um *Ferragosto* sich beim vorangehenden Untersuchungsaspekt als problematisch erwiesen, ist nicht zu erwarten, dass den Probanden klar war, weshalb kaum ein Römer mehr vor Ort zu sein scheint. Die Probanden wurden daher mit obenstehender Aussage konfrontiert.

Aus der Generation der **Babyboomer** gaben 4 von 17 Probanden an, dass diese Aussage auf sie zuträfe.

Weitere 7 gaben an, sich unsicher zu sein und führten Vermutungen an. BB04, BB09 und BB17 waren sich darin einig, dass wahrscheinlich Ferienzeit sei und die Menschen verreist seien. BB10 und BB13 nahmen an, dass es im August sehr heiß sei und deshalb viele ans Meer oder aufs Land führen. Dass die beiden Probanden explizit erklären, dass es im August heiß ist in Rom rührt vermutlich auch von jener Anfangsszene, in der Gianni und sein Freund sich über die Hitze beschwerten und einer der beiden sagt: „Im August is’ eben heiß“ (ab 00:05:40). BB06 hingegen vermutete, dass an Feiertagen nicht gearbeitet werde. Nach dieser Logik sind die Läden mehrheitlich geschlossen und es ist nicht das übliche Tagesgeschäft in den Straßen anzutreffen.

5 der 17 Probanden gaben an, dass die Aussage nicht auf sie zutrefte. BB02 schrieb, dass *Ferragosto* ein hoher Feiertag sei. Das allein reichte ihm offenbar zum Verständnis aus, da er möglicherweise Parallelen zu Weihnachten und dem entsprechenden Rückzug in die Familien zog. BB03 und BB07 sahen weniger den Bezug zur Besinnlichkeit eines hohen Feiertags sondern lediglich die Hitze des Sommers, vor der die Römer ihrer Ansicht nach fliehen. BB11 erklärte einen Bezug zur Urlaubszeit, in der die Bewohner ans Meer oder an einen See führen. BB05 hingegen erklärte, dass dieser Feiertag außerhalb der Stadt gefeiert werde, so dass kaum jemand dort zurückbliebe.

Insgesamt konnten demnach 11 von 17 Probanden kein oder kein gesichertes Verständnis entwickeln, weshalb es bei ihnen zu Unsicherheiten und Fragen kam. Damit handelt es sich für die Probanden aus dieser Generation um eine schwerwiegende Problemstelle.

Auf der Seite der **Generation Y** gab 1 Proband an, dass obige Aussage auf ihn zutrefte.

Weitere 10 von 19 gaben an, dass sie sich zwar nicht sicher seien, aber eine Vermutung hätten. Dabei gab es keine große Variation in den Vermutungen, sondern lediglich zwei unterschiedliche Ausrichtungen, auf die sich die Probanden verteilten. Einerseits formulierten sechs der zehn die Annahme, dass die Einwohner Roms alle in Urlaub seien. GY18 nannte die Hitze des Sommers als Anlass für die Stadtflucht. GY02 vermutete, dass die Menschen eventuell auch ihre Mütter besuchen könnten, offenbar anlässlich des Feiertags. Er sah hier aber nicht den Widerspruch, dass zwei von Giannis Bekannten ihre Mütter zu ihm abschieben, um selbst wegfahren zu können. Die anderen vier Probanden gingen davon aus, dass deshalb niemand auf der Straße unterwegs sei, weil die Geschäfte am Feiertag geschlossen seien und die Leute daher – wie oben bereits einmal bei der Gruppe der Babyboomer ausgeführt – nicht wie an normalen Werktagen ihren Tätigkeiten nachgehen.

Die verbleibenden 8 der 19 Probanden konnten ein (subjektives) Verständnis erlangen. Sieben davon waren sich einig, dass die Leere in der Stadt daher rühre, dass alle in Urlaub seien. In dem Zusammenhang erklärte GY20, *Ferragosto* repräsentiere den Beginn der Sommerferien. Der achte Proband nannte lediglich *Ferragosto* als Feiertag als Grund. Ob er damit, wie einige andere, meinte, dass die Geschäfte geschlossen sind oder ob er sich auf die Besinnlichkeit des Feiertags bezog, bleibt unklar. In jedem Fall erlaubte ihm dies jedoch offenbar die Entwicklung eines Verständnisses.

Auch wenn nur einer der Probanden hier konkret angab, nicht zu wissen, wieso die Stadt wie leer gefegt ist, konnten weitere zehn zumindest kein gesichertes Verständnis entwickeln, sodass auch bei ihnen Unsicherheiten zurückblieben. Daher liegt bei den Probanden aus der Generation Y eine schwerwiegende Problemstelle vor.

**„Ich habe mich gefragt, wieso Gianni keine externe Hilfe hat, die ihm bei der Betreuung seiner Mutter hilft.“**

Ein grundlegender Untersuchungspunkt betrifft die Frage, wieso Gianni keine professionelle Hilfe in Anspruch nimmt, die ihn bei der Betreuung seiner Mutter unterstützt, sondern er sich vielmehr alleine in der gemeinsamen Wohnung um sie kümmert. Diese Frage mag insbesondere während des Gesprächs zwischen Gianni und dem Hausverwalter aufkommen, als Gianni beteuert, er habe keine Zeit, um arbeiten zu gehen, weil er sich 24 Stunden am Tag um seine *Mamma* kümmern müsse (ab 00:10:22). Da hierzulande nicht nur Altenheime stark ausgelastet sind, sondern es auch durch die Unterstützung der Krankenkassen ggf. möglich ist, Angebote wie ambulante Pflegedienste, Lieferung des fertigen Mittagessens, Tagespflege u. Ä. zu nutzen und auf diese Weise Alltag und Pflege eines Angehörigen besser organisieren zu können, mag diese Tatsache vielen Rezipierenden seltsam vorkommen.

Von 17 **Babyboomern** gab lediglich 1 Proband an, die oben genannte Aussage treffe auf ihn zu. Auf den ersten Blick scheint dieser Aspekt nicht zu großen Problemen zu führen.

Jedoch fanden sich weitere 10 Probanden in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder und gaben Vermutungen für den Umstand an. BB03 und BB05 waren sich einig darin, dass Gianni schlichtweg über kein Geld verfüge und sich deshalb keine externe Hilfe leisten könne. BB03 machte Giannis Alkoholkonsum für die schlechte Finanzlage verantwortlich, wohingegen BB05 schlicht davon ausging, dass er arbeitslos sei. Letzterer sieht zudem die moralische Verantwortung seiner Mutter gegenüber als möglichen Grund dafür an, dass Gianni keine externe Unterstützung in Anspruch nehmen möchte. BB01 und BB02 nahmen an, dass Gianni oder seine Mutter nicht ausreichend versichert seien und die innerfamiliäre Hilfe deshalb zur Pflicht würde. BB14 ging davon aus, dass Giannis Mutter nicht möchte, dass sich jemand anders als der eigene Sohn um sie kümmert. Die Vermutung von BB15 hat eine ähnliche Ausrichtung: Er sah Gianni in der Pflicht, sich um seine Mutter zu kümmern, weil er Einzelkind sei und die Mutter in Italien über allem anderen stehe. Dafür, dass Gianni Einzelkind ist, bietet *Das Festmahl im August* keinen Beweis, insofern beruhte zumindest dieser Teil der Vermutung auf reiner Spekulation.

Bei allen zehn Probanden blieb trotz ihrer Vermutungen eine Unsicherheit zurück; der Rezeptionsprozess wurde bei ihnen gestört.

Von den 17 Probanden gaben 6 an, verstanden zu haben, wieso Gianni keine externe Hilfe hat, die ihm bei der Pflege seiner Mutter hilft. Dabei waren sich vier einig, dass diese Tatsache schlicht daher rühre, dass Gianni kein Geld habe; einige gaben als Grund dafür Giannis Arbeitslosigkeit an. BB04 sprach schlichtweg von „Gewohnheit“: Laut ihm hat Gianni schon immer mit seiner Mutter im Familienverband gelebt und ist in die Rolle des Betreuers hineingewachsen. BB07 hingegen sah als Grund dafür die Tatsache an, dass Gianni seine Mutter schlichtweg gern habe und die Notwendigkeit, sich um sie zu kümmern für ihn eine willkommene Ausrede sei, um nicht arbeiten zu müssen.

Alle sechs Probanden konnten ein subjektives Verständnis entwickeln, so dass keine Verständnisprobleme aufkamen.

Mit insgesamt elf Probanden, die kein (subjektives) Verständnis erlangen konnten, handelt es sich um eine schwerwiegende Problemstelle für die befragten Probanden aus der Gruppe der Babyboomer.

Von 19 Probanden aus der **Generation Y** gaben 0 an, dass sie sich gefragt hätten, wieso Gianni keine externe Hilfe hat, die ihm bei der Betreuung seiner Mutter hilft.

Ganze 11 Probanden waren sich unsicher, sie konnten kein gesichertes Verständnis erlangen. Die betreffenden Probanden stellten Vermutungen an über die Hintergründe. Sieben dieser elf Probanden sahen die finanzielle Notlage und möglicherweise eine mangelnde staatliche Unterstützung als Gründe an. Laut GY06 war Giannis Vater möglicherweise bankrottgegangen und die Familie daher verarmt. Ohne dass es konkrete Hinweise auf diesen Umstand gibt, ging GY06 hier von einer *Backstorywound* aus, die im Zusammenhang mit Giannis Vater steht, obwohl dessen professioneller Hintergrund oder die Gründe für seine Abwesenheit im Film nicht thematisiert werden. GY05 und GY08 sehen als zusätzlichen Grund zur finanziellen Notlage zudem die Verpflichtung gegenüber der Mutter. GY20 führt diesen Grund ebenfalls an und weiter aus: Weil man die Mutter ehren müsse, wolle Gianni sie selbst pflegen. GY11 führte an, dass über den Feiertag ohnehin alle verreist seien und dass Gianni nicht Nein sagen könne, so dass er auch gegen eine Gegenleistung gerne die Mütter von

Bekannten bei sich aufnehmen. Es ist anzunehmen, dass GY11 damit argumentieren möchte, dass Gianni normalerweise eine externe Hilfe haben könnte, diese aber über den Feiertag verreist ist, oder dass er sich generell von seiner Mutter sowie von seinen Bekannten ausnutzen lässt. Die konkreten Gedankengänge von GY11 können an dieser Stelle nicht nachvollzogen werden, allerdings zeigt die Tatsache, dass er zwei mögliche Erklärungen angab, dass er tatsächlich kein umfassendes Verständnis für die Hintergründe entwickeln konnte.

Von 19 Probanden gaben 8 Probanden an, diese Tatsache sehr wohl verstanden zu haben. Mehrheitlich gaben diese acht Probanden als Grund an, dass die fehlende externe Hilfe auf die finanzielle Notlage zurückzuführen sei, ebenso aber darauf, dass es als Ehrensache gelte, sich um die eigene Mutter und generell um die Familie zu kümmern. GY02 und GY13 hingegen sahen die Mutter Giannis als Individuum als Grund an: Sie waren der Meinung, dass sie schlichtweg niemand anderes als Betreuer akzeptiere als ihren Sohn und er deshalb gezwungen sei, diese Rolle zu übernehmen. Zwar macht Giannis Mutter in *Das Festmahl im August* einen resoluten Eindruck, allerdings gibt es keinen konkreten Hinweis auf eine solche Forderung ihrerseits, so dass sich die Probanden diesen Hintergrund schlichtweg erdacht haben müssen. In jedem Fall ermöglichte dies ihnen zumindest ein subjektives Verständnis. GY07 hingegen führt als Grund an, dass Gianni die Pflegebedürftigkeit seiner Mutter ausnutze, um nicht arbeiten gehen zu müssen. Er nahm Gianni also nicht als positive Figur wahr.

Von den 19 befragten Probanden aus der Generation Y konnten demnach 11 kein gesichertes Verständnis entwickeln. Demnach handelt es sich hier um eine schwerwiegende Problemstelle.

***„Besonders, da Gianni offenbar verschuldet ist, ist mir unklar, wieso er nicht arbeitet, sondern ausschließlich seine Mutter pflegt.“***

An den vorangehenden Untersuchungsaspekt sowie an das Gespräch mit dem Hausverwalter (ab 00:09:50) knüpft der nachfolgende grundlegende Aspekt an. Hier liegt der Schwerpunkt aber nicht auf der mangelnden Unterstützung bei der Pflege von Giannis Mutter, sondern vielmehr darauf, wieso Gianni selbst offenbar nicht arbeitet, gerade obwohl er offenbar verschuldet ist, sondern

stattdessen seine Mutter pflegt. Gianni hat – wie sich aus oben angegebener Szene ergibt – seit zwei Jahren keine Miete und Nebenkosten gezahlt und steht entsprechend in der Schuld seines Vermieters. Auch kleinere Schulden hat er offenbar zu verzeichnen, beispielsweise bei seinem Weinhändler: Hier lässt er seine Einkäufe anschreiben „bis das vorbei ist“ (ab 00:04:40).

In der deutschen Kultur definieren viele Individuen sich zu einem Großteil über den ausgeübten Beruf und die Position innerhalb der Hierarchieebene bei der Arbeit. Zudem findet auch die gesellschaftliche Integration hauptsächlich über die Arbeit statt und weitaus weniger über die Zugehörigkeit zu Vereinen, die Ausübung eines Ehrenamtes etc., wie es in einigen anderen Ländern der Fall ist. Es ist daher anzunehmen, dass die Probanden entweder gar kein Verständnis für Giannis Arbeitslosigkeit entwickeln können oder dass sie davon ausgehen, dass er arbeitsunwillig ist – eine Tatsache, die im deutschen Kulturraum immer als negativ aufgefasst wird. Sollte letzteres der Fall sein, beeinträchtigt das zwar subjektiv nicht das Verständnis der Probanden, jedoch ist das so erlangte Verständnis grundverschieden zum Verständnis in der Ausgangskultur, in der Gianni vielmehr als Lebenskünstler und aufopferungsvoller Sohn, kurz als Lichtgestalt, wahrgenommen wird, wie auch in der metatextuellen Analyse gezeigt werden wird. Ausgehend von dieser Situation lässt sich argumentieren, dass auch dieser Untersuchungspunkt ein grundlegender ist.

Aus der Generation der **Babyboomer** gaben 0 Probanden an, dass sie sich in der Tat gefragt hätten, wieso Gianni nicht arbeitet.

Ganze 11 wiederum fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder. Sie hatten demnach Vermutungen oder Ideen, konnten daraus aber kein gesichertes Verständnis entwickeln. In den von den Probanden aus dieser Kategorie formulierten Vermutungen spiegelt sich zumindest teilweise die oben beschriebene Sichtweise auf Gianni wider: So nahmen BB08 und BB13 an, er sei schlichtweg arbeitsfaul; BB03 hingegen machte Giannis Alkoholkonsum für den fehlenden Job verantwortlich. BB01 bezeichnete die Pflege seiner Mutter als Giannis Lebensinhalt. BB05, BB14 und BB15 glaubten, dass die Mutter in Italien eine so hohe Stellung genieße, dass Gianni gar nicht anders könne, als sich um sie zu kümmern; BB05 stellte aber gleichzeitig in den Raum, dass Gianni möglicherweise einfach keinen Job finde, ohne auf denkbare Gründe dafür einzugehen. BB12 nahm an, dass Gianni aufgrund mangelnder

Absicherung gezwungen sei, seine Mutter zu pflegen; er vermutete demnach keine intrinsische Motivation hinter dem Nicht-Arbeiten der Hauptfigur. BB16 ging ebenfalls von einer extrinsischen Motivation aus: Er glaubte, dass er von seiner Mutter ausgenutzt werde; er betrachtete Gianni demnach als Gutmensch, der dem fordernden Wesen seiner Mutter anheimfällt.

Die verbleibenden 6 Probanden konnten ein subjektives Verständnis entwickeln. Den Meinungen von BB02 und BB07 zufolge ist Gianni ein Lebenskünstler, der es immer schafft, sich irgendwie durchzuschlagen, weswegen für ihn schlicht keine Notwendigkeit zum Arbeiten besteht. BB04 sah als Grund eine Kombination aus zwei Aspekten: Einerseits liebe Gianni die Bequemlichkeit, weshalb er möglichst wenig arbeiten wolle, gleichzeitig aber komme ihm die Fürsorgepflicht seiner Mutter gegenüber zu, so dass er unterm Strich nur für seine Mutter seine Bequemlichkeit aufzugeben bereit sei und für sie „arbeite“. BB09 und BB17 befanden, dass Gianni schlichtweg nicht arbeiten könne, weil er eben für seine Mutter sorgen müsse und ihm deshalb keine Zeit bliebe. BB11 hingegen sah die Mutter als Grund an, weil sie sehr bestimmend sei und Gianni sein Leben nach ihr auszurichten habe.

Die Erklärungen variieren demnach stark und nicht alle Antworten können faktisch korrekt sein. Jedoch ermöglichte den einzelnen Probanden ihre subjektive Erklärung einen Zugang zu der Tatsache, dass Gianni nicht arbeitet. Insgesamt handelt es sich mit 11 von 17 Babyboomern, die kein oder kein gesichertes Verständnis entwickeln konnten, um eine schwerwiegende Problemstelle.

Auf Seiten der befragten Probanden aus der **Generation Y** gaben 4 von 19 Probanden an, dass sie in der Tat nicht verstanden hätten, wieso Gianni offenbar trotz seiner Schulden nicht arbeitet, sondern sich ausschließlich um seine Mutter kümmert.

Weitere 13 waren sich unsicher und konnten über die Gründe dafür nur spekulieren. Mehrheitlich führten die Probanden hier die Pflicht gegenüber der Mutter oder umgekehrt den Anspruch der Mutter auf Pflege durch ihren Sohn an. GY04 hingegen vermutete als Grund dahinter ein Alkoholproblem Giannis. GY10 mutmaßte, dass Gianni durchaus einen Job haben könnte, aber dass er wegen des Feiertags an den gezeigten Tagen nicht arbeiten müsse oder dass er Frührentner sein könnte. GY08 sah als mögliche Ursache die Wirtschaftskrise

mit prekärer Joblage in Italien. GY17 hingegen sah für Gianni Verhalten eher eine intrinsische Motivation, nämlich die Hoffnung auf ein Erbe. Unabhängig davon, ob Gianni der einzige potentielle Erbe ist, gilt es zu bedenken, dass die beiden zusammen in einer Wohnung leben und dennoch Geldsorgen haben, so dass rein logisch betrachtet für Gianni kein großes Erbe zu erwarten ist. Möglicherweise war GY17 dieser Widerspruch bewusst, weshalb er verunsichert blieb. GY20 hingegen vermutete, dass Gianni schlichtweg faul sei, die Arbeit scheue und es deshalb vorziehe, sich um seine Mutter zu kümmern und dies als Ausrede zu benutzen, um keiner professionellen Tätigkeit nachgehen zu müssen.

Lediglich 2 der 19 Probanden konnten ein Verständnis entwickeln. GY07 zufolge kann und will Gianni seiner Mutter nichts abschlagen, zudem sei ihm die Pflege seiner Mutter eine willkommene Ausrede, um nicht arbeiten zu müssen. Laut GY14 ist Gianni überbesorgt: Er glaubt, seine Mutter bräuchte unentwegt seine Hilfe und kann sie deshalb nicht alleine lassen. Dies wird GY14 möglicherweise deshalb suggeriert, weil Gianni zu Beginn des Films zu seinem Freund bei einem Glas Wein vor einer Vinothek sagt, er könne wegen seiner Mutter nicht wegfahren über *Ferragosto* (s. o.). Diese beiden Probanden konnten ein (subjektives) Verständnis entwickeln.

Insgesamt konnten 17 von 19 Probanden aus dieser Generation kein oder kein gesichertes Verständnis entwickeln. Demnach liegt hier für die befragten Probanden aus der Generation Y eine gravierende Problemstelle vor.

***„Marina bringt einen Ciambellone mit zu Gianni. Mir ist nicht klar, ob es sich damit um einen besonderen Kuchen handelt.“***

Der nächste Untersuchungsaspekt ist ein szenengebundener und knüpft an jener Stelle an, als Marina von ihrem Sohn, dem Hausverwalter, für ihren Aufenthalt zu Gianni gebracht wird. Marina hat einen selbstgemachten Kuchen mitgebracht und sagt stolz: „Ich hab einen *Ciambellone* gebacken“ (ab 00:16:23). Auch ihr Sohn, der sie bei Gianni absetzt, betont, dass keiner so gute *Ciambelloni* mache wie seine *Mamma*. Die anwesenden Damen betrachten den Kuchen verzückt und loben ihn. Dem Kuchen kommt demnach in dieser Szene enorm große Aufmerksamkeit zu, so dass bei den Probanden die Frage aufkommen könnte, ob es sich mit dem *Ciambellone* um einen besonderen Kuchen handelt.

Von den 17 befragten **Babyboomern** stellten sich ganze 9 Probanden diese Frage. Sie konnten mit dem Schlagwort *Ciambellone* nichts anfangen und konnten sich seine Bedeutung auch aus dem Kontext nicht erschließen.

Die verbleibenden 8 Probanden fanden sich allesamt in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder, auch sie hatten keine handfesten Vorkenntnisse zum *Ciambellone*. Daher konnten sie lediglich spekulieren. Drei Probanden vermuteten, dass es sich um einen besonderen Kuchen handle, wobei einer von ihnen spezifizierte, dass dieser vermutlich am 15.08., also zu *Ferragosto*, verzehrt werde. BB17 meinte sich zu erinnern, dass Giannis Mutter auf Besonderheiten hingewiesen habe – jedoch lobt Donna Valeria in der betreffenden Szene lediglich, wie schön Marina gebacken habe, ohne konkret zu sagen, ob der Kuchen als solcher eine besondere Tradition hat. BB10 vermutete nichts Besonderes hinter dem *Ciambellone*. BB04 glaubte, es handle sich um einen selbstgebackenen Zitronenkuchen, BB15 vermutete, es sei etwas Ähnliches wie ein *Panettone*, also ein Hefekuchen mit Rosinen. Die beiden Probanden bewerteten dabei jedoch nicht explizit, ob es sich um einen besonderen Kuchen handelt oder nicht, sondern stellten lediglich Vermutungen ausgehend von seinem Äußeren an. Dies mag die Unsicherheit der beiden widerspiegeln.

Demnach gaben 0 der 17 Probanden an, zu wissen, was es mit dem *Ciambellone* auf sich hat. Keiner der Probanden konnte hier ein Verständnis entwickeln. Demnach handelt es sich um eine gravierende Problemstelle für die befragten Babyboomer.

Bei den Probanden aus der **Generation Y** ergibt sich ein ähnliches Bild: Hier gaben 13 von 19 Probanden an, dass sie nicht wüssten, ob es sich mit dem *Ciambellone* um einen besonderen Kuchen handelt.

Die verbleibenden 6 Probanden waren sich unsicher und vermuteten mehrheitlich, dass es sich um einen besonderen Kuchen zum Feiertag handelt. GY12 sah Parallelen zum Dreikönigskuchen in Frankreich, der traditionell zum Feiertag Heilige drei Könige gegessen wird. Auch GY09 zog eine Parallele zu einer dritten Kultur, allerdings zur amerikanischen: Er vermutete hinter dem *Ciambellone* eine ähnliche Tradition wie hinter dem Truthahn zu *Thanksgiving*. Keiner der Probanden konnte seine Vermutungen ausgehend von bestehenden

Wissensbeständen verifizieren oder falsifizieren, so dass sie verunsichert blieben.

Dementsprechend gaben auch in dieser Generation 0 Probanden an, zu wissen, was es mit dem *Ciambellone* auf sich hat.

Auch für die Generation Y liegt demnach eine gravierende Problemstelle vor.

*„Beim Zusammentreffen in Giannis Wohnung begrüßen sich die Männer wie die Frauen mit Wangenküssen. Mir ist nicht klar, ob Männer sich in Italien immer mit Wangenküssen begrüßen oder ob es hier Ausnahmesituationen sind.“*

Als Tante Maria und Marina vom Hausverwalter zu Gianni und seiner Mutter gebracht werden, begrüßen sich alle bis auf den Hausverwalter und Gianni mit Wangenküssen in der Abfolge links, rechts (ab 00:13:08). Als Gianni später von seinem befreundeten Arzt besucht wird (ab 00:24:25), begrüßen auch die beiden sich mit Wangenküssen. Da die Probanden beider Gruppen aus ihrem Kulturraum v. a. die Begrüßung mit Handschlag unter Männern gewöhnt sind und nicht unbedingt wissen, wie die traditionelle Begrüßung in Italien aussieht, könnte bei ihnen die Frage aufkommen, ob Männer sich in Italien immer mit Wangenküssen begrüßen oder ob hier eine Ausnahmesituation vorliegt. Auch hiermit handelt es sich um einen szenengebundenen Untersuchungsaspekt.

Von den 17 befragten **Babyboomern** fanden sich 7 in der Kategorie „Richtig“ wieder; ihnen war dieser Umstand unklar. Entsprechend fehlten ihnen die zugehörigen Wissensbestände, um die hier vorliegenden kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen lesen zu können.

Weitere 7 waren sich unsicher und konnten nur Vermutungen anstellen. Ganze sechs dieser sieben vermuteten, dass es eine (örtliche) Gepflogenheit sei; nur einer ging davon aus, dass hier eine Ausnahmesituation vorliege. Woraus sich diese ergeben könnte, führte BB10 nicht weiter aus.

Die verbleibenden 3 Probanden gaben an, sich diesen Umstand erklären zu können. BB04 glaubte, dass sich Männer in Italien zur Begrüßung nicht küssen würden. Der Einschub „ich glaube“ legt nahe, dass BB04 sich an dieser Stelle besser positionieren wollte und deshalb statt „Ich bin mir unsicher“ diese Kategorie wählte, obwohl er sich nicht wirklich sicher war. Demnach muss BB04 in die Kategorie „Ich bin mir unsicher“ eingerechnet werden, wodurch

sich deren Zahl auf 8 erhöht. Entsprechend entwickelten lediglich 2 Probanden ein (subjektives) Verständnis. Die betreffenden Probanden BB09 und BB11 waren sich darin einig, dass der Austausch von Wangenküssen unter Bekannten oder Freunden in Italien üblich sei.

Mit 15 Probanden, die nicht über die notwendigen italienspezifischen Wissensbestände verfügten, die ihnen einen (subjektiven) Zugang zu diesen Inhalten ermöglichen, handelt es sich für die befragten Babyboomer um eine gravierende Problemstelle.

Von den 19 befragten Probanden aus der **Generation Y** gaben 0 an, dass ihnen unklar sei, ob die Begrüßung mit Wangenküssen in Italien üblich ist oder nicht. Ganze 15 Probanden fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder, wo sie Spekulationen anstellten. Alle 15 vermuteten, dass diese Begrüßungsform üblich sei, wobei manche von allgemein üblich sprachen, andere hingegen restriktiv von üblich unter Freunden. Keiner der Probanden verfügte aber offenbar über Wissensbestände, die ihre jeweilige Vermutung stützen würden.

Die verbleibenden 4 Probanden gaben an, dass das Austauschen von Wangenküssen in Italien allgemein üblich sei. GY11 führte aus, dass er wisse, dass es unter Freunden Usus sei, er war sich jedoch nicht sicher, ob es bei Fremden ebenso üblich ist. Woher der Proband diese Kenntnis hatte, bleibt offen.

Demnach konnten hier 15 von 19 Probanden kein Verständnis erlangen. Es handelt sich für die befragten Probanden aus der Generation Y demnach um eine schwerwiegende Problemstelle.

*„Insgesamt wurden viele italienische Begriffe verwendet (ecco, opera buffa, motorino...). Dadurch wurde das Verständnis erschwert.“*

Insgesamt ist festzustellen, dass bei der Synchronisierung von *Das Festmahl im August* ins Deutsche eine Vielzahl italienischer Begriffe übernommen wurde. Bei der Abfassung der deutschen Synchronfassung waren die Produzentinnen und Produzenten demnach vermutlich der Meinung, dass diese Begriffe allgemein verständlich oder aus dem Kontext erschließbar sind. Wäre dies nicht der Fall, würden die Begriffe das Verständnis des Films als Gesamtes erschweren oder gar blockieren, was nicht im Sinne der Synchronisierung wäre. Vielmehr ist anzunehmen, dass davon ausgegangen wurde, dass die Übernahme

einiger italienischer Begriffe das italienische Lebensgefühl und die italienische Kultur mittransportieren würden, ohne dabei die Zielkultur zu sehr von der italienischen Ausgangskultur abzugrenzen. Die entlehnten Begriffe sind beispielsweise „ecco“, „opera buffa“ oder „motorino“. Da es sich damit dennoch um „Fremdkörper“ in der zielsprachlichen Version handelt und die Probanden mehrheitlich über keine Italienischkenntnisse verfügen, stellt sich die Frage, ob die Verwendung der italienischen Begriffe ihnen das Verständnis erschwert hat. Da es sich hiermit um eine Translationsstrategie handelt, die sich durch den gesamten Film zieht, liegt hier ein grundlegender Untersuchungsaspekt vor.

Von den 17 befragten **Babyboomern** gaben 3 an, dass ihnen die Begriffe das Verständnis erschwert hätten.

Weitere 7 waren sich unsicher, ob sie tatsächlich alles verstanden hatten.

Die verbleibenden 7 Probanden hingegen waren sich einig, dass die Verwendung der italienischen Begriffe ihr Verständnis nicht beeinträchtigt hat. Mündlich fügten viele von ihnen an, dass es nicht im Sinne des Regisseurs sein könne, hier unverständliche Begriffe zu verwenden, sodass sie der Meinung waren, dass sie alles verstanden haben müssten. Darunter befand sich auch BB12, der aufgrund seiner vorhandenen Italienischkenntnisse hier eventuell einen Vorteil hatte und deshalb mehr verstanden haben könnte, als die anderen Probanden, die über keine italienischen Sprachkenntnisse verfügen. Er mag bei diesem Untersuchungsaspekt also als privilegierter Rezipient auffallen (vgl. Kapitel 5.1).

Damit konnten in der Summe 10 Probanden dieser Generation nicht mit Bestimmtheit sagen, ob sie trotz der italienischen Begriffe wirklich alles verstanden haben. Damit handelt es sich hier um eine schwerwiegende Problemstelle für die befragten Babyboomer.

Seitens der befragten Probanden aus der **Generation Y** gaben 4 Probanden an, dass ihnen das Verständnis durch die Verwendung der italienischen Begriffe in der Tat erschwert worden sei.

Weitere 6 Probanden waren sich unsicher, ob ihnen dadurch etwas entgangen war; GY05 gab an, dass er davon ausgehe, dass die Begriffe nicht viel zum Verständnis beitragen würden. Dennoch blieb er verunsichert.

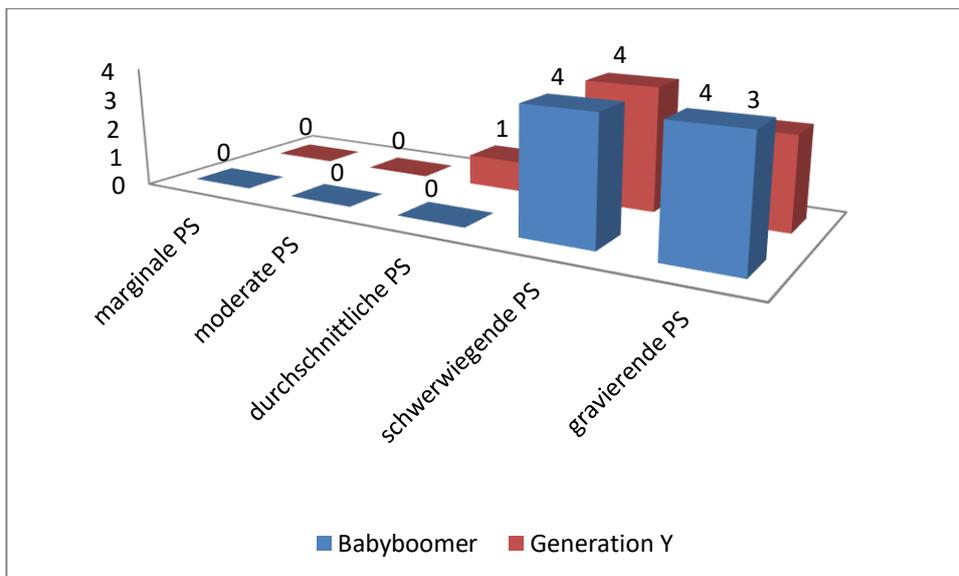
Für die verbleibenden 9 Probanden wurde das Verständnis nach Angaben der Probanden nicht erschwert.

Mit 10 von 19 Probanden, die hier das Gefühl hatten, etwas verpasst zu haben oder die sich nicht sicher waren, handelt es sich für die befragten Probanden dieser Generation um eine durchschnittliche Problemstelle.

Damit sind alle acht Untersuchungsaspekte aus dem Fragebogen angeführt und aus prototextueller Sicht analysiert. Bevor die sich hinter den italienspezifischen pragmatischen Präsuppositionen verbergenden Wissensbestände in der metatextuellen Analyse aufgearbeitet werden, sollen die konkreten Ergebnisse grafisch dargestellt werden, um die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Generationen zu visualisieren.

### 9.1.2 Grafische Darstellung

Die Verteilung der Problemstellen (PS) für *Das Festmahl im August* lässt sich generationenspezifisch folgendermaßen visualisieren:



Grafik 2: Verteilung der Problemstellen in *Das Festmahl im August*

So ist ersichtlich, dass von den insgesamt acht Untersuchungspunkten bei beiden Generationen die Hälfte in die Kategorie der schwerwiegenden Problemstellen fällt.

Für die Generation Y fallen damit die meisten Problemstellen in die Kategorie der schwerwiegenden Problemstellen.

Für die Babyboomer verteilen sich ihre Problemstellen 50:50 auf die Kategorien schwerwiegend und gravierend (jeweils 4 Untersuchungsaspekte). Es liegen keine Problemstellen in niedrigeren Kategorien von marginal bis durchschnittlich vor.

Bei der Generation Y liegt als niedrigste Kategorie eine durchschnittliche Problemstelle vor. In der höchsten Kategorie – gravierend – finden sich die verbleibenden 3 Untersuchungsaspekte wieder.

Auffällig ist besonders, dass die geringe Zahl an Untersuchungsaspekten sich für beide Generationen auf eine geringe Bandbreite von Kategorien verteilt. Für die Generation der Babyboomer umspannen die betroffenen Kategorien die beiden höchsten Kategorien (schwerwiegend, gravierend). Die drei unteren Kategorien (marginal, moderat, durchschnittlich) sind nicht vertreten. Für die Generation Y erweitert sich diese Bandbreite lediglich um eine Kategorie nach unten (durchschnittlich); dementsprechend sind die Kategorien moderat und marginal nicht belegt.

Insgesamt liegen die in *Das Festmahl im August* vorliegenden Problemschwerpunkte, die nachfolgend generationenspezifisch und generationenübergreifend betrachtet werden sollen, für beide Generationen in der Kategorie „gravierend“.

Ausgehend von dieser Übersicht können nachfolgend für *Das Festmahl im August* zunächst die generationenspezifischen und anschließend die generationenübergreifenden Problemstellen dargestellt werden.

## 9.2 Generationenspezifische Auswertung der Problemschwerpunkte

Wie bereits aus der Analyse von *Il Divo* bekannt, erfolgt auch hier die generationenspezifische Auswertung der Problemschwerpunkte der Übersicht wegen en bloc in spezifischen Subkapiteln. Dabei werden zunächst die Problemschwerpunkte der befragten Babyboomer betrachtet, dann diejenigen der Probanden aus der Generation Y.

### 9.2.1 Problemschwerpunkte der Babyboomer

Für die Babyboomer liegen zwei Problemschwerpunkte vor, die für diese Generation spezifisch sind.

Der erste der Schwerpunkte betrifft die Frage, ob *Ferragosto* und Mariä Himmelfahrt dasselbe sind. Hier konnten ganze 15 von den 17 befragten Babyboomern kein oder kein subjektiv gesichertes Verständnis entwickeln. Dass dieser Aspekt bei den Babyboomern offenbar zu großen Problemen führte, mag mit daher rühren, dass diese Generation noch religiöser erzogen wurde als die Folgegenerationen, so dass die Hintergründe eines Feiertags in Deutschland im Kontrast zu einem Feiertag in Italien möglicherweise auch emotional eine größere Rolle spielen als beispielweise bei ihrer Kindergeneration, von denen einige Probanden zunächst überlegen mussten, ob Mariä Himmelfahrt im August liegt, wie aus mündlichen Kommentaren hervorging. Es ist daher möglich, dass die Generation Y im Gegensatz zu ihrer Elterngeneration selbst nicht genau weiß, was es mit Mariä Himmelfahrt auf sich hat, weshalb sie auch nicht zwingend vergleicht, ob *Ferragosto* dasselbe ist oder möglicherweise einen anderen Hintergrund hat.

Da im Film konsequent die italienische Bezeichnung *Ferragosto* verwendet wird und eben nicht von Mariä Himmelfahrt die Rede ist, mag dies den Babyboomern, die mit dem deutschen Feiertag und seinen Traditionen sehr vertraut sind, die dringliche Frage danach aufgeworfen haben, ob das Fest denselben religiösen Hintergrund hat wie im deutschen Kulturraum.

Die zweite für die befragten Babyboomer generationenspezifische Problemstelle liegt bei den Wissensbeständen um das Begrüßungsritual der Wangenküsse bei

Männern. Auch hier mag der Hintergrund, wieso dieser Aspekt besonders bei den Babyboomern von gravierender Problematik ist, auch von gesellschaftlichen Hintergründen geprägt sein.

Zunächst einmal ist diese Generation in ihrem Kulturraum geprägt durch distanzierte Begrüßungsrituale wie dem Händedruck unter Männern auch im inoffiziellen Rahmen. Das Austauschen von Wangenküssen unter Männern liegt ihnen geistig fern, hat möglicherweise sogar den Hauch eines Tabus, nämlich der Homosexualität an sich, mit dem erst zu Zeiten ihrer Jugend und Kindheit gebrochen wurde und das für viele von ihnen bis heute noch ein Thema ist. Verstärkt werden könnte diese Assoziation ggf. durch jene Szene, in der Giannis Arzt ihm in seiner Wohnung einen Besuch abstattet und in der die Wangenküsse ins Blickzentrum rücken (ab 00:24:25): Nach der Begrüßung mit ebendiesen Wangenküssen führt Gianni den Arzt in sein Schlafzimmer; dem folgt ein Schnitt und in der nächsten Einstellung ist zu sehen, wie der Arzt seine Hand in Giannis Hose schiebt. Als er ihn dann auffordert, zu husten und er die Bauchdecke abtastet, wird deutlich, dass hier keine sexuelle Beziehung sondern eine Arzt-Patienten-Beziehung dargestellt wird. Spätestens hier sollte den Rezipierenden bewusst werden, dass auch die Wangenküsse nicht unbedingt einen sexuellen Hintergrund haben müssen, allerdings kann die Wirkung der Szene als Ganzes für sie noch nachwirken.

In der Vorstellung vieler Deutscher ist die familiäre Rollenverteilung in Italien noch sehr traditionell, was impliziert, dass der Mann alle typischen männlichen Attribute auf sich vereint. Vor diesem Hintergrund mag es den Babyboomern schwerfallen, sich vorzustellen, dass es sich mit den Wangenküssen auch unter Männern tatsächlich um ein alltägliches Ritual handeln könnte, dem nichts Außergewöhnliches oder Anrühiges anhaftet.

Angesichts der Tatsache, dass die Probanden alle aus dem an der Grenze zu Frankreich gelegenen Saarland stammen oder hier leben, kann angenommen werden, dass ihnen bekannt ist, dass in Frankreich ebenfalls Wangenküsse zum Begrüßungsritual gehören – hier aber eben nicht zur Begrüßung unter Männern. Dieses Wissen kann allerdings bei den Probanden aus der Generation Y genauso vorausgesetzt werden und führte bei ihnen offenbar zu weniger Schwierigkeiten. Damit sind die beiden Problemschwerpunkte bei den befragten Babyboomern dargestellt: Besonders problematisch erwiesen sich die kulturspezifischen

pragmatischen Präsuppositionen, die Wissensbestände um den Feiertag *Ferragosto* im Vergleich zum deutschen Mariä Himmelfahrt und das Begrüßungsritual der Wangenküsse unter Männern in Italien erfordern.

### **9.2.2 Problemschwerpunkte der Generation Y**

Bei der Generation Y trat ein Problemschwerpunkt hervor, der für sie generationenspezifisch ist, sprich, den sie nicht mit den befragten Babyboomern gemein hat.

Damit handelt es sich um die Fragestellung danach, wieso Gianni gerade vor dem Hintergrund, dass er offenbar verschuldet ist, nicht arbeitet, sondern ausschließlich seine Mutter pflegt. Die Generation wächst hinein in eine Welt, in der die soziale Schere sich immer weiter öffnet, weshalb es auch mit einer Vollzeitarbeitsstelle je nach Arbeitsgebiet kaum möglich ist, sich etwas über die üblichen anfallenden Kosten hinaus zu leisten. Sie ist mit dem sozialen Druck aufgewachsen, dass es eine gut bezahlte Stelle zu finden gilt, mit der sie ein annehmlisches Leben fristen kann. Gerade vor diesem Hintergrund mag es den Probanden aus dieser Generation noch mehr als ihrer Elterngeneration regelrecht unverantwortlich erscheinen, dass Gianni die Schulden einfach hinnimmt und nicht aktiv dagegen angeht.

Dies ist eine Vermutung, die eine mögliche Erklärung dafür liefert, wieso dieser Aspekt für die befragten Probanden aus der Generation Y derart problematisch ist. In jedem Fall liegt mit dem Hintergrund der Pflege der Mutter trotz prekärer finanzieller Lage für die Generation Y eine spezifische Problemstelle vor.

### **9.3 Auswertung der generationenübergreifenden Problemschwerpunkte**

Neben diesen generationenspezifischen Problemschwerpunkten liegen bei *Das Festmahl im August* auch zwei generationenübergreifende Problemschwerpunkte vor, also Problemschwerpunkte, die bei beiden Generationen gleichermaßen ausgeprägt sind.

Die erste der beiden gravierenden Problemstellen betrifft die Bedeutung *Ferragostos* – losgelöst vom Vergleich mit Mariä Himmelfahrt – und wie dieser hohe Feiertag traditionell begangen wird.

Da die Probanden beider Gruppen nicht von vornherein über die italienspezifischen Wissensbestände um Bedeutung und Hintergründe verfügen, konnten sie nur versuchen, diese aus dem Film zu erschließen. Problematisch war hierbei für die Probanden beider Gruppen allerdings, dass für sie, abgesehen von dem Festessen, das einige aber nicht einmal als besonders festlich empfanden, keine typischen Feiertagsrituale oder Hintergründe erkennbar sind. Daher blieben sie mehrheitlich verunsichert zurück oder konnten nicht einmal Vermutungen über *Ferragosto* anstellen.

Die zweite generationenübergreifende Problemstelle kommt mit dem Schlagwort des *Ciambellone* auf, den Marina gebacken hat und zu ihrem Aufenthalt bei Gianni über *Ferragosto* mitbringt. Mit dem Schlagwort konnten keine Wissensbestände um den Kuchen aktiviert werden. Es ist sogar anzunehmen, dass die Probanden nicht einmal gewusst hätten, dass es sich mit einem *Ciambellone* um einen Kuchen handelt, wäre dieser nicht deutlich im Filmbild zu sehen. Da er dann in der betreffenden Szene in den Mittelpunkt gerückt wird, erweckt er den Eindruck des Besonderen. Bedenkt man, dass die Probanden gravierende Wissensdefizite im Hinblick auf *Ferragosto* haben, ist es nachvollziehbar, dass sie mutmaßen könnten, ein *Ciambellone* sei ein typischer Festtagskuchen zu *Ferragosto*.

Nachdem nun die Problemschwerpunkte generationenspezifischer sowie generationenübergreifender Art dargestellt wurden, kann sich die metatextuelle Analyse der Fragestellungen anschließen, die sich ebenfalls am Fragebogen zu *Das Festmahl im August* orientiert.

#### **9.4 Metatextuelle Analyse**

Die metatextuelle Analyse von *Das Festmahl im August* gibt Aufschluss darüber, welche Wissensbestände bei metatextueller Rezeption des Films vorausgesetzt werden können. Damit werden in diesem Kapitel die bei prototextueller Analyse fehlenden Wissensbestände aufgearbeitet.

**„Mir ist nicht klar, ob Ferragosto und Mari[ä] Himmelfahrt dasselbe sind.“**

**„Ferragosto ist in Italien offenbar ein wichtiger Feiertag. Mir ist aber nicht klar, welche Bedeutung er hat und wie er gefeiert wird.“**

**„Die ganze Stadt ist leer gefegt. Ich habe nicht verstanden, wieso.“**

Die ersten drei Untersuchungsaspekte sollen aufgrund ihres logischen Zusammenhangs aus dieser Perspektive zusammen untersucht werden. So erwies es sich aus prototextueller Perspektive als problematisch zu verstehen, ob *Ferragosto* und Mariä Himmelfahrt dasselbe sind und darüber hinaus was die Bedeutung *Ferragostos* ist und wie es gefeiert wird. Auch die Frage danach, wieso die Stadt leergefegt ist, kann in diesem Zusammenhang geklärt werden.

Bereits das Wissen über die Wurzeln *Ferragostos* gibt Aufschluss über die Unterschiede zu Mariä Himmelfahrt: Die Geschichte des Feiertags *Ferragosto* beginnt im alten Rom, wo er als einer der höchsten Feiertage galt (vgl. Lancellotti, 1951:159). Zwar liegt *Ferragosto* auf dem heutigen christlichen Feiertag Mariä Himmelfahrt, seine Ursprünge gehen aber zurück auf die Zeit der Römer: Die Bezeichnung selbst hat sich aus dem Lateinischen *Feriae Augusti* (z. Dt.: Festtag des Augustus) entwickelt, an dem Kaiser Augustus allen Römern sowie allen Sklaven einen freien Tag einräumte (vgl. Zillich, Mein Italien). Nach der Einführung des Christentums wurde dieser Feiertag offiziell durch den christlichen Feiertag Mariä Himmelfahrt ersetzt, aber durch das gemeinsame Datum am 15. August vermischten sich die Traditionen (vgl. Lancellotti, 1951:160). Die Tatsache, dass dieser Feiertag in Italien bis heute unter dem Begriff *Ferragosto* bekannt ist, ist ein Hinweis auf seine römischen Wurzeln und darauf, dass der Feiertag von der Gesellschaft bis heute nicht als ein rein christlicher angesehen wird.

Heute gilt der 15. August in Italien als heißester Tag des Jahres und zugleich als Wendepunkt des Sommers, weshalb die Einwohner aus den Städten in der Zeit um dieses Datum ans Meer oder aufs Land flüchten – mit *Ferragosto* wird also nicht zwingend nur der eigentliche Feiertag verbunden, sondern auch die Tage um ihn herum (vgl. Zillich, Mein Italien). Vor diesem Hintergrund erklärt sich, wieso Gianni sich einige Tage vor Ort allein um die vier älteren Damen kümmern muss, deren Betreuer verhindert sind. In dieser Zeit schließen in Italien

sogar die meisten Unternehmen und Behörden (vgl. Zillich, Mein Italien), was auch erklärt, wieso die Stadt im Film ausgestorben wirkt.

Die Tage um *Ferragosto* können in Italien sozusagen als nationale Ferien- bzw. Urlaubszeit angesehen werden, in denen das Tourismus- und Gaststättengewerbe außerhalb der Städte schon allein aufgrund der italienischen Gäste boomt. Gefeiert wird der Tag des *Ferragosto* an vielen Orten mit einem großen mitternächtlichen Feuerwerk (vgl. Zillich, Mein Italien). Da Rom zu dieser Zeit, wie im Film sichtbar, allerdings nahezu leergefegt ist, wird dort auch kein Feuerwerk geboten und somit ist in *Das Festmahl im August* auch keins zu sehen. Bei metatextueller Rezeption können diese Wissensbestände global vorausgesetzt werden, so dass es nicht zu Verständnisproblemen kommt.

***„Ich habe mich gefragt, wieso Gianni keine externe Hilfe hat, die ihm bei der Betreuung seiner Mutter hilft.“***

Ein weiterer Aspekt, der sich aus prototextueller Analyse als problematisch erwies, betraf die Frage, wieso Gianni die Pflege seiner Mutter ohne externe Unterstützung alleine trägt. Im deutschen Kulturraum ist es üblich, bei Nachweis eines Pflegegrads die Hilfe ambulanter Pflegedienste in Anspruch zu nehmen. Zwar übernehmen auch hier oft die Kinder der betroffenen Senioren die Pflege ihrer Eltern, sofern sie in der Nähe wohnen, jedoch ist eine Konstellation wie in *Das Festmahl im August*, bei der der Sohn mit der Mutter eine Wohnung teilt und sogar auf ein paar Tage Urlaub verzichtet, um sich optimal um seine Mutter kümmern zu können, in Deutschland fast nicht denkbar.

In Italien hingegen ist die intensive Pflege der eigenen Angehörigen weniger ungewöhnlich. So ist grundlegend im *Codice civile* (Art. 315-bis) festgelegt, dass ein Kind dazu verpflichtet ist, gemäß seiner Möglichkeiten dem „mantenimento della famiglia“ beizutragen, solange es bei dieser lebt. Gianni, der bei seiner Mutter wohnt, ist damit von vornherein in der Pflicht, sich um sie zu kümmern. Ferner sind die Kinder nach Art. 433 des *Codice civile* gesetzlich verpflichtet, ihren Eltern bei Bedarf – beispielsweise im fortgeschrittenen Alter, wenn die eigene Rente nicht ausreicht, um sich selbst zu unterhalten – Alimente entsprechend ihrer eigenen finanziellen Möglichkeiten zu zahlen. Auch in dieser Situation mag Gianni sich also befinden, was auch seine Schulden bei der Hausverwaltung erklären mag. Sollte der betroffene Elternteil die Pflege durch

sein Kind ablehnen, wird eine dritte Person zu seiner Pflege eingesetzt (vgl. Casarano (1)).

Zudem ist die Hürde zur Beantragung einer staatlichen Unterstützung laut Casarano (2) vergleichsweise hoch:

„L’ascendente che necessiti di mantenimento in quanto non riceve una assistenza spontanea da parte di persone a lui vicine (ad esempio il convivente) o di familiari, dovrà formulare una **richiesta scritta** (anche a mezzo di un legale) nei confronti del/dei soggetto/i obbligati, chiedendo che gli venga versato un **assegno periodico**.“

Gleichzeitig aber gilt in Italien (Rodriquez): „[I]l principale strumento di supporto alle persone con disabilità e alle loro famiglie è rappresentato dal sistema dei trasferimenti monetari, di tipo sia pensionastico sia assistenziale.“

Wenn in Italien die Hürden zur Inanspruchnahme staatlicher Hilfe genommen werden können, dann wird in den meisten Fällen offenbar die finanzielle Unterstützung in Anspruch genommen. Externe Pflegekräfte sind demnach die Ausnahme.

Damit ist Giannis Situation, in der er seine Mutter ohne die Hilfe ambulanter Pflegedienste pflegt, wie es aus Deutschland bekannt ist, keine Ausnahme, sondern vielmehr die Regel. Die kulturspezifischen Wissensbestände um diesen Aspekt des Pflegesektors in Italien konnten bei prototextueller Rezeption von *Das Festmahl im August* nicht vorausgesetzt werden, sind nun aber durch die Einnahme der metatextuellen Perspektive aufgearbeitet.

***„Besonders, da Gianni offenbar verschuldet ist, ist mir unklar, wieso er nicht arbeitet, sondern ausschließlich seine Mutter pflegt.“***

Der nächste Untersuchungspunkt betrifft einen damit zusammenhängenden Aspekt. Es geht um die Fragestellung, wieso Gianni – trotz seiner offensichtlichen Schulden – nicht arbeitet, sondern ausschließlich seine Mutter pflegt. Dies wird den Zuschauerinnen und Zuschauern implizit nahe gelegt durch Aussagen Giannis, in denen er immer wieder betont, dass er sich um seine Mutter kümmern müsse und deshalb keine Zeit für andere Tätigkeiten habe (z. B. ab 00:10:22). In einer anfänglichen Szene (ab 00:04:40) kauft Gianni in einem kleinen Laden ein und lässt die Einkäufe offenbar zum wiederholten Male anschreiben mit der Aussage: „Nur bis das vorbei ist.“ Dies legt nahe, dass

Gianni sich auf Arbeitssuche befinden könnte und deshalb hofft, finanziell bald besser aufgestellt zu sein.

Gianni ist – das lässt seine Situation ausgehend von den enthaltenen pragmatischen Präsuppositionen vermuten – in den oben angedeuteten Teufelskreis zwischen der gesetzlichen Verpflichtung zur Unterstützung der eigenen Mutter und der prekären Situation auf dem Arbeitsmarkt in Italien geraten.

Einerseits ist er wie im vorangehenden Block ausgeführt dazu verpflichtet, seiner Mutter finanziell, aber auch pflegerisch beizustehen, um das Funktionieren des Alltags möglich zu machen. Giannis Mutter scheint zwar einen gehobenen Lebensstandard gewöhnt zu sein, wie ihr Schmuck und die für römische Verhältnisse große Wohnung nahe legen, jedoch leistet sie selbst offenbar kaum einen Beitrag zum Unterhalt der Wohnung oder der anfallenden Lebenskosten. Entsprechend muss Gianni sich mit den Schulden auseinandersetzen, die sich bei der Hausverwaltung, genauso aber in den Läden angesammelt haben. Den Lebensunterhalt bestreiten die beiden offenbar von den geringen Einnahmen, die Gianni hat; eine finanzielle Unterstützung durch den Staat scheint hier nicht in Anspruch genommen zu werden, was das Budget der beiden schmälert. Trotzdem aber zeugt Giannis aufopferungsvolle Hingabe zu Gunsten der Mutter von seiner Moral und seinem Anstand.

Andererseits befindet sich Gianni, wie viele andere, offenbar in der Situation der Arbeitslosigkeit. Das ist und war in Italien keine Seltenheit: Im Jahr 2007 – und damit etwa zur Zeit als *Das Festmahl im August* konzipiert und produziert wurde – betrug die Beschäftigungsquote in Norditalien 69,1 % (vgl. Istat (1), 2008:175), damit waren ganze 30,9 % auf Arbeitssuche. Dabei gilt es, sich der Tatsache bewusst zu sein, dass der Norden Italiens sich dem Süden gegenüber in einer ökonomisch und damit im Hinblick auf die Beschäftigungsquote in einer weitaus besseren Situation befindet (vgl. auch Istat (1), 2008). So lag die Arbeitslosenquote in Deutschland gemittelt auf das Jahr 2007 laut Bundesagentur für Arbeit bei 9 % (vgl. ebd., 2008:16). Auch heute begegnen Personen, die im deutschsprachigen Kulturraum aufwachsen, keinen derart dramatischen Arbeitslosenquoten wie es in Italien der Fall ist. In Italien ist die Arbeitslosigkeit – v. a. je nach Wohnort und Ausbildung – eine ständige Bedrohung, die bei metatextueller Rezeption von *Das Festmahl im August*

automatisch mitgedacht wird. Für Gianni Situation kann damit aus sich heraus mehr Verständnis aufgebracht werden.

In diesem Zusammenhang soll ein Aspekt besonders hervorgehoben werden, der bei der prototextuellen Analyse deutlich hervorkam und der sich nun aus metatextueller Sicht konfrontieren lässt. Dieser Aspekt betrifft die Wahrnehmung der Figur des Gianni. Bei der prototextuellen Analyse wurde deutlich, dass viele Probanden Gianni als Faulenzer oder gar als Alkoholiker wahrnahmen, dem die Ausrede, seine Mutter pflegen zu müssen, gerade recht kommt, um sich keine Arbeit suchen zu müssen. Sie hatten demnach ein negatives Bild von ihm.

Die metatextuelle Perspektive auf Gianni ist eine völlig andere: Hier wird er als regelrechter Lebenskünstler und als Lichtgestalt wahrgenommen, die es trotz der widrigen finanziellen und ökonomischen Situation versteht, nicht nur sich selbst durchs Leben zu bringen, sondern sich auch noch um seine Mutter, das Herzstück der Familie, zu kümmern und dabei nie den Mut zu verlieren. Darüber hinaus kümmert er sich über *Ferragosto* auch noch um das Wohlergehen und eine Art Familienersatz für drei weitere Damen, die er bestens behandelt und bei denen er sich des Geldes, das sie ihm zusätzlich geben, auch verdient macht.

Dieses Beispiel zeigt überdeutlich, wie stark die kulturell bedingten Wissensbestände von Rezipierenden ihr Grundverständnis und ihre Deutung von pragmatischen Präsuppositionen beeinflussen können.

***„Marina bringt einen Ciambellone mit zu Gianni. Mir ist nicht klar, ob es sich damit um einen besonderen Kuchen handelt.“***

Zu ihrem Aufenthalt bei Gianni bringt Marina, die Mutter des Hausverwalters, einen *Ciambellone* mit, dem viel Aufmerksamkeit zukommt (ab 00:16:23). Bei prototextueller Rezeption stellte sich die Frage, ob es sich mit einem *Ciambellone* um einen besonderen Kuchen handelt, der beispielsweise anlässlich des Feiertags traditionellerweise gegessen wird.

Bei metatextueller Analyse hingegen kommt diese Frage erst gar nicht auf. Hier können generell zumindest grundlegende Wissensbestände um den *Ciambellone* vorausgesetzt werden, die die Szene in ein anderes Licht rücken.

Grundsätzlich wird der Kuchen allein deshalb so wertgeschätzt, weil Marina sich die Mühe gemacht hat, etwas zu backen, was sie dann als Beitrag für die

Allgemeinheit und als Gastgeschenk mitbringen kann. Allerdings geht der emotionale Wert eines *Ciambellone* noch darüber hinaus.

So gibt es für diesen Kuchen wie für viele italienische Gerichte unzählige Zubereitungsweisen, die nach Region, aber auch individuell variieren können und die in ihrer jeweiligen Tradition ein Stück Heimat bergen. Das zeigen auch unzählige Webseiten, auf denen der „*Ciambellone classico*“ angepriesen wird, dessen Zusammensetzung aber je nach Quelle unterschiedlich ausfallen kann. Gemeinsam ist den unterschiedlichen Rezepten v. a. die Form, nämlich die eines Gugelhupfs, und die Verwendung der Grundzutaten Hefe, Zucker, Mehl, Butter und Eier. Damit handelt es sich um einen simplen und kostengünstigen Kuchen. Je nach Rezept kann mit einigen zusätzlichen Zutaten daraus beispielsweise ein *Ciambellone bicolore*, eine Art Marmorkuchen, oder ein *Ciambellone allo yogurt* entstehen.

Entscheidend für das Verständnis der oben beschriebenen Szene in *Das Festmahl im August* ist aber die Tradition dahinter: Ebenfalls wie bei vielen anderen italienischen Gerichten ist der *Ciambellone* deshalb besonders, weil er i. d. R. nach dem jeweiligen Familienrezept gebacken wird. Daher rühren auch viele Rezepte, die mit Namen wie *Ciambellone della nonna* angepriesen werden und deren Beschreibung an die Kindheitserinnerungen des Lesers appelliert (Giallo Zafferano): „Il profumo di un dolce rustico fatto dalle amorevoli mani della nonna. Lo stesso che si espande nella cucina bussando pian piano alle porte di tutta la casa. Un’immagine che sicuramente ricordiamo in tanti e di cui sicuramente abbiamo nostalgia.“

Der hausgemachte, rustikale *Ciambellone* wie ihn die eigene Großmutter zu machen pflegte, ist demnach im kulturellen Gedächtnis Italiens ein besonderer Kuchen, nicht weil er besonders aufwändig zuzubereiten wäre oder einen direkten Festtagsbezug hätte, sondern weil er kostbare Familienerinnerungen in sich birgt.

*„Beim Zusammentreffen in Giannis Wohnung begrüßen sich die Männer wie die Frauen mit Wangenküssen. Mir ist nicht klar, ob Männer sich in Italien immer mit Wangenküssen begrüßen oder ob es hier Ausnahmesituationen sind.“*

Das Verhalten der Männer zur Begrüßung untereinander ist ebenfalls ein Aspekt, der aus metatextueller Perspektive zu keinerlei Verwirrung oder Unsicherheit führt. Bei prototextueller Rezeption hingegen war den Probanden nicht zwingend klar, ob es sich mit den Wangenküssen zur Begrüßung unter Männern um ein übliches Ritual oder um eine Ausnahmesituation handelt.

In der Tat sind die Begrüßungsrituale in Italien ebenso wie in vielen anderen Kulturkreisen nicht einheitlich. Es kann hier z. B. je nach Bekanntheitsgrad mit dem Gegenüber, nach Generation und nach sozialen Gegebenheiten zu Variationen und Uneinigkeiten und Unsicherheiten kommen, auch wenn beide Personen aus demselben Personenkreis stammen. Solche Unsicherheiten bei Zusammentreffen sind Teil des Alltags eines und einer jeden, unabhängig vom Kulturkreis.

In Italien gibt es ebenso wenig wie anderswo feststehende Regeln zu Begrüßungsritualen, so dass diese Frage sich nicht ausschöpfend mithilfe theoretischer Quellen klären lässt. An dieser Stelle soll daher vielmehr auf die Erfahrungen der Autorin zurückgegriffen werden, mit denen sich dieser Aspekt zuverlässig diskutieren und klären lässt. Wo möglich soll dabei dennoch quellengestützt gearbeitet werden.

So lässt sich festhalten, dass die Begrüßung mit Wangenküssen in Italien grundsätzlich aus zwei Küssen besteht, die in der Reihenfolge rechts - links ausgetauscht werden. Die Handhabung, wann diese Begrüßungsform angewendet wird, variiert. So ist diese Begrüßungsform insbesondere unter Individuen aus Süditalien üblich, auch und vor allem in Familienkreisen, wenn sich die Einzelpersonen längere Zeit nicht gesehen haben. Dabei begrüßen sich alle Geschlechterkombinationen gleichermaßen mit den Wangenküssen, also auch Männer untereinander.

Im Rest Italiens ist das Austauschen von Wangenküssen etwas restriktiver. So hält beispielsweise Tortora (2007) fest: „In Italia di solito se ne danno due, ma solo agli amici più stretti.“ Ansonsten gilt als Begrüßungsform – wie in Deutschland – der Händedruck als üblichste Begrüßungsform.

Aus metatextueller Perspektive ist das italienspezifische Kultur- und Handlungswissen um die Wangenküsse als Begrüßungsritual voraussetzbar, weshalb die Wangenküsse zwischen Gianni und dem Hausverwalter und dem Arzt gar nicht ungewöhnlich scheinen, wie dies bei vielen Probanden bei der prototextuellen Analyse der Fall war. Vielmehr ist aus dieser Perspektive heraus durch diese Handlung direkt die Beziehung zwischen den beiden klar: Es wird deutlich, dass sie offenbar eine Freundschaft verbindet und sie sich privat gut kennen und verstehen.

**„Insgesamt wurden viele italienische Begriffe verwendet (*ecco*, *opera buffa*, *motorino*...). Dadurch wurde das Verständnis erschwert.“**

Der letzte Untersuchungsaspekt betrifft die Verwendung der italienischen Begriffe, die in relativ hoher Dichte durch die einzelnen Figuren eingestreut werden.

Bei der prototextuellen Analyse nahm GY05 an, dass es sich nicht um Begriffe handeln kann, die eine hohe Informationsdichte mit sich bringen, sonst wäre die Übersetzung und Synchronisierung im Grunde hinfällig, da das Zielpublikum dem Inhalt nicht folgen könnte. Das ist in der Tat zutreffend.

Die verwendeten Begriffe sind mehrheitlich auch ohne italienische Sprachkenntnisse erschließbar (z. B. bei *ecco* oder *motorino*) obwohl bei auch einige schwierigere Begriffe auftauchen (z. B. *opera buffa*). Viele der Begriffe sind aus dem Filmbild heraus identifizierbar (z. B. der *spumante*, den Gianni in die Sektgläser füllt), andere hingegen bleiben ohne direkten Bezug (z. B. *opera buffa*). Bei prototextueller Analyse blieben vermutlich deshalb bei einigen Probanden Unsicherheiten zurück.

Bei metatextueller Analyse ergibt sich diese Problematik umso weniger, da grundsätzlich davon auszugehen ist, dass mit dem Verständnis der Kultur zumeist auch zumindest grundlegende Sprachkenntnisse korrelieren. Grundkenntnisse reichen bereits völlig aus, um den verwendeten Wortschatz zu verstehen.

Der Einsatz der italienischen Begriffe erzeugt demnach bei metatextueller Rezeption eine völlig andere Wirkung als bei prototextueller Analyse: Wo bei letzterer bei vielen Probanden Unsicherheiten hervortraten, ob sie auch wirklich

alles verstanden haben, vermittelt der minimalistische Einsatz italienischen Vokabulars bei metatextueller Rezeption italienisches Lebensgefühl.

Hier wird erneut deutlich, wie unterschiedlich die Wirkung auf Personengruppen mit unterschiedlichem Welt- und Handlungswissen ausfallen kann.

Damit ist die Analyse von *Das Festmahl im August* aus beiden Perspektiven abgeschlossen. Im folgenden Kapitel wird der Film *Gomorra* nach dem gleichen Schema untersucht.

### **10. *Gomorra – Eine Reise ins Reich der Camorra* (2008)**

Der dritte Film aus dem Korpus der vorliegenden Arbeit ist hinsichtlich des Komplexitätsgrads der Story zwischen den beiden ersten Filmen angesiedelt: Er ist weniger komplex als *Il Divo*, da er keine italiengebundenen polithistorischen Kenntnisse der letzten 60 Jahre voraussetzt, zugleich aber deutlich komplexer als *Das Festmahl im August*, da in *Gomorra* sowohl die Strukturen als auch die Handlungsmaßstäbe der Camorra als italienspezifische pragmatische Präsuppositionen vorliegen.

Hier ergaben sich aus den Testläufen insgesamt 19 Fragen, die im Fragebogen erfasst sind. Auch diese Zahl spiegelt den oben angesprochenen Komplexitätsgrad wider: Der zu *Il Divo* gehörige Fragebogen behandelt 29 Fragen, der zu *Das Festmahl im August* hingegen nur acht Fragen.

Die sich anschließende prototextuelle Analyse gibt Aufschluss darüber, wie problematisch die jeweiligen Untersuchungsaspekte für die beiden Generationen sind, die beispielhaft durch die jeweiligen Probanden repräsentiert werden.

An dieser Stelle sei nochmals darauf hingewiesen, dass aus der Generation der Babyboomer bei *Gomorra* nur 15 statt wie bisher 17 Probanden gewertet werden können: BB15 und BB16 wurden ausgeschlossen, da sie im Voraus über das Genre des Films informiert worden waren und deshalb nicht dieselben Ausgangsvoraussetzungen vorlagen wie bei den übrigen Probanden.

## 10.1. Prototextuelle Analyse

### 10.1.1 Auswertung anhand der Fragebögen

Zu *Gomorra* stellten sich fünf Fragen, die Aufschluss über das grundlegende Verständnis des Films geben. Diese werden im ersten Schritt untersucht, ehe im zweiten Schritt die verbleibenden 14 szenengebundenen Untersuchungsaspekte näher beleuchtet werden. Auch in diesem Fragebogen wurden die Untersuchungsaspekte als Aussagen formuliert, zu denen die Probanden Stellung beziehen sollten.

#### *„Mir ist nicht klar, was die Camorra ist.“*

Dieser erste grundlegende Untersuchungsaspekt betraf die Frage danach, was die Camorra ist. Im Film wird diese Bezeichnung durchgehend verwendet, entsprechend wird nie von der „Mafia“ gesprochen. Die Camorra wird aus einer Innenansicht gezeigt, wobei nie explizit erläutert wird, worum es sich handelt, wer dazugehört und wer nicht oder was die einzelnen gezeigten Bereiche der Camorra bedeuten. Eine lokale Verortung der Haupthandlungsstränge geschieht neben der vagen Information auf dem Klappentext der DVD, der besagt, dass es um einen Krieg gehe, der 150 Kilometer von Rom entfernt geschlagen werde, nur durch eine Randinformation in den schriftlich eingeblendeten Informationen im Anschluss an den Film: Hier wird Scampia erwähnt (ab 02:05:36). Es ist anzunehmen, dass die Probanden die Camorra nicht regional verorten können, da sie einerseits vermutlich weder über die geografische Detailkenntnis über Italien verfügen, die eine Orientierung ermöglicht und andererseits auch gar nicht zwingend wissen, dass die Camorra überhaupt eine regionale Verwurzelung aufweist. Gleichzeitig ist zu erwarten, dass sie nicht mit Sicherheit sagen können, ob und was genau die Camorra von der „Mafia“ abgrenzt, die sie beispielweise aus Blockbustern wie *Der Pate* kennen.

Bei diesem Untersuchungsaspekt gaben 0 der 15 Probanden aus der Gruppe der **Babyboomer** an, nicht zu wissen, worum es sich bei der Camorra handelt. Demnach hatten alle zumindest eine vage Vorstellung davon, worum es sich handelt.

4 Probanden gaben an, sich unsicher zu sein und formulierten eine konkrete Vermutung. BB13 und BB14 gaben hier als Schlagwort „Mafia“ an, ohne zu

spezifizieren, ob es eine oder „die“ Mafia ist, was insofern relevant ist, da nicht unbedingt vorausgesetzt werden kann, dass die Probanden wissen, dass es in Italien verschiedene Mafias gibt; BB10 sprach – etwas grober gefasst – von einer Mafiaorganisation und BB08 spezifizierte in italienische Drogen- und Müllmafia.

Die verbleibenden 11 Probanden aus dieser Generation wussten laut eigener Einschätzung, worum es sich bei der Camorra handelt. Drei von ihnen erklärten, es sei „die Mafia“ – hier ist also anzunehmen, dass die Probanden in der Tat nicht zwischen den verschiedenen Mafias unterschieden, sondern von einer einzelnen Organisation ausgingen. Drei weitere Probanden sprachen von organisiertem Verbrechen bzw. einer Bande. BB12 und BB07 gaben an zu wissen, dass die Camorra eine Organisation wie die Mafia sei, die regional vor allem auf Neapel fokussiert sei. Ein Proband gab an, es handele sich um eine Organisation der Mafia, ein weiterer sprach von Clans, die er offenbar ebenfalls in den Kontext der Mafia einordnete. BB11 erklärte, dass es sich um eine Form der Mafia bzw. eine kriminelle Vereinigung handele. Ob und wie der Proband die Mafia von kriminellen Vereinigungen abgrenzt, bleibt hier offen. Für ihn ergab sich daraus subjektiv offenbar kein Widerspruch. BB02 und BB09 gaben an, dass es sich um die Mafia „in der Region“ bzw. konkret in Neapel handele. Hier fand auffälligerweise durchaus eine regionale Verortung statt. BB02 erklärte später im Gespräch, er kenne die Camorra aus seinem Berufskontext: Die Polizei habe immer wieder auch mit Clans der Camorra im Saarland und der Umgebung zu tun, daher kenne er ihren regionalen Ursprung.

Es wird deutlich, dass die Erklärungen für die Camorra hier recht stark variieren, ohne dass sich für die Probanden daraus Verständnisprobleme ergeben hätten. Für sie ermöglichten ihre individuellen Erklärungen ein subjektives Verständnis, das aber nicht zwingend den Fakten entsprechen muss.

Für die befragten Babyboomer handelt es sich folglich um eine moderate Problemstelle: 4 von 15 Probanden konnten kein (subjektives) Verständnis erlangen.

Problematischer war dieser Aspekt für die Probanden aus der **Generation Y**. Lediglich 1 Proband von 19 gab an, dass ihm nicht klar sei, worum es sich mit der Camorra handelt.

Weitere 9 Probanden konnten nur Vermutungen anstellen. Bis auf GY02, der hinter der Camorra sehr vage „[einen] der Clans“ vermutete, nannten alle Probanden konkret einen Zusammenhang zur Mafia. So mutmaßten GY05, GY06 und GY09, dass es ein „mafioser“ oder ein Mafia-ähnlicher Clan sein könnte, wohingegen GY11 dahinter eine bzw. die Mafiagruppierung in Italien, bestehend aus mehreren Clans, vermutete. Auch hier bleibt in Ermangelung der Verwendung eines Artikels offen, ob der Proband von vornherein von einer einzigen oder von mehreren Mafiagruppierungen in Italien ausgeht. Unklar bleibt dies auch bei GY08 und GY12, die schlicht von „Mafia in Italien“ sprachen. GY14 hingegen erklärte etwas genauer, dass er vermutete, es könnte sich um einen Zusammenschluss verschiedener kleiner mafioser Organisationen handeln.

Die verbleibenden 9 Probanden gaben an zu wissen, was die Camorra ist. Genau wie bei ihrer Elterngeneration variierten auch hier die Erklärungen. So gaben zwei Probanden an, dass es sich um die italienische Mafia handele. Hier zeigt die Verwendung des bestimmten Artikels, dass die beiden Probanden davon ausgingen, dass es in Italien lediglich eine Mafia gibt. GY03, GY07 und GY10 setzten die Camorra nicht mit der Mafia gleich, sondern sahen dahinter eine Mafiaorganisation, wobei sie diese nicht weiter spezifizierten. GY15 verstand die Camorra als eine terroristische Organisation, deren Aktivitäten ihm zufolge im Drogenhandel und der Giftmüllentsorgung liegen. GY17 verstand die Camorra als eine Kombination aus den vorangehenden Erklärungen: Laut ihm handelt es sich damit um eine kriminelle Organisation ähnlich der Mafia. GY20 hingegen sprach von einem „Ableger“ der Mafia und grenzte diesen regional auf Rom ein.

Das breite inhaltliche Spektrum an Erklärungen zeigt, dass zumindest einige der Probanden de facto nicht über hilfreiche Wissensbestände verfügten, sondern sich ihre Erklärungen logisch ableiteten. Dies erlaubte es ihnen jedoch, zumindest ein subjektives Verständnis zu entwickeln, ohne dass der Rezeptionsprozess gestört worden wäre.

Damit konnten insgesamt 9 von 19 Probanden aus der Generation Y ein Verständnis dafür entwickeln, worum es sich bei der Camorra handelt, sodass dieser Aspekt für die befragten Probanden als durchschnittliche Problemstelle gewertet wird.

Für beide Generationen sei an dieser Stelle bereits festgehalten, dass die Terminologieverwendung in ihren Antworten bei den sich anschließenden Untersuchungsaspekten mehrheitlich durcheinander ging: Sie verwendeten die Begriffe „Mafia“ und „Camorra“ synonymisch und konnten in diesem Zusammenhang auch die Begriffe „Clan“ und „Familie“ nicht klar voneinander trennen. Dies bestätigt die Vermutung, dass entweder kein Bewusstsein für einen eventuell existierenden Unterschied vorhanden war, oder dass das kulturspezifische Welt- und Handlungswissen hierzu zu lückenhaft war, als dass den Probanden eine Distinktion möglich gewesen wäre. Nachfolgend soll nicht an allen Stellen, an denen sich solche terminologische Schwächen feststellen lassen, auch aktiv darauf hingewiesen werden, da dies den Lesefluss zu stark beeinträchtigen würde. Ein zusätzlicher, dahingehender Untersuchungsaspekt aus den weiteren Fragen der Probanden wird am Ende dieses Kapitels ergänzt, der exemplarisch für die Probleme bei der Verwendung der Termini steht.

***„Ich habe nicht verstanden, wo der Film spielt.“***

Der nächste grundlegende Untersuchungsaspekt betrifft die Lokalisierung des Films. Da er weder über das Filmbild selbst (z. B. durch Wahrzeichen), noch durch einen Schriftzug im Filmbild und auch nicht mittels einer Aussage der Figuren verortet wird, bleibt den Rezipierenden vor und während des Films als Hinweis nur die sehr vage Aussage „150 Kilometer von Rom“, die sie dem Klappentext der DVD entnehmen konnten. Erst in den schriftlich eingeblendeten Informationen am Ende des Films (ab 02:05:36) wird Scampia genannt, allerdings ist zu erwarten, dass die Probanden mit diesem Namen mehrheitlich nichts verbinden und ihn mental auch nicht auf der Italienkarte lokalisieren können. Ein einzelner Handlungsstrang spielt sichtbar in Venedig (ab 00:38:40), allerdings wird in den zugehörigen Szenen gezeigt, dass Don Franco und Roberto dorthin verreisen, so dass eine Abgrenzung zum hauptsächlichen Spielort stattfindet. Somit wird in *Gomorra* grundlegend vorausgesetzt, dass das Schlagwort Camorra – wie es bei metatextueller Rezeption möglich ist und oben bereits angedeutet wurde – eindeutig nachvollziehbar macht, in welcher Region der Film spielt. Dass dies bei prototextueller Rezeption der deutschen Synchronfassung nicht möglich ist, zeigen die sich nun anschließenden

Untersuchungsergebnisse, die sich aus den Stellungnahmen der Probanden zu obenstehender Aussage ergeben.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gab lediglich 1 Proband an, nicht verstanden zu haben, wo der Film spielt.

Weitere 7 Probanden fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder. Sie konnten über die lokale Verankerung nur Vermutungen anstellen. Zwei von ihnen beschränkten sich auf die vage Aussage, dass der Film in Italien spiele, was offensichtlich ist und daher zeigt, dass den Probanden eine genauere Eingrenzung nicht möglich war. Einer dieser beiden Probanden erinnerte sich offenbar undeutlich an den Namen im Epilog des Films und ergänzte „Scambia“. Diese falsche Wiedergabe des Namens ist Indiz dafür, dass der Name unbekannt und kein italienspezifisches Weltwissen dazu abrufbar war, so dass dem Probanden keine Verortung möglich war. Drei weitere Probanden, nämlich BB07, BB10 und BB12, mutmaßten, dass der Film in Neapel – bzw. in Vororten, wie BB10 ergänzte – spielen könnte. Offenbar blieben trotz dieser doch sehr konkreten Vermutung Unsicherheiten zurück. Mit BB12 handelt es sich um jenen Probanden, der über seinen italienischen Onkel oder während des Erwerbs seiner italienischen Sprachkenntnisse ggf. Informationen zur Camorra und damit zusammenhängend zu Neapel sowie zur Region Kampanien erhalten haben könnte. Auch er konnte aber keine sichere Aussage zur Lokalisierung treffen. BB17 gab an, der Film spiele zwischen Mailand und Neapel, was auch den im Filmbild erkennbaren Spielort Venedig einschließt. Auch dieser Proband blieb aber offenbar verunsichert und konnte sich nicht auf eindeutiges Vorwissen stützen. Seine Antwort umfasst daher Nord- und Süditalien bis Neapel, was ein sehr weit gefasstes Feld ist. Offen bleibt, wieso er als nördlichsten Spielort Mailand nannte, obwohl diese Stadt weder erwähnt noch im Filmbild gezeigt wird. BB02 hingegen gab die allgemeinere Vermutung ab, der Film spiele in Norditalien, führte diese Mutmaßung aber nicht weiter aus. Es kann daher nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob der Proband ungestützte Spekulationen anstellte, um nicht angeben zu müssen, dass ihm diesen Aspekt unklar war.

Die verbleibenden 7 Probanden gaben an, verstanden zu haben, wo der Film spielt. Ihre Antworten zeigen jedoch, dass die Mehrheit von ihnen sich besser positionieren wollte, obwohl sie den Film de facto nicht regional einordnen konnten. Dazu gehören BB01 und BB04: Sie gaben die sehr unspezifische

Antwort „Italien“, konnten diese offensichtlich korrekte Angabe jedoch nicht näher einschränken. Noch offensichtlicher verhält sich die Tatsache bei BB03: Er gab an, der Film spiele in „Italien[,] Ustrien[,] Scambia“. Wie BB03 mündlich auf Rückfrage erklärte, sei Ustrien dabei die Region, in der der Ort Scambia liege. Die bloße Tatsache, dass „Ustrien“ nicht existiert und der Proband vermutlich deshalb „Scambia“ schrieb, weil er den sehr ähnlichen Namen „Scampia“ kurz zuvor am Ende des Films gelesen hatte, zeigt, dass dieser Proband sich besser zu positionieren versuchte, obwohl ihm die Lokalisierung des Films faktisch nicht möglich war. BB06 gab zwar als Erklärung „Scampia in Italien“ an, jedoch erklärte er mündlich, dass er das nur wegen des Epilogs im Film wisse und nicht sagen könne, wo auf der Karte er nach Scampia suchen müsste. Diese vier Probanden müssen daher entgegen ihrer eigenen Angaben zumindest der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ zugeordnet werden. Die verbleibenden drei Probanden, die angaben, dass ihnen die Verortung des Films klar sei, konnten offenbar zumindest ein subjektives Verständnis erreichen, wie ihre Antworten zeigen. BB06 ordnete „Skampia“ der Region Palermo zu. Zwar ist Palermo keine Region, jedoch ist anzunehmen, dass ihm Palermo aus anderen Mafiafilmen bekannt war und er *Gomorra* deshalb dort einordnete; er ging von der mehr oder weniger klassischen Lokalisierung eines Mafiafilms auf Sizilien aus. Ähnlich verhält es sich bei BB11, der den Film auf Sizilien einordnete. BB09 hingegen gab die ganz konkrete Antwort, *Gomorra* spiele in Neapel. Woher dieses Wissen rühren mag, kann nicht beurteilt werden.

Mit insgesamt 12 von 15 Probanden dieser Generation, die kein oder kein gesichertes Verständnis erlangen konnten handelt es sich um eine schwerwiegende Problemstelle.

Ähnlich verhält es sich bei den befragten Probanden aus der **Generation Y**. Hier gaben lediglich 2 von 19 Probanden an, nicht zu wissen, wo der Film spielt. Sie hatten also keinen Anhaltspunkt, der ihnen auch nur eine Vermutung nahegelegt hätte.

Weitere 9 fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder. Die Vermutungen dieser neun Probanden variieren stark. GY02 vermutete, dass *Gomorra* auf Sizilien spielt, GY03 hingegen bezog sich lediglich auf die Angabe auf der Rückseite der DVD mit der obengenannten unspezifischen Angabe. Einen ähnlichen Ansatzpunkt hatte GY14, der den Film „zwischen Rom

und Venedig“ verortete; also in Norditalien. GY16 und GY17 gaben lediglich „Italien“ an. GY05 lokalisierte den Film als insgesamt einziger Proband nicht in Europa, sondern „in der Nähe von Kolumbien“. Diese Einschätzung wurde offenbar maßgeblich von der *Storia di Marco e Ciro* beeinflusst, in der die beiden Jugendlichen immer wieder Parolen gegen Kolumbianer herausschreien. GY08 ordnete den Film in Süditalien ein, ohne eine weitere Spezifizierung zu machen. GY06 sah ihn im ländlichen Bereich verortet und verwies darauf, dass der Ortsname am Ende eingeblendet werde, er sich aber nicht erinnern könne. GY04 vermutete den Film in Scampia, Neapel verortet, wohingegen GY15 Scampia als möglichen Vorort von Rom ansah.

Ganze 8 Probanden wussten laut eigener Aussage, wo der Film spielt. GY17 erklärte, der Film spielte in „Italien, an Orten wie z. B. Venedig“. Auch er versucht sich hier offenbar besser zu positionieren, da er mit Venedig einen Nebenhandlungsstrang benennt, die Verortung der Haupthandlung aber außen vor lässt und mit seiner Antwort sogar nahe legt, dass der Film an einer Vielzahl unterschiedlicher Orte spielt. Ähnlich verhält es sich mit GY10, der „Scampia, Italien“ angibt, weil der Ortsname am Ende genannt wird, nach mündlicher Aussage aber nicht weiß, wo dieser Ort zu finden ist. Die beiden hätten sich demnach eher in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wiederfinden müssen und sollen entsprechend gewertet werden. Die verbleibenden 7 Probanden sahen *Gomorra* in unterschiedlichen Regionen Italiens verortet. Vier von ihnen sahen den Haupthandlungsstrang in Sizilien verortet; GY01 ergänzte dazu die Verortung des Nebenhandlungsstrangs in Venedig. Laut GY07 spielt der Film in Mestre. Auf Rückfrage erklärte der Proband, er sei bereits einmal in Mestre gewesen und es habe dort sehr ähnlich ausgesehen wie im Film, daher die Angabe. GY20 nannte Scampia und lokalisierte den Ort in der Nähe von Rom. GY20 war auch in der vorangehenden Frage davon ausgegangen, dass die Camorra die in Rom ansässige Mafia sei. So bleibt er seiner Einordnung hier treu und es entstanden keine Widersprüche für ihn, so dass – wie bei den anderen genannten Probanden – zumindest ein subjektives Verständnis erlangt werden konnte.

Mit insgesamt 13 von 19 Probanden aus der Generation Y, die kein oder kein gesichertes Verständnis entwickeln konnten, handelt es sich hier um eine schwerwiegende Problemstelle.

**„Immer wieder wird von einem Krieg gesprochen. Mir ist nicht klar, welcher Krieg damit gemeint ist.“**

Der dritte grundlegende Untersuchungsaspekt betraf den Krieg, von dem immer wieder in den Handlungssträngen gesprochen wird. Der einzige Handlungsstrang, in dem der Krieg keine Erwähnung findet, ist die *Storia di Franco e Roberto*. In der *Storia di Totò* erhält das Schlagwort Krieg greifbare Bedeutung, beispielsweise als Simone die Seiten wechselt und ankündigt, dass es ansonsten passieren könne, dass Totò von ihm erschossen werde oder umgekehrt (ab 00:55:48). Die Parteien, die sich hinter den Fronten des Krieges verbergen, werden aber nie explizit genannt, so dass das Wissen darüber, wer sich im Kontext der Camorra bekämpft, hier als italienspezifische pragmatische Präsupposition vorausgesetzt wird. Um zu untersuchen, ob die Rezipierenden bei prototextueller Rezeption der Synchronfassung über das zum Verständnis notwendige Wissen verfügen, wurden die Probanden mit obengenannter Aussage konfrontiert.

Aus der Generation der **Babyboomer** gaben 0 Probanden an, dass ihnen unklar sei, welcher Krieg gemeint ist. Demnach konnten alle Probanden dieser Generation zumindest eine Vermutung formulieren.

In der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ fanden sich 5 Probanden wieder, die Spekulationen um den Krieg anstellten. So vermutete BB04, dass der angesprochene Krieg vermutlich zwischen der Mafia und einer neuen Gruppe ausgefochten werde, die die Macht übernehmen wolle. BB04 gab beim ersten Untersuchungsaspekt an, dass es sich mit der Camorra um die Mafia handle. Demnach ist hier ein Krieg zwischen Camorra und einer anderen, nicht-Mafia-Gruppe gemeint. Drei Probanden sprachen von einem Krieg zwischen verschiedenen Clans. Auch sie hatten die Camorra eingangs allesamt als eine Form der Mafia eingeordnet, so dass hier der Begriff „Clan“ von ihnen eindeutig dem Kontext der Mafia zugeordnet wird. Welche Clans das aber sein könnten und wieso sie sich bekämpfen, führte keiner von ihnen weiter aus. BB14 vermutete, dass in betreffendem Krieg verschiedene „Mafia-Bosse“ gegeneinander kämpfen würden. Seine Erklärung geht also in dieselbe Richtung wie die der drei Probanden, die von Krieg zwischen verschiedenen Clans sprechen.

Ganze 10 Probanden dieser Generation wussten laut eigener Einschätzung, welcher Krieg gemeint ist. Sechs Probanden sprachen von Clans, einige explizit von Clans der Mafia. BB06 sprach von zwei Familien und ordnete diese offenbar ebenfalls der Mafia zu, da er in der ersten Frage erklärte, mit der Camorra handele es sich um die Mafia. BB02 blieb in seiner Erklärung etwas weitläufiger und sprach von „Familienclans bzw. Nationalitäten mit speziellen ‚Geldeinnahmequellen‘“. Der Proband legt sich damit nicht zwingend auf die Mafia fest und lässt generell offen, wie viele verschiedene Seiten es in dem betreffenden Krieg gibt. Mit „Nationalitäten“ bezieht sich BB02 vermutlich u. a. auf die Enklave der Chinesen, denen Pasquale Privatstunden im Schneiderwesen erteilt (ab 00:46:41). Der Proband spekulierte damit auf ein Aufeinandertreffen von Mafia und unabhängigen Gruppierungen im Krieg um wirtschaftliche Interessen. BB11 zufolge bekriegen sich Familien, auch dieser Proband nahm den betreffenden Krieg als Mafiakrieg wahr. BB12 erklärte detaillierter, dass der Krieg zwischen (Familien-)Banden der Camorra und der armen Bevölkerung stattfindet.

Damit konnten 5 von insgesamt 15 Babyboomern kein (subjektives) Verständnis entwickeln, alle anderen konnten eine Erklärung finden, die ihnen Zugang zum Gesehenen ermöglichte, auch wenn es sich nicht um die faktisch korrekte Erklärung handelt. Es handelt sich für die befragten Babyboomer demnach um eine moderate Problemstelle.

Auf der Seite der 19 befragten Probanden aus der **Generation Y** zeichnet sich eine abweichende Verteilung ab. Auch bei diesem Untersuchungsaspekt gab nur 1 Proband an, nicht verstanden zu haben, um welchen Krieg es sich handelt.

Weitere 11 Probanden waren unsicher, ob ihre Vermutungen den Tatsachen entsprechen. Auch ihr Rezeptionsprozess wurde infolge ihrer Unsicherheit gestört. Drei von ihnen sprachen von einem Krieg zwischen zwei Clans; sie hatten die Camorra in der ersten Frage auch alle mehr oder weniger explizit als Mafiaorganisation erkannt. GY03 war sich unschlüssig, ob der Krieg zwischen zwei Mafiaorganisationen oder zwischen zwei „Parteien“ einer einzigen Mafiaorganisation ausgefochten werde. Ähnlich erging es GY14, der hinter den Fronten verschiedene Gruppierungen innerhalb der Camorra oder die Camorra gegen verschiedene Organisationen vermutete. Hier bleibt auch die Anzahl der Fronten, an denen gekämpft wird, offen. GY05 nahm an, dass die sich

bekriegenden Parteien verschiedene Clans sein könnten; er spezifizierte jedoch nicht, wie viele Clans in den Krieg involviert sind. GY15 hingegen vermutete die Camorra geschlossen im Zentrum des Krieges, da sie alle ihre Gegner bekämpfe. Die Gegner benannte der Proband jedoch nicht konkret. GY18 nahm an, dass es sich um einen Drogenkrieg um die Vorherrschaft im Gebiet handeln könnte. Welche Rolle die Camorra darin spielt, führte er nicht aus.

Die verbleibenden 7 Probanden konnten nach eigenen Angaben ein Verständnis entwickeln. Fünf von ihnen sprachen von Clans bzw. Gruppierungen, die in einen Krieg verwickelt seien. GY17 führte etwas detaillierter aus, dass es sich um MafiACLANS handele, die einen Drogenkrieg führen würden. GY20 hingegen gab an, dass es sich um einen „Clan-Krieg / Mafia-Krieg“ handelt. Dabei bleibt unklar, ob er den Krieg als einen Krieg innerhalb einer Mafiagruppierung – sprich zwischen verschiedenen Clans – oder als einen Krieg zwischen verschiedenen Mafiagruppierungen – z. B. zwischen Camorra und Cosa Nostra – versteht. In jedem Fall konnten diese sieben Probanden zumindest ein subjektives Verständnis erlangen.

Mit insgesamt 12 von 19 Probanden, die kein oder kein sicheres Verständnis entwickeln konnten, liegt hier für die Probanden der Generation Y eine schwerwiegende Problemstelle vor.

***„Ich fand es generell schwierig zu verstehen, wer wen bekämpft und wieso.“***

Der vierte grundlegende Untersuchungsaspekt greift erneut die Frage des Krieges auf. Die Probanden sollten sich hier dazu äußern, ob es ihnen schwer fiel zu verstehen, wer wen bekämpft und warum. Da es sich hiermit rein logisch um eine Ja-Nein-Frage handelt, wurden ihnen auch nur die beiden Antwortmöglichkeiten „Richtig“ und „Falsch“ gegeben. Da die Probanden der Generation Y bereits bei der vorangehenden Frage größere Probleme mit dem Verständnis um die Natur des Krieges zeigten, ist zu erwarten, dass sie auch diesem Untersuchungsaspekte mehrheitlich mit „Richtig“ antworteten. Die Ausrichtung der Frage ist hier insofern eine andere, da es möglich ist, dass die Probanden die individuelle Zuordnung der Figuren zu einer der Fronten schwierig fanden, auch wenn sie zumindest subjektiv verstanden haben, um

welchen Krieg es sich handelt. Daher kann es hier durchaus auch zu einer Umverteilung kommen.

Aus der Generation der **Babyboomer** beantworteten 9 von 15 Probanden diese Frage mit „Richtig“. Ihnen fiel die Zuordnung, wer wen bekämpft und warum demnach schwer.

6 Probanden hatten demnach subjektiv keine Zuordnungsprobleme. In ihren Erklärungen gingen sie unterschiedlich weit ins Detail; keiner von ihnen ging jedoch auf alle drei Punkte ein (wer, wen, warum), was aber der Komplexität der Frage geschuldet sein mag. So gab BB11 lediglich an, dass es sich um zwei Gruppen handle; in der vorangehenden Frage sprach er von „Familien“, wodurch ein mafiöser Kontext gegeben ist. Ähnlich oberflächlich blieb BB03, der nur erklärte, dass Vereinigungen gegeneinander kämpfen würden. Mehr ins Detail ging hingegen BB01, der sich sicher war, dass sich verschiedene Clans bekämpfen, die sich auf unterschiedlichen Ebenen befinden: Auf einer Seite kämpfen ihm zufolge die Einsteiger, die zunächst kleinkriminell würden, auf der anderen Seite kämpft nach seiner Vorstellung die ihnen überlegene und „regulierende“ Ebene. Auch die Einschätzungen von BB02 waren klar umrissen und ermöglichten ihm offenbar ein Verständnis: Er gab an, dass die verschiedenen Clans und Nationalitäten um denselben Markt konkurrieren und sich deshalb anfeinden würden. Als Beispiel nannte er konkret die Chinesen und die Einheimischen im Textilgewerbe. Er erkannte demnach wirtschaftliche Bestrebungen im Handeln der Clans, sah als Handelnde aber gleichzeitig nicht nur Clans, sondern auch „Nationalitäten“. Was genau sich in seiner Vorstellung hinter diesen Nationalitäten verbirgt, bleibt hier offen. Möglicherweise ist das Verständnis von BB02 geprägt von den Erfahrungen, die er im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit bei der Polizei mit der Camorra gesammelt hat. BB09 zufolge steht hinter dem Krieg Vendetta, also die Rache an den Mördern der eigenen Familienmitglieder. BB13 hingegen sieht als Gründe für den Krieg, den seinem Verständnis zufolge verschiedene Clans führen, vor allem Geld und Macht. Auch er sieht durchaus ökonomische Gründe.

Auch an dieser Stelle ist die große Vielfalt der Erklärungen auffällig, die den Probanden ein Verständnis ermöglichten. Es liegt auf der Hand, dass nicht alle Ausführungen gleichermaßen korrekt sein können. Zudem ist davon auszugehen, dass viele der Probanden sich ihre Erklärungen ausgehend von

ihren Wissensbeständen und dem Gesehenen logisch erschlossen. In jedem Fall konnten sie aber zumindest ein subjektives Verständnis erlangen und der Rezeptionsprozess blieb somit ungestört.

Insgesamt handelt es sich mit 9 von 15 Probanden, die bewusste Probleme mit dem Verständnis hatten, wer wen wieso bekämpft, um eine schwerwiegende Problemstelle.

Ähnlich verhält es sich auf der Seite der **Generation Y**. Von den 19 befragten Probanden gaben 11 an, dass sie Probleme hatten, zu verstehen, wer wen bekämpft und warum.

Die verbleibenden 8 Probanden gaben zwar an, keine Verständnisprobleme gehabt zu haben, jedoch formuliert GY11 seine Antwort explizit als Vermutung und ergänzte sogar, dass die Hintergründe nicht ganz klar würden: Als Vermutung gab der Proband an, dass es sich um einen Kampf um die Vorherrschaft, aber auch um Racheaktionen und/oder um Machtdemonstration handeln könnte. Aufgrund der offensichtlichen Unsicherheiten muss der Proband hier zu denjenigen Probanden dazugezählt werden, die bewusste Verständnisprobleme hatten. GY02 gab eine ausweichende Antwort, in der er angab, dass die Zuordnung der Personen zu den einzelnen Fronten schwierig, das „Warum“ aber klar sei. Dieses „Warum“ führt er an dieser Stelle nicht weiter aus, sodass hier nicht klar festgestellt werden kann, ob der Proband tatsächlich ein Verständnis entwickeln konnte, oder ob er sich lediglich besser positionieren möchte. Da allerdings auch die Frage nach dem „Wer“ hier offenbar durchaus Probleme auf Ebene der individuellen Zuordnung der Figuren mit sich brachte und das Verständnis störte, soll auch GY02 zu den Probanden dazugerechnet werden, die bewusste Probleme angaben. Damit steigert sich deren Summe von 11 auf insgesamt 13.

Die übrigen 6 Probanden konnten zwar ein Verständnis entwickeln, allerdings variieren auch hier die Bandbreite und der Detailgrad ihrer Antworten inhaltlich. Zudem beantworteten auch sie mehrheitlich nicht alle W-Fragen. GY01 erklärte, dass der Film im Hinblick auf diese Hintergründe absichtlich verwirrend gemacht sei, dass es in dem Krieg aber um Macht, Einfluss und persönliche Interessen gehe, wobei der Handlungsrahmen durch den Ehrenkodex der Mafia gegeben sei. Der Ehrenkodex, von dem er spricht, ist ihm höchstwahrscheinlich aus anderen Mafiafilmen bekannt und er hat das Wissen um diesen auf

*Gomorra* übertragen, ohne zu hinterfragen, ob eine Übertragung hier überhaupt möglich ist. Seine Erklärung ermöglichte ihm aber offenbar ein Verständnis. Die Antwort von GY03 bleibt hingegen kryptisch: Er erklärte lediglich, dass es sich um einen Krieg handle; in der vorangehenden Frage spezifizierte er diesen generell auf einen Krieg zwischen zwei Mafiaorganisationen. Demnach ließ er die Frage nach dem Warum unbeantwortet. GY06 sah als Grund für den Krieg Rache; GY07 und GY16 hingegen gaben Profit als Grund an. Auch sie sahen offenbar wirtschaftliche Interessen hinter dem Krieg. GY20 führte aus, es handle sich um eine ehemals zusammenhängende Familie, die sich nun in Vorherrschafts- und Machtkämpfen ergehe, die auch von Rachefeldzügen geprägt seien – vermutlich berief er sich dabei auf die Aussage Don Ciro, der zu einem anderen Mann sagt: „Früher sind wir eine Familie gewesen“ (ab 01:40:53).

Insgesamt konnten von 19 befragten Probanden aus der Generation Y demnach 13 kein Verständnis entwickeln oder waren bewusst in ihrem Verständnis gestört. Es handelt sich für diese Generation um eine schwerwiegende Problemstelle.

***„Der Film beinhaltet [fünf] mehr oder weniger lose Handlungsstränge. Ich habe den Zusammenhang zwischen diesen Handlungssträngen nicht verstanden.“***

Die sich anschließende Frage gibt Aufschluss darüber, ob und wie die Probanden der beiden Generationen die verschiedenen Handlungsstränge des Films kontextualisieren und in Verbindung miteinander setzen konnten. Grundsätzlich sind zum Verständnis dazu Wissensbestände zu den Tätigkeitsfeldern und dem Aufbau der Camorra von Nöten. Es ist aber anzunehmen, dass zumindest einige der Probanden – auch wenn sie nicht unbedingt über spezifisches Wissen zur Camorra verfügen – sich aus den gezeigten Inhalten Zusammenhänge erschließen können. Ob und inwieweit dies zutrifft, zeigen die Stellungnahmen der Probanden.

Hier sei darauf hingewiesen, dass im Fragebogen fälschlicherweise von vier statt von fünf Handlungssträngen gesprochen wurde. Die genaue Anzahl ist hier jedoch nicht ausschlaggebend, vielmehr ist das verbindende Merkmal aller Handlungsstränge entscheidend. Keiner der Probanden bemerkte den Fehler,

was darauf hinweist, dass es ihnen von vornherein schwer fiel, die Handlungsstränge klar zu identifizieren.

Aus der Generation der **Babyboomer** gaben 3 von 15 Probanden an, dass sie die Zusammenhänge zwischen den Handlungssträngen nicht verstanden hätten. Ihnen erschloss sich demnach nicht, worin das Bindeglied zwischen den einzelnen Geschichten besteht.

Weitere 8 Probanden gaben an, sich unsicher zu sein, ob sie den Zusammenhang richtig verstanden haben. Die Vermutungen, die sie anstellten, umfassten oft nur einzelne Handlungsstränge bzw. Beispiele der verschiedenen Arbeitsbereiche der Camorra. Dabei wurden unterschiedliche Kombinationen der verschiedenen Bereiche aufgeführt, mal explizit im Zusammenhang mit der Mafia bzw. der Camorra und ihren einzelnen Familien bzw. Clans und mal unabhängig davon. Da es hier aufgrund der großen Zahl an Teilüberschneidungen in den Antworten von dreien der Probanden wenig zielführend ist, die einzelnen Vermutungen im Detail aufzuführen, sollen hier nur die verschiedenen genannten Bereiche gelistet werden, die die Handlungsstränge laut diesen Babyboomern verbinden könnten: illegale Geschäfte im Allgemeinen, darunter Geldwäsche, Drogenhandel, Giftstoffmüllhandel, Waffenhandel, Handel mit Fälschungen. BB12 grenzt die Arbeitsbereiche ein in die Berufsbilder Giftmüllentsorger, „Wohnungs-Mafia“, Schneider und Geldeintreiber. Die *Storia di Franco e Roberto* repräsentiert offenbar die Giftmüllentsorger, diejenige um Pasquale den der Schneider. Vermutlich ordnete BB12 Don Ciro dem Bereich der Geldeintreiber zu, obwohl im Film gezeigt wird, dass Ciro Geld verteilt und es nicht eintreibt (z. B. ab 00:07:22). Unklar bleibt jedoch, wen BB12 der „Wohnungs-Mafia“ zuordnet und welche Rolle Marco und Piselli zukommt. BB13 hingegen erklärte genereller, es gehe um den Aufbau und den Zusammenhalt des Clans – welcher Clan gemeint ist, bleibt offen – und um seinen Umgang mit anderen sowie um seine Verdienstmöglichkeiten. Auch BB09 blieb bei seinem Erklärungsversuch eher oberflächlich, als er erklärte, dass mit den verschiedenen Handlungssträngen die Komplexität der kriminellen Machenschaften verbildlicht werden solle. BB05 sprach von verschiedenen Situationen und Reaktionsmustern im Kontakt mit der Camorra. Diese Vermutung legt nahe, dass BB05 annahm, dass es sich um eine Außenansicht auf die Camorra handelt, aber nicht um einen Rundumblick innerhalb der

Camorra. BB08 hingegen sah als verbindendes Element die Kämpfe zwischen den Clans.

Lediglich 4 der 15 Probanden gaben an, die Zusammenhänge zwischen den Handlungssträngen verstanden zu haben. Auch hier variieren die Ausführungen inhaltlich, so dass klar ist, dass zumindest einzelne Probanden sich das Verständnis subjektiv erarbeiteten und nicht zwingend über die erforderlichen Wissensbestände verfügten, die ein eindeutiges und objektiv richtiges Verständnis ermöglichen hätten. So war BB01 der Ansicht, mit den Handlungssträngen würden nur die untersten Ebene der Camorra gezeigt, bei denen es um regelrechte „Überlebenskämpfe“ gehe; diese untersten Ränge betreiben ihm zufolge noch nicht oder gerade erst organisiertes Verbrechen. BB06 hingegen sah wiederkehrende und verbindende Themen als Bindeglied zwischen den Handlungssträngen an: Diese Themen seien Drogen, Schweigegeld, Geldwäsche und Korruption. Ähnlich argumentierte BB17, der die Themen Drogen, organisierte Kriminalität, Schwarzarbeit und illegale Müllentsorgung als verbindende Inhalte anführte. Konkrete Beispiele gaben BB06 und BB17 dafür an dieser Stelle nicht, auch rückten die beiden die Handlungsstränge nicht explizit in den Kontext der Camorra. BB11 hingegen gab an, dass mit allen Handlungssträngen gezeigt werde, dass alle Tätigkeitsbereiche einzelner „Familien“ überwacht würden und es kein Entkommen gebe. Damit nahm BB11 eine eindeutige Zuordnung der Charaktere aus den vier Handlungssträngen zur Camorra vor, allerdings bleibt offen, welches Organ die Rolle der bedrohenden Überwachung übernimmt.

Insgesamt wiesen damit 11 von 15 Probanden Verständnisprobleme auf, so dass es sich für die Babyboomer um eine schwerwiegende Problemstelle handelt.

In ähnlichem Maße problematisch war dieser Aspekt für die Probanden aus der **Generation Y**. Hier gaben 4 Probanden an, den Zusammenhang zwischen den Handlungssträngen in der Tat nicht herstellen zu können.

Ganze 9 der 19 Probanden waren sich unsicher und konnten nur Vermutungen anstellen. Auch hier ist die Bandbreite der Mutmaßungen auf inhaltlicher Ebene groß, was verdeutlicht, dass diese Probanden nicht über die erforderlichen Wissensbestände verfügten, die ihnen eine eindeutige Zuordnung ermöglichen hätten. So vermuteten GY07 und GY09, dass alle Handlungsstränge sich innerhalb eines Clans bzw. einer Familie abspielen würden. GY03 sah als

verbindendes Merkmal den Krieg, wobei offen bleibt, welche Rolle er den einzelnen Figuren und Handlungssträngen dabei zuordnete. GY06 hingegen vermutete, dass die Handlungsstränge „Schnittmengen“ mit dem Clan, der häufig gezeigt werde, darstellen könnten. Unklar bleibt, welchen Clan er exakt meint und ob es sich mit den Schnittmengen um Zusammentreffen des Clans mit anderen Clans oder mit von der Camorra unabhängigen Individuen handelt. GY08 und GY17 hingegen waren der Meinung, dass es wohl alles Ansichten aus den Reihen der Camorra seien. GY11 und GY14 gaben an, dass es sich wohl um verschiedene Clans handele, wobei GY14 die genaue Verbindung jedoch unklar blieb.

Die verbleibenden 6 Probanden konnten nach eigenen Angaben zumindest ein subjektives Verständnis entwickeln. Allerdings muss GY02 aus dieser Gruppe ausgenommen werden: Der Proband ging zwar weiter ins Detail und erklärt, dass Marco und Piselli losgelöst von der Camorra auf eigene Faust agieren würden, was allerdings „dem Clan“ missfalle und was zum Mord an der Mutter eines der Jungen führe; an diesem Mord sei wiederum Totò beteiligt; lediglich die „Textilmafia“ konnte GY02 laut eigenen Angaben nicht ins Gesamtbild einfügen. Unmittelbar im Nachgang fiel GY02 allerdings auf, dass er einen Denkfehler gemacht hatte und die ermordete Frau – Maria – nicht die Mutter von Marco oder Piselli, sondern von Simone ist und dass er zudem die Zusammenhänge zu den Handlungssträngen um Don Franco und Roberto sowie um Don Ciro außen vor gelassen hatte. Er stellte fest, dass ihm die Zusammenhänge doch weniger klar waren, als zunächst angenommen. Daher soll GY02 in die Kategorie „Ich bin mir unsicher“ eingerechnet werden.

GY01 hingegen war der allgemeineren Ansicht, dass der Zusammenhang der Handlungsstränge darin bestehe, dass alle Hauptfiguren zwischen die Fronten der Clans geraten würden, die miteinander im Krieg stünden. GY10 war der Ansicht, dass es eine lokale Eingrenzung gebe und dass alle Handlungsstränge im Wohnblock verankert seien. Damit lässt er den Handlungsstrang um Don Franco und Roberto außen vor, die nicht nur in Venedig, sondern auch an anderen ländlichen Orten unterwegs sind, die eindeutig nicht im Wohnblock liegen. Das scheint GY10 allerdings nicht bewusst geworden zu sein, weshalb sein subjektives Verständnis hier nicht gestört wurde. GY13 beschrieb vage sein Verständnis, indem er sagt, dass die *Storia di Totò* das Leben in den

„Plattenbauten“ mit Familienmitgliedern beschreibe, wahren Piselli und Marco die Mafia „bestellen“ würden; das Geld für Geschäfte wird ihm zufolge durch die Müllentsorgung gemacht. Er sieht demnach auch eine lokale Einschränkung der Handlung, lässt aber offenbar ebenfalls unbewusst Don Franco und Roberto außer Acht. GY16 hingegen war der Ansicht, dass die unterschiedlichen Handlungsstränge Einblicke in unterschiedliche Positionen innerhalb der Mafia zeigen würden. GY20 erklärte konkreter, dass mit den Handlungssträngen das Tagesgeschäft der Mafia gezeigt werde, wozu er Drogenhandel, grenzlegale Müllentsorgung, Modefälschungen und Waffenhandel zählte.

Mit insgesamt 14 von 19 Probanden der Generation Y, die kein Verständnis entwickeln konnten oder verunsichert blieben, wie die Handlungsstränge zusammenhängen, handelt es sich um eine schwerwiegende Problemstelle.

*„Don Ciro, der Geldbote, liefert bestimmten Personen, die auf einer Liste stehen, Geldbeträge. Mir ist nicht klar, wieso bestimmte Personen Geld bekommen.“*

Nach diesen grundlegenden Problemstellen wurden die Probanden mit potentiellen szenengebundenen Problemstellen konfrontiert, zu denen sie Stellung beziehen sollten.

Zunächst mussten sich die Probanden mit den Untersuchungsaspekten auseinandersetzen, die sich auf den Handlungsstrang um Don Ciro beziehen. Die erste Aussage, zu der sie Stellung nehmen sollten, zielte auf die Frage ab, wieso Don Ciro bestimmten Personen Geld bringt (z. B. ab 00:07:22). Hintergrund dieser potentiellen Problemstelle ist die Tatsache, dass bei prototextueller Rezeption von *Gomorra* nicht zwingend das Wissen um Aufbau, Arbeitsweise und Positionen innerhalb der Camorra vorausgesetzt werden kann. Diese Vermutung liegt umso näher, bedenkt man, dass viele der Probanden nicht mit Sicherheit sagen konnten, worum es sich mit der Camorra überhaupt handelt. Fehlen diese Wissensbestände, ist Don Ciros Rolle schwer einzuordnen und seine genauen Aufgaben sowie seine Handlungsfreiheiten und -einschränkungen können nicht nachvollzogen werden.

Von den 15 Probanden der Generation der **Babyboomer** werteten 2 die obengenannte Aussage als auf sie zutreffend.

Weitere 8 Probanden waren unsicher und konnten nur Mutmaßungen formulieren. Dabei gehen diese in unterschiedliche Richtungen. So sah BB03 als mögliche Erklärung Geldwäsche an, war sich aber der Zweifelhaftigkeit dieser Vermutung offenbar bewusst, weshalb er ein Fragezeichen hinzufügte. Da Don Ciro nicht mit Banken agiert und immer nur in Privathaushalten zu sehen ist, kann es sich nicht um größere Summen handeln, die einer professionellen Geldwäsche unterzogen werden. BB05 und BB17 waren sich in der Vermutung einig, dass es sich um Schweigegeld handeln könnte. Wieso und an wen Schweigegeld ausgezahlt werden könnte, spezifizierten die beiden Probanden nicht. BB10 nahm an, dass das Geld an Mitglieder der Familie gehe, die der Camorra von Nutzen waren oder noch sind. Es wäre also als eine Art Bezahlung für ihre Dienste oder als eine Rente zu sehen. Auch BB13 vermutete dahinter Rentenzahlungen. Ähnlich sahen es BB07 und BB14, die angaben, dass es sich um einen Lohn für die Arbeit für die Camorra handeln könnte. BB12 hingegen nahm an, dass es sich um Schutzgelder handele. Fragwürdig bleibt hier aber, wieso Don Ciro die Gelder ausgeben sollte statt sie einzukassieren. Üblicherweise zahlen Nicht-Mafiosi ein Schutzgeld an die Mafia, wie auch aus klassischen Mafia-Filmen bekannt ist. Möglicherweise fiel BB12 dieser Denkfehler ebenfalls auf, weshalb er verunsichert blieb.

Lediglich 5 Probanden konnten sich diese Umstände erklären und damit zumindest ein subjektives Verständnis erlangen. BB01 zufolge handelt es sich bei den Geldern um Alimente, die von der nächsthöheren Hierarchieebene ausgezahlt werden und dem Dank bzw. dem Aufbau oder Erhalt von Abhängigkeiten dient. Demnach werden nach BB01 aktive Mitglieder der Camorra von ranghöheren *Camorristi* bezahlt; Hierarchieebenen erweisen sich in der Vorstellung von BB01 als essentiell bei der Funktionsweise der Camorra. Laut BB02 handelt es sich um Versorgungsgelder für Hinterbliebene, deren Angehörige beispielsweise im Dienste der Familie – sprich der Camorra – umgekommen sind. Nach diesem Verständnis zahlt die Camorra also eine Art Hinterbliebenenrente. BB06 verstand es als Schweigegeld. Wieder anders erklärte es sich BB09: Er ging davon aus, dass die Camorra Alimente an die Familie zahlt, wenn eines ihrer Mitglieder inhaftiert wird und deshalb die eigene Familie nicht finanziell stützen kann. BB11 zufolge erhalten alle Mitglieder der Camorra, die in ihrem Dienste arbeiten oder für sie eintreten, eine Art Gehalt.

Demnach erhalten auch jene Mitglieder ein Gehalt, die beispielsweise gerade inhaftiert sind.

Die große Bandbreite an unterschiedlichen Erklärungen zeigt auch hier, dass die Probanden nicht zwingend über das vorausgesetzte Welt- und Handlungswissen verfügten, sondern sich die Umstände ausgehend von ihren individuellen Wissensbeständen erschlossen.

Insgesamt konnten 10 von 15 Probanden aus der Generation der Babyboomer kein Verständnis entwickeln oder blieben verunsichert. Damit handelt es sich für sie um eine schwerwiegende Problemstelle.

Seitens der 19 Probanden aus der **Generation Y** gab lediglich 1 Proband an, nicht verstanden zu haben, wieso bestimmte Personen Geld bekommen. Dieser Proband konnte sich die Hintergründe ausgehend von seinen Wissensbeständen nicht erklären und auch keine Vermutungen anstellen.

Ganze 12 Probanden jedoch fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder. Auch ihnen fehlten die italienspezifischen Wissensbestände, um ihre Vermutungen final zu verifizieren, jedoch verfügten sie offenbar zumindest über Wissensbestände, die ihnen ihre Vermutung als wahrscheinlich nahelegten. Die Mutmaßungen fielen inhaltlich ähnlich aus wie bei der Generation der Babyboomer, was vermuten lässt, dass beide Generationen hier von einem ähnlichen Wissensbestand ausgehen. GY02 und GY07 vermuteten eine Art Gehalt oder ein Schweigegeld dahinter – für die beiden Probanden liegen die beiden Konzepte offenbar nah beisammen. Ähnlich formulierte es GY11, der davon ausging, dass betreffende Personen deshalb Geld erhielten, weil sie zur „Familie“ gehörten, darüber schweigen und sie unterstützen würden. GY04 und GY17 vermuteten ausschließlich Schweigegelder dahinter. GY05 nahm an, dass es sich um eine finanzielle Unterstützung als Gegenleistung für das Einhalten bestimmter Regeln handeln könnte. Worin diese Regeln bestehen, spezifizierte er nicht. GY09 hingegen sah es als eine Art Rente für ältere Mitglieder bzw. als Lohn für 14 Jahre Arbeit im Clan. Wieso es gerade ab 14 Jahren Arbeit diesen Lohn geben sollte, bleibt offen. GY10 geht in seiner Antwort nicht konkret auf die ursprüngliche Frage ein, sondern erklärt lediglich, dass die Mafia die Ressourcen im Viertel kontrolliert und zu diesen Ressourcen eben auch das Geld gehöre. GY14 und GY15 hingegen vermuteten ein Kopfgeld dahinter, wobei GY15 als Alternative auch die Weitergabe von Informationen ansah, die

entlohnt werden könnte. GY12 wiederum nahm an, dass diese Familien „etwas“ für Don Ciro machen würden und er sie dafür entlohne – dieser Proband sah also gar nicht zwingend die Camorra als Geldgeber dahinter, sondern Don Ciro als Individuum.

Die verbleibenden 6 Probanden konnten nach eigenen Angaben ein Verständnis entwickeln. So erklärte GY01, die Geldauszahlung sei Teil des sozialen Systems der Mafia, die ihr Einflussgebiet schütze und altgedienten Mitgliedern daher einen Lohn zahle, um sich vor Verrat zu schützen. Inwieweit der Verrat hier eine tragende Rolle spielt, bleibt unklar. GY03 erklärte sich die Geldauszahlung als Lohn für ausgeführte (Mord-)Aufträge, also als eine Art Kopfgeld. GY06 vermutete eine finanzielle Unterstützung von Clanmitgliedern, die inhaftiert sind. GY06 ließ aber offen, ob die inhaftierten Mitglieder während ihres Gefängnisaufenthalts das Geld erhalten – was wenig sinnvoll wäre – oder im Nachgang oder ob die Familienmitglieder des inhaftierten Mitglieds die Zahlung erhalten. Etwas kryptisch bleibt die Erklärung von GY13: Laut ihm erhalten Familien von Mitgliedern diese Zahlung, weil die Mitglieder selbst nicht „auf der Straße arbeiten können“. Möglicherweise geht GY13 davon aus, dass Mitglieder der Camorra keinen legalen Job annehmen können und deshalb der monatliche Lohn vom Arbeitgeber ausbleibt, weshalb die Familie des betroffenen Mitglieds sich mittels eines Lohns von der Camorra finanziert werden muss. Die Ausführungen von GY16 gehen in eine ähnliche Richtung: Diesem Probanden zufolge handelt es sich um den Lohn für die Dienste, die für die Camorra erbracht werden. Dies sei daran erkennbar, dass Maria später im Film keinen Lohn mehr erhalte, nachdem ihr Sohn die Seiten gewechselt hat (ab 00:55:48). GY20 hingegen erklärte, es handele sich um eine Auszahlung an Hinterbliebene. Mündlich fügte er hinzu, dass es sich in seinen Augen um Hinterbliebene eines Camorra-Mitglieds handelt, die entweder im Dienste der Camorra ums Leben gekommen sind, oder um altgediente Mitglieder, die auf natürlichem Weg zu Tode kamen und deren Hinterbliebenen durch die lange Mitgliedschaft eine Art Ehren-Hinterbliebenenrente zusteht.

Auch hier wird deutlich, dass die Erklärungen der Probanden, die zumindest subjektiv ein Verständnis entwickeln konnten, vielfältig und nicht an allen Stellen stichhaltig sind. Offenbar wurde aber bei keinem der Probanden das

Verständnis gestört und es kam zu keinen Widersprüchlichkeiten während der Filmrezeption.

Mit 13 von 19 Probanden aus der Generation Y, die jedoch eindeutige Verständnisprobleme hatten, liegt auch hier eine schwerwiegende Problemstelle vor.

*„Gegen Ende des Films kommt es zu einer Schießerei als Don Ciro mit einem weiteren Mann in einem Raum Geld zählt. Don Ciro wird zwar bedroht, aber als einziger nicht erschossen. Mir ist nicht klar, warum er am Leben gelassen wird.“*

Der nächste Untersuchungsaspekt ist der letzte, der sich mit *Storia di Ciro* befasst. Er bezieht sich auf eine spezifische Szene (ab 01:44:14), in der Don Ciro zu sehen ist, wie er mit einem weiteren Mann in einem Raum im Gebäudekomplex *Le Vele* sitzt und Geldscheine zählt. Plötzlich dringen Männer von außen in den Raum ein und erschießen alle bis auf Don Ciro. Er kommt mit dem Leben davon, doch sein Weg ist beim Verlassen des Gebäudekomplexes von Leichen gesäumt.

Essentiell für das Verständnis dieser Szene ist eine vorangehende (ab 01:40:43), in der Don Ciro mit Männern in einem Wohnraum zusammenkommt und ihnen seine Dienste anbietet. Diese lehnen zunächst brüsk ab und entgegnen, sie bräuchten keinen Geldboten.

Es ist anzunehmen, dass bei prototextueller Rezeption der Synchronfassung nicht zwingend das Wissen vorausgesetzt werden kann, mit dessen Hilfe diese beiden Szenen miteinander in Verbindung gesetzt werden können, da dazu Kenntnisse vom Aufbau und von der Funktionsweise der Camorra von Nöten sind. Daher sollten die Probanden zu folgender Aussage bezüglich obengenannter Szene Stellung beziehen: „Mir ist nicht klar, warum [Don Ciro] am Leben gelassen wird.“

Von den 15 befragten **Babyboomern** werteten 4 Probanden diese Aussage als auf sie zutreffend. Sie konnten die Zusammenhänge demnach tatsächlich nicht entschlüsseln.

Weitere 8 fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder. Diese Probanden konnten nur Mutmaßungen anstellen und keine faktenbasierten Erklärungen geben. BB01 vermutete so, dass Don Ciro eine clanübergreifend

respektierte Vertrauensperson sei, die einen Job ausübe, den es in allen Clans gebe. Wieso ihn diese Tatsache zu einer Vertrauensperson macht, bleibt unklar. BB03 ging davon aus, dass Don Ciro weiter seiner Arbeit nachgehen sollte. Demnach sind die Männer gar nicht am Ausscheiden Don Ciros interessiert und haben ihn bewusst am Leben gelassen. BB03 erklärte nicht, ob er Don Ciro und die Männer demselben oder unterschiedlichen Clans zuordnete. BB04 hingegen sah es als Lohn für seine gute Arbeit, dass Don Ciro am Leben gelassen wird. BB05 vermutete, dass Don Ciro noch von Nutzen sein könnte, weil er zuvor seine Bereitschaft zur Arbeit mit der gegnerischen Seite signalisiert hat. Damit nimmt BB05 Bezug auf die vorangehende Szene, in der Don Ciro im Gespräch in einer Wohnung gezeigt wird und dort seine Dienste anzubieten scheint (ab 01:40:43). Einen Schritt weiter gingen in ihren Vermutungen BB07, BB09 und BB13, die annahmen, dass Don Ciro die Seiten gewechselt habe. Dieser Logik folgend würde es sich mit den bewaffneten Männern nicht um Gegner handeln, sondern Don Ciro würde von den (neuen) eigenen Männern verschont. In eine ganz andere Richtung ging die Vermutung von BB10: Seiner Meinung nach erachten die Männer Ciro als derart bedeutungslos, dass sie sich nicht die Mühe machen, ihn zu töten.

Lediglich 3 Probanden konnten demnach zumindest ein subjektives Verständnis erwirken. Ihre Erklärungen sind unterschiedlich ausgerichtet, so dass auch hier auf der Hand liegt, dass nicht alle das faktisch richtige Verständnis entwickelt haben können, sondern sich die ausgehend von ihrem individuellen Wissensbestand logischsten Erklärungen zu eigen machten. So erklärte BB02, dass Don Ciro deshalb verschont bleibe, weil er „die verpiffen hat“. Es ist anzunehmen, dass BB02 mit „die“ die eigenen Männer meint, und dass Ciro Informationen zum Ort der Geldvorbereitung gegeben hat, die für die überfallenden Männer von Vorteil wären. Dies würde einen möglichen Grund darstellen, weshalb Don Ciro am Leben gelassen wird. Ähnlich ist die Ausrichtung von BB11s Antwort, in der er erklärte, dass Ciro die Seiten gewechselt habe – mutmaßlich auf die Seite der Angreifer. BB12 hingegen war der Ansicht, dass Don Ciro lediglich noch „gebraucht“ würde – von wem und wofür erklärte er aber nicht.

In der Summe konnten demnach 14 von 15 Probanden aus der Generation der Babyboomer kein oder kein sicheres Verständnis entwickeln, sodass hier eine schwerwiegende Problemstelle vorliegt.

Von den 19 befragten Probanden aus der **Generation Y** konnten sich nach eigenen Angaben nur 5 diese Umstände gar nicht erklären.

Weitere 8 waren sich unsicher und konnten nur Vermutungen anstellen, die sie aber offenbar weder verifizieren noch falsifizieren konnten, weswegen sie keine eindeutige Erklärung finden konnten. So waren GY05 und GY12 der Meinung, dass Don Ciro einen Deal mit den Männern ausgehandelt haben könnte, weshalb sie ihn am Leben lassen. Worin dieser „Deal“ genau besteht und wer die Männer sind, führten die beiden Probanden nicht weiter aus. GY06 und GY07 stellten Vermutungen in eine ganz ähnliche Richtung an und führten aus, Don Ciro habe die Männer eigens hingeführt, weil er die Seiten wechseln wolle. Offenbar erachteten die beiden Probanden diese Handlung als eine Art Vertrauensbeweis, der ihn für den Seitenwechsel qualifiziert. Auch GY17 und GY18 waren der Ansicht, dass Don Ciro mit den Männern gemeinsame Sache gemacht habe; GY17 spezifizierte weiter, dass Don Ciro die Männer hingeführt habe, damit er am Leben bleibe und der angreifende Clan sich bereichern könne. GY09 nahm an, Don Ciro könnte zwischen den Clans gestanden haben. Eine wiederum völlig andere Vermutung äußerte GY10: Da Don Ciro schon lange im Geschäft sei, sei es nach dem Überfall Don Ciros Aufgabe, seine „Leuten“ von den Geschehnissen zu berichten. Zu welchem Zweck er das tun soll, ließ GY10 offen.

Die verbleibenden 6 Probanden konnten zumindest ein subjektives Verständnis erlangen. Auch bei ihnen variieren die Erklärungen stark, was wieder einmal verdeutlicht, dass es sich zumindest nicht bei allen sechs um das objektiv richtige Verständnis handeln kann. Zudem fällt bei Betrachtung der Erklärungen auf, dass GY16 massive Unsicherheit in seiner Antwort durchscheinen ließ: Dem Probanden zufolge will Don Ciro auch die Seiten wechseln – hat das aber offenbar noch nicht getan – oder aber er will in Ruhe gelassen werden und verrät deshalb Ort und Zeitpunkt der Geldübergabe. Der tatsächliche Grund für die Handlung Don Ciros blieb GY16 offenbar nicht klar nachvollziehbar, er sah zwei potentielle Erklärungen, blieb aber verunsichert, welche die korrekte ist.

Daher muss GY16 in die Kategorie „Ich bin mir unsicher“ eingerechnet werden, die sich damit um einen Probanden auf 9 erhöht.

Die Erklärungen der verbleibenden 5 Probanden in dieser Kategorie fielen unterschiedlich aus, wie sich nachfolgend zeigt. GY01 und GY02 gaben an, dass Don Ciro am Leben gelassen werde, um die Geschehnisse bzw. die daraus resultierende Warnung weiterzugeben. Wieso und an wen er berichten soll, bleibt auch hier offen. GY03 hingegen erklärte, Don Ciro habe die Seiten gewechselt, das solle aber nicht auffallen. Offenbar wird Don Ciro GY03 zufolge von den Männern bedroht, um zu kaschieren, dass er jetzt zu ihnen gehört. Fraglich bleibt jedoch, vor wem die Männer diese Tatsache kaschieren wollen, da der Mann, mit dem Don Ciro im Raum war, zu dem Zeitpunkt bereits tot ist. GY11 hingegen erklärte, dass Don Ciro gleichzeitig als Spion für die feindliche Mafiafamilie und weiterhin als Geldbote für seinen ursprünglichen Clan fungiert. Nach dieser Logik stünde Don Ciro zwischen den Fronten und kann nur bedroht, nicht aber getötet werden, da sich der überfallende Clan sonst eines Spitzels entledigen würde.

Insgesamt konnten damit 14 von 19 Probanden kein Verständnis entwickeln oder blieben verunsichert. Damit handelt es sich für die Generation Y um eine schwerwiegende Problemstelle.

***„Als der junge Totò zu Anfang die Tüten mit Lebensmitteln u. Ä. verteilt, trifft er auf den etwa gleichaltrigen Simone, der an der Straße sitzt und sagt, er müsse arbeiten, er sei im Dienst. Ich habe mich gefragt, was es mit dieser Arbeit auf sich hat.“***

Die sich anschließenden vier Fragen beziehen sich auf die *Storia di Totò* und folgen hier entsprechend der Reihenfolge der Geschehnisse im Film.

Die erste Frage setzt an jener Szene an (ab 00:04:39), in der Totò zu Anfang mit Tüten unterwegs ist, die mit Lebensmitteln gefüllt sind, und auf den etwa gleichaltrigen Simone trifft. Simone sitzt an der Straße und erklärt Totò, er sei im Dienst und müsse arbeiten (ab 00:05:40). Allein dadurch, dass es sich um einen etwa zwölfjährigen Jungen handelt, mag diese Aussage bei prototextueller Synchronisierung eigentümlich anmuten. Umso weniger nachvollziehbar mag die Tatsache erscheinen, dass Simones Arbeit inhaltlich lediglich darin zu bestehen scheint, dass er am Straßenrand sitzt. Da Simones Arbeit in den

Kontext der Camorra eingebettet werden muss und nicht zwingend vorausgesetzt werden kann, dass dies bei prototextueller Rezeption möglich ist, könnte der Hintergrund von Simones Arbeit also unverständlich sein.

Um festzustellen, ob dies beim Zielpublikum der deutschen Synchronfassung bei prototextueller Rezeption tatsächlich Fragen aufwirft, wurden die Probanden mit folgender Frage konfrontiert: „Ich habe mich gefragt, was es mit [Simones] Arbeit auf sich hat.“

Von den 15 befragten **Babyboomern** gab lediglich 1 Proband an, dass diese Aussage auf ihn zutreffe. Für ihn blieben Inhalt und Sinn der Arbeit Simones unklar.

Weitere 10 gaben an, sich unsicher zu sein. Anhand ihrer Vermutungen lassen diese Probanden sich in drei Gruppen aufteilen. Die erste Gruppe, bestehend aus BB03, BB05, BB06 und BB14, war sich einig, dass Simone wohl für die Mafia arbeitet. BB05 führte dazu weiter aus, dass er für sie Beobachtungs- und Transportdienste erledigen könnte. In der zweiten Gruppe waren sich BB04, BB07 und BB13 wiederum einig, dass er eine Art Wachposten innehaben könnte; für wen und wieso er Wache hält, ließen sie offen. Die dritte Gruppe, zu der BB10 und BB12 gehören, war der gemeinsamen Annahme, dass Simone mutmaßlich für Drogendealer arbeitet; sie wiederum ließen die tatsächliche Tätigkeit bei der Formulierung ihrer Vermutung außen vor und spezifizierten nur den Arbeitgeber. In jedem Fall blieb für alle zehn Probanden eine bewusste Unsicherheit zurück, sodass ihr Rezeptionsprozess an dieser Stelle gestört wurde.

Die verbleibenden 4 Probanden gaben an, erklären zu können, was es mit Simones Arbeit auf sich hat. So befindet er sich laut BB01 auf einer Art Auszubildendenposten innerhalb des niedrigsten Ranges der Camorra. Der Proband blieb damit seiner Überzeugung treu, dass die Camorra in Rangebenen gegliedert ist, von denen in *Gomorra* seiner Meinung nach lediglich die unterste gezeigt wird. BB02 und BB09 erklärten beide nicht, wem Simone zuarbeitet, führten aber aus, dass er einen Wachposten innehabe und vor Drogenrazzien warne. Unspezifischer blieb BB11, der lediglich angab, Simone passe auf. Weshalb und für wen führte er nicht weiter aus. Offenbar konnte er Simone aber zumindest subjektiv sinnvoll verorten und damit ein Verständnis erreichen.

Insgesamt handelt es sich um eine schwerwiegende Problemstelle für die befragte Generation der Babyboomer: 11 von 15 Probanden hatten hier Verständnisprobleme oder blieben verunsichert.

Von den 19 befragten Probanden aus der **Generation Y** gaben 4 an, dass sie sich in der Tat gefragt hätten, was es mit Simones Arbeit auf sich hat. Auch sie konnten sich die Inhalte und den Arbeitgeber nicht erschließen.

Weitere 7 Probanden gaben an, sich unsicher zu sein, ob sie diesen Aspekt verstanden haben. Die Vermutungen dieser Probanden fielen alle ähnlich aus. So vermutete GY06, seine Arbeit bestehe in „etwas mit Drogen“. Laut GY07 liefert Simone Lebensmittel und Drogen aus. Bei diesem Probanden ist anzunehmen, dass er Simone und Totò verwechselte oder nicht klar trennen konnte: Totò liefert eingangs Lebensmittel aus, Simone hingegen ist bei seiner Arbeit nur am Straßenrand oder an Fenstern zu sehen, von denen aus er die Straße im Blick behält. Vier Probanden waren sich in ihrer Vermutung einig, dass Simone eine Art Wachposten innehat, von dem aus er beobachtet und Bescheid gibt, wenn eine Bedrohung bzw. die Polizei sich nähert. GY18 kombinierte die beiden Vermutungen und sprach hinsichtlich Simones Aufgaben von Drogenhandel und Wachposten. Lediglich zwei der Probanden ordneten seine Aufgaben explizit der Mafia zu, die übrigen Probanden benannten nicht explizit, wem Simone zuarbeitet.

Die verbleibenden 8 Probanden konnten nach eigener Aussage ein Verständnis entwickeln. GY01 und GY08 erklärten, dass ihm ein Beobachtungsposten in der Mafia zukomme, bzw. dass er der Sicherheitsdienst der Mafia sei. GY09 sprach von Kinderarbeit, bei der Kinder als günstige Arbeitskräfte Drogen verteilen würden. Auch GY10 bezeichnete Simone als Drogenkurier. GY13 schrieb Simone beide Aufgabenbereiche zu: Drogen verteilen, um Geld zu verdienen, und Wache schieben und vermelden, wenn die Polizei kommen sollte. Offen bleibt hier, ob Simone den Wachposten bei einem anderen Arbeitgeber innehat als den Drogenkurierjob und ob er dafür keinen Lohn bezieht. Auch laut GY14 und GY16 schiebt Simone Wache und warnt bei Gefahr; hier bleibt offen, wen er warnt. GY20 ordnete Simone ebenfalls einer Wachposition zu, ohne diese weiter zu erläutern.

Auch bei diesem Untersuchungsaspekt zeigt sich, dass die Probanden, die ein subjektives Verständnis entwickeln konnten, unterschiedliche Erklärungen

angaben. Somit liegt auf der Hand, dass nicht alle Ausführungen auch korrekt sein können.

Tatsächlich gestört wurde das Verständnis bei diesem Untersuchungsaspekt nur bei 10 von 19 Probanden der Generation Y; es handelt sich demnach um eine durchschnittliche Problemstelle.

*„Später sitzen Totò und einige weitere Jungs auf einer Bank und werden einzeln in einen dunklen Raum gerufen, wo ihnen eine Schutzweste angezogen wird und sie eine Kugel auf die Brust geschossen bekommen. Mir ist nicht klar, was es damit auf sich hat.“*

In einer späteren Szene (ab 00:30:00) wird gezeigt, wie Totò und einige weitere Jungen auf einer Bank sitzen, der Hintergrund ist dunkel und höhlenartig; sie scheinen sich in einem verlassenen Keller zu befinden. Die Jungen wirken angespannt und werden von zwei Männern nacheinander in den angrenzenden, halbdunklen Raum gerufen. Totò wird eine Schutzweste angezogen, die einen wenig professionellen Eindruck macht. Einer der Männer fragt ihn, ob er Angst habe und reagiert empört, als Totò die Frage bejaht. Daraufhin hebt er seine Waffe und schießt Totò eine Kugel auf die Brust. Totò fällt rückwärts um und bleibt erst kurz liegen, ehe er sich wieder aufrappelt. Der Schütze beglückwünscht ihn, dass er nun ein Mann sei. In der nächsten Szene, in der Totò zu sehen ist (ab 00:33:02), steht er mit freiem Oberkörper vorm Badezimmerspiegel und betrachtet stolz ein rundes Hämatom auf seiner Brust. Es ist zu vermuten, dass die Probanden bei prototextueller Rezeption nicht zwingend über die Wissensbestände verfügen, die ihnen ein umfassendes Verständnis der Bedeutung der Schuss-Szene ermöglichen würden. Um diese Hypothese zu überprüfen, sollten sich die Probanden dazu äußern, ob ihnen klar war, was es mit der Szene auf sich hat, in der ein Mann Totò auf die Brust schießt.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gaben 2 an, dass ihnen dies nicht klar sei. Für sie blieben der Sinn der Szene und ihre Auswirkungen offenbar unklar.

Weitere 6 Probanden waren sich unsicher, ob sie diesen Aspekt richtig verstanden hatten, und konnten daher lediglich Vermutungen anstellen. Vier dieser sechs Probanden gaben als Vermutung sehr konkret an, dass es sich um eine Mutprobe zur Aufnahme in die Mafia handeln könnte. BB01 verwendete

sogar den Terminus „Initiation“ und korrelierte diesen Ritus mit dem Umstand der „Mann-Werdung“. BB08 sprach lediglich von einer Mutprobe; hier wurde demnach keine Verbindung zur Mafia hergestellt. BB10 hingegen mutmaßte, dass die Jungen angeworben würden. Er führte in seiner Vermutung nicht explizit aus, wofür sie angeworben werden könnten und wieso es als Werbung zu verstehen sein könnte, wenn auf die Jungen geschossen wird. Bei diesen Probanden blieben demnach Unsicherheiten im Verständnis zurück.

Die verbleibenden 7 Probanden gaben an, die Szene verstanden zu haben. Fünf von ihnen sprachen von einem „Härtetest“, wobei sie keine weiteren Spezifikationen gaben, von wem oder zu welchem Zweck dieser Härtetest durchgeführt wird. BB09 bezeichnet es als Aufnahme ritual; auch hier fehlt jedoch die explizite Information, worin die Jungen nach erfolgreichem Bestehen aufgenommen werden. BB17 bezog sich in seiner Erklärung explizit auf die Aussage des Schützen: Er erklärte, dass es sich um eine Mutprobe handele, nach deren Bestehen Totò zum Mann würde. Auch dieser Proband führt aber nicht weiter aus, was dieses Mannwerden bedeutet und wer es ihm attestiert. Auffällig ist hier, dass die Probanden, die ein subjektives Verständnis erlangen konnten, sehr viel weniger detailliert erklärten als jene Probanden, die unsicher waren.

Insgesamt handelt es sich für die befragten Babyboomer um eine schwerwiegende Problemstelle: 8 von 15 Probanden konnten kein oder kein sicheres Verständnis erlangen.

Von den 19 befragten Probanden aus der **Generation Y** hingegen gab nur ein einziger Proband an, nicht verstanden zu haben, was es mit der Szene auf sich hat. Er konnte basierend auf seinen Wissensbeständen auch keine Vermutungen äußern.

9 Probanden blieben verunsichert, stellten aber Mutmaßungen darüber an, was es mit der Szene auf sich haben könnte. Sechs der neun vermuteten, dass ein Aufnahme ritual bzw. eine Mutprobe dahinter stecken könnte. Entsprechend ihrer vorherigen Antworten sprachen die betreffenden Probanden von einer Aufnahme in die Mafia, in den Clan oder in die Bande; einige ließen die Aufnahme auch unspezifiziert. GY09 nahm an, dass es ein Aufnahme ritual sei, das beim Aufstieg innerhalb des Clans in eine höhere Rangebene durchgeführt wird. Demnach wären alle Jungen, die in jener Szene auf der Bank sitzen, bereits Teil des Clans und würden nun eine Art „Beförderung“ erhalten. GY14

vermutete, dass es sich um ein Ritual handelt, das durchgeführt wird, um „in diesem Gesellschaftskreis“ als erwachsen zu gelten. Offen bleibt, wen oder was genau er mit dem betreffenden Gesellschaftskreis meint. Noch allgemeiner ist die Vermutung von GY17, der – basierend auf der Aussage des Schützen – annahm, dass es ein Ritual sein könnte, das die Mannwerdung symbolisiert. Von wem dieses Ritual durchgeführt wird und wieso, ließ der Proband – möglicherweise mangels Vermutungen – unbeachtet.

Ganze 9 Probanden aus der Generation Y gaben an, dass ihnen klar war, was es mit der Szene auf sich hat. Sechs von diesen neun Probanden waren sich darin einig, dass es sich um ein Aufnahme- bzw. Initiationsritual zur Aufnahme in die Mafia handele. GY01 spezifizierte, dass es zeigen solle, dass der Aufzunehmende bereit sei, für die Mafia zu sterben. GY11 erklärte den Zweck so, dass damit die Treue und Loyalität der Mafiafamilie gegenüber bewiesen werde. GY02 führte als Erklärung an, dass es sich um eine Mutprobe handele, wohingegen GY10 ausführte, es handele sich damit um ein Training des Nachwuchses für die Straße, bzw. für den Krieg und die Arbeit der Mafia. GY13 erklärte, dass die Jungen für die Mafia arbeiten wollen würden und sie mit solchen Mitteln darauf vorbereitet werden würden, was sie bei Fehlritten erwarte. Gleichzeitig würden sie so gegenüber Waffen abgestumpft.

Insgesamt handelt es sich für die befragten Probanden der Generation Y mit nur 10 von 19 Probanden, die kein Verständnis erlangen konnten oder verunsichert blieben, um eine durchschnittliche Problemstelle.

*„In einer späteren Szene ist Totò mit einer Gruppe anderer Jugendlicher an der Straße zu lauter Musik am Herumalbern. Gaetano tanzt mit zwei Mädchen, plötzlich rast ein Motorrad heran und Gaetano wird erschossen. Ich habe nicht verstanden, wer ihn umbringt.“*

Der nächste Untersuchungsaspekt betrifft jene Szene (ab 01:34:06), in der Totò mit einer Gruppe Jugendlicher an einer Straße zusammengekommen ist, um ein paar Stunden mit Freunden zu verbringen. Im Hintergrund läuft laute italienische Popmusik, Gaetano tanzt mit einem Mädchen. Unerwartet wird diese bis dahin alltäglich anmutende Szene gestört, als zwei Personen auf einem Motorrad heranrasen und Gaetano von einer der beiden niedergeschossen wird. Dabei sind

die beiden Motorradfahrer nicht zu erkennen. In einer sich anschließenden Szene (ab 01:35:12) stehen Totò und einige andere Jungen unmittelbar nach dem Tod Gaetanos in einem Krankenhaus auf dem Gang zusammen und die Jungen behaupten, dass Maria die Mutter von Gaetanos Mörder sei. Diese Szene ist für den nächsten Untersuchungsaspekt relevant, sollte an dieser Stelle jedoch bereits mitbedacht werden, wenn die Stellungnahmen der Probanden zu folgender Aussage betrachtet werden: „Ich habe nicht verstanden, wer [Gaetano] umbringt.“ Da der Mord an Gaetano in die Wissensbestände um die Arbeitsweise der Camorra und ihren Aufbau einzubetten ist und diese Wissensbestände bei prototextueller Rezeption nicht zwingend vorausgesetzt werden können, ist zu erwarten, dass sich hier Verständnisprobleme nachweisen lassen.

Von den 15 Probanden aus der Generation der **Babyboomer** gaben ganze 12 an, dass diese Aussage auf sie zutraf.

Weitere 2 waren sich unsicher, ob sie die Szene richtig verstanden hatten und konnten daher nur Vermutungen äußern. BB12 vermutete, dass Leute der Camorra verantwortlich für den Mord seien. BB13 nahm an, dass „die Konkurrenz“ dahinter stecke. Beide Vermutungen sind in ihrer Knappheit sehr unspezifisch und geben daher Anlass zur Annahme, dass die Vermutungen kaum durch tatsächliches Wissen gestützt wurden.

Lediglich 1 Proband, BB09, gab an, verstanden zu haben, wer Gaetano ermordet. Er erklärte, der Mord sei von einem rivalisierenden Clan begangen worden. Er nannte demnach keine Person, sondern beließ es bei einer ganzen Personengruppe; gleichzeitig ordnet er Gaetano mit seiner Antwort implizit der Camorra zu: Gaetano muss einem Clan angehörig gewesen sein, der mit einem anderen rivalisiert. In jedem Fall ermöglichte diese Erklärung BB09 ein Verständnis der betreffenden Szene.

Insgesamt handelt es sich mit 14 von 15 Probanden, die hier kein oder kein gesichertes Verständnis entwickeln konnten, um eine gravierende Problemstelle. Von den 19 befragten Probanden aus der **Generation Y** gaben 6 an, dass sie nicht verstanden hatten, wer Gaetano ermordet.

Weitere 12 Probanden gaben an, sich unsicher zu sein. Auch sie konnten also kein sicheres Verständnis entwickeln, sondern lediglich Vermutungen anstellen. Diese Vermutungen sind unterschiedlich ausgerichtet und ungleich detailliert.

So äußerte GY01 lediglich, dass er die „Vermutung des Exekutionskommandos“ nicht glaube; damit meint er die Vermutungen, die die Jungen nach Gaetanos Tod im Krankenhaus anstellen, und in der sie behaupten, dass Maria die Mutter von Gaetanos Mörder sei. GY04 und GY17 vermuteten Marco und Piselli hinter dem Mord. GY06 hingegen nahm an, der neue Clan, zu dem Simone wechselte oder sogar Simone selbst könnte hinter dem Mord stecken. GY06 begründete diese Vermutung damit, dass Simone Totò in einer vorangehenden Szene ankündigt, dass es passieren könnte, dass er einen von ihnen umbringt. Vier Probanden wiederum waren sich in der Vermutung einig, dass ein anderer bzw. ein verfeindeter Clan für den Tod Gaetanos verantwortlich sei. GY15 sprach von einer rivalisierenden Drogenbande, er vermutete demnach nicht zwingend einen Zusammenhang zur Camorra dahinter. GY12 hingegen gab als Mutmaßung lediglich sehr grundsätzlich an, dass es Feinde sein könnten, die Gaetano ermorden. Diese Mutmaßung ist sehr oberflächlich, da sie weder ein Motiv darlegt noch eine konkretere Einschränkung des verantwortlichen Personenkreises zulässt.

Auch in dieser Generation gab nur 1 von 19 Probanden an, verstanden zu haben, wer Gaetano ermordet: GY20 erklärte, dass Marias Sohn ihn verraten habe und er deshalb von der anderen Seite umgebracht werde; diese „andere Seite“ spezifizierte er als „Abspalter“. Wie und wieso Marias Sohn Gaetano verraten hat, lässt GY20 offen, für ihn besteht aber offenbar ein kausaler Zusammenhang zwischen dem Verrat und dem Mord.

In der Summe konnte von den 19 Probanden lediglich 1 Proband ein Verständnis für den vorliegenden Untersuchungsaspekt entwickeln. Damit handelt es sich auch für die befragten Probanden der Generation Y um eine gravierende Problemstelle.

***„Nach dem Tod Gaetanos beschließen einige Jungs um Totò, dass Maria sterben muss. Ich habe nicht verstanden, wieso.“***

Der nächste Untersuchungsaspekt steht inhaltlich in direktem Zusammenhang mit dem vorangehenden. Nachdem Gaetano auf offener Straße erschossen wurde, stehen Totò und einige andere Jungen auf einem Krankenhausgang und reden darüber, dass jemand für Gaetanos Tod büßen müsse (ab 01:35:12). Totò hält sich bedeckt, insbesondere als die Jungen davon sprechen, dass Maria die

Mutter von Gaetanos Mörder sei und sie deshalb sterben müsse. Da Totò zu Maria eine freundschaftliche Beziehung pflegt, möchte er offensichtlich nicht zwischen die Fronten geraten. Die Probanden sollten daher zu obengenannter Aussage Stellung beziehen.

Aus der Generation der **Babyboomer** gaben 2 von 15 Probanden an, dass ihnen unklar war, wieso die Jungen der Meinung sind, Maria müsse sterben. Sie konnten diese Schlussfolgerung ausgehend von ihren Wissensbeständen nicht logisch nachvollziehen.

Weitere 7 Probanden gaben an, sich unsicher zu sein und nur Vermutungen äußern zu können. So gab BB01 an, der Grund dafür könnte in Clan-Rivalitäten liegen, führte den Zusammenhang zu Maria aber nicht weiter aus. BB05 und BB14 wiederholten lediglich die Aussage eines der Jungen auf dem Krankenhausgang, der behauptet, Maria sei die Mutter von Gaetanos Mörder. Dabei ergänzte BB05, dass sie nun wohl getötet werden soll, um ein Zeichen zu setzen. Ein Zeichen wofür und an wen sich dieses richten soll, bleibt unklar. BB06 wiederum glaubte, dass Maria die Gegenpartei verraten habe, spickt seine Vermutung aber mit einem Fragezeichen, das seine Unsicherheit visualisiert. BB08 wiederum vermutete, dass Maria die Mutter Totòs sein könnte; auch er setzte hinter diese Vermutung aber ein zusätzliches Fragezeichen. Wenn dem so wäre, würde Totò am Ende den Tod seiner eigenen Mutter ermöglichen, indem er sie in einen Hinterhalt lockt. BB10 und BB13 mutmaßten, dass Marias Sohn die Seiten gewechselt habe, wie es die Aussagen der Jungen auf dem Krankenhausgang nahelegen, und dass das Motiv für den Mord an Maria Rache sein könnte. Auch hier bleibt offen, inwieweit eine Rache an Maria als logische Konsequenz betrachtet werden kann. Aus ebendiesem Grund mögen aber bei den Probanden Unsicherheiten bestehen geblieben sein.

Die verbleibenden 6 Probanden aus dieser Generation gaben an, keine Verständnisprobleme gehabt zu haben. So erklärte BB02, dass die Meinung herrsche, Maria habe Gaetano verraten und sei deshalb für ihren Tod verantwortlich. Unklar bleibt, welchen Verrat Maria an Gaetano begangen haben soll und in welcher Beziehung die beiden zueinander stehen. BB04, BB09 und BB17 blieben in ihren Antworten eher oberflächlich und erklärten lediglich, dass Marias Sohn die Seiten gewechselt, bzw. sich für einen anderen Clan entschieden habe; offenbar reichte ihnen diese Erklärung zumindest zu einem

subjektiven Verständnis. BB11 zufolge ist Marias Sohn für Gaetanos Tod verantwortlich; er fügte erklärend hinzu, dass dieser die Seiten gewechselt habe. Auch wenn dieser Proband sein Verständnis hier nicht weiter ausführt, liegt es nahe, dass er Marias Sohn einen Verrat an Gaetano unterstellt. Er ließ aber offen, wieso deshalb Maria und nicht ihr Sohn zur Verantwortung gezogen wird. Laut BB12 hingegen wird Maria deshalb ermordet, weil sie sich gegen die Camorra wehrt – es besteht demnach für BB12 nicht zwingend ein direkter Zusammenhang zwischen den Morden an Gaetano und Maria, sondern Maria muss wegen ihrer Rebellion sterben. Hier bleibt unklar, welche Rebellion der Proband meint.

Insgesamt hatten bei diesem Untersuchungsaspekt 9 von 15 Probanden Verständnisprobleme oder Fragen und wurden daher im Rezeptionsprozess gestört. Demnach handelt es sich für die befragten Babyboomer hier um eine schwerwiegende Problemstelle.

Auf der Seite der 19 befragten Probanden der **Generation Y** gaben lediglich 3 an, dass sie in der Tat nicht verstanden hatten, warum Maria sterben soll. Ihnen erschloss sich der Zusammenhang zwischen ihr und Gaetanos Tod offenbar nicht.

Weitere 7 Probanden waren verunsichert und konnten lediglich Vermutungen anstellen. Die Vermutungen gehen allesamt in eine ähnliche Richtung, sind aber nicht vollständig deckungsgleich. GY04, GY07 und GY08 nahmen an, dass Maria die Mutter von Gaetanos Mörder sei. Wieso das für die Jungen ein legitimer Grund sein sollte, sie umzubringen, führten die drei Probanden möglicherweise aus eigener Unwissenheit nicht weiter aus. GY11 notierte als Vermutung, dass die Jungen denken könnten, Maria gebe Wissen weiter, weil ihr Sohn Simone die Seiten gewechselt hat. GY11 nahm an, Maria könnte Informationen aus dem Clan, dem sie selbst zugehört, an ihren Sohn und damit an die andere Seite weiterspielen und den eigenen Clan damit verraten. Ähnlich, aber weniger detailliert, mutmaßte GY12, die Jungen würden glauben, Maria hätte sie verraten. GY14 hingegen stützt sich in seiner Vermutung auf die Aussage der Jungen, die in der zugehörigen Szene (ab 01:35:12) argumentieren, Maria sei die Mutter eines Mitglieds einer anderen Gruppe, das wiederum ein Mitglied der Gruppe der Jungen getötet habe. Auch hier bleibt aber offen, wieso die Tatsache, dass sie die Mutter des Mörders ist, die Vergeltung an ihr

legitimiert. GY17 hingegen blieb in der Ausführung seiner Vermutungen oberflächlich und gab lediglich an, dass die Jungen glauben könnten, dass Maria an Gaetanos Tod mitverantwortlich sei – wie diese Mitverantwortung aussehen mag, ließ der Proband offen.

Die verbleibenden Probanden, 9 an der Zahl, konnten nach eigenen Angaben zumindest ein subjektives Verständnis erlangen. Vier dieser Probanden erklärten, Marias Sohn habe die Seiten gewechselt und sie müsse deshalb sterben. Dabei führte GY06 als einer dieser vier Probanden weiter aus, Marias Sohn habe die Seiten wechseln müssen, nachdem er jemanden aus dem eigenen Clan ermordet habe. Wer damit gemeint ist, bleibt unklar. Nicht erklärt wird zudem, wieso nicht Marias Sohn selbst die Konsequenzen tragen soll, sondern stattdessen Maria sterben muss. Das bleibt auch bei den Erklärungen der übrigen Probanden – ausgenommen GY20 – unklar. So erklärte GY01, dass die Jungen der – seiner Meinung nach falschen – Annahme verfallen seien, Marias Sohn hätte den Auftrag für den Mord an Gaetano gegeben und sie müsste deshalb an seiner Stelle sterben. GY03 sprach lediglich allgemein von Vergeltung für den Mord an Gaetano, auch wenn Maria selbst, so GY03 weiter, zumindest Totò zufolge den Mord nicht begangen hat. GY10 sprach nur salopp davon, ihr Kind hätte „Scheiße gebaut“, was völlig offen lässt, worin das Vergehen ihres Sohns besteht, es suggeriert aber, dass er sie als Erziehungsberechtigte als die Person ansah, die dafür im Zweifel zur Verantwortung gezogen werden muss. GY18 bezichtigte Marias Sohn des Mordes an Gaetano, was nahelegt, dass der Proband den Mord an der Mutter des Mörders als eine Art Vendetta ansah. GY20 wiederum erklärte, Marias Sohn habe die Jungs verraten – wie führte er nicht weiter aus – und ihr Tod diene nun der Warnung. Damit setzt GY20 voraus, dass die Camorra verschiedene Strafmaße kennt, die sie je nach Art und Gravität des Vergehens eines Mitglieds anwendet.

Auch hier wird deutlich, dass die Probanden subjektiv sehr unterschiedliche Formen des Verständnisses erlangt haben und dass nicht alle Ausführungen der objektiv korrekten Erklärung entsprechen können. Dennoch kam es bei diesen neun Probanden offenbar nicht zu einer Störung des Verständnisprozesses.

Insgesamt hatten hier 10 von 19 Probanden Verständnisprobleme oder offene Fragen, sodass es sich für die befragten Probanden der Generation Y um eine durchschnittliche Problemstelle handelt.

*„Der Näher Pasquale und sein Chef nehmen an einer Auktion teil, bei der es um die Produktion von Haute-Couture geht. Sie bekommen den Zuschlag, haben aber sehr wenig Zeit, um eine große Zahl an Kleidern herzustellen, sodass für alle Mitarbeiter Überstunden anstehen. Pasquales Chef möchte diese Überstunden bezahlen und begibt sich zu einem Mann, von dem er mehr Geld als die 10.000 € fordert, die dieser bereit ist ihm zu geben. Pasquales Chef verspricht dem Mann: ‘Das ist eine sichere Sache für euch. In zwei, drei Monaten bezahlt der Kunde und ihr kriegt, was euch zusteht.’ Mir ist nicht klar, um wen es sich mit dem Geldgeber handelt.“*

Die nächsten beiden Untersuchungsaspekte befassen sich mit dem Handlungsstrang um den Näher Pasquale.

Der erste Aspekt bedarf etwas genauerer Kontextualisierung. Pasquale und sein Chef Iavorone nehmen zunächst an einer Auktion teil (ab 00:20:19). Es geht dabei um die Produktion einer großen Stückzahl an Haute-Couture innerhalb möglichst kurzer Zeit. Pasquales Chef setzt sich für einen ambitionierten – und von Pasquale nicht akzeptierten – Zeitplan ein und erhält den Zuschlag. Für Pasquale und die anderen Mitarbeiter stehen deshalb viele Überstunden an und er weist seinen Chef darauf hin. Dieser erwidert unwirsch, dass diese Überstunden dann eben bezahlt werden sollten (ab 00:22:10). Kurz darauf sitzt er im Büro eines Mannes und erklärt diesem, dass er nun mehr als die vereinbarten 10.000 € brauche (ab 00:23:14). Er führt aus: „Das ist eine sichere Sache für euch. In zwei, drei Monaten bezahlt der Kunde und ihr kriegt, was euch zusteht.“ Um dieses Gespräch verstehen zu können und überhaupt den Gesprächspartner Iavorones einordnen zu können, sind Kenntnisse um die Wirtschaftszweige der Camorra und die Rolle der Schneiderei in diesen vonnöten. Da nicht vorausgesetzt werden kann, dass die Probanden über die dazu notwendigen Wissensbestände verfügen, sind hier Verständnisprobleme zu erwarten.

Die Probanden sollten zu folgender Aussage Stellung zu beziehen: „Mir ist nicht klar, um wen es sich mit dem Geldgeber handelt.“

Von den 15 befragten **Babyboomern** gaben 7 an, dass diese Aussage auf sie zutraf, ihnen war demnach nicht klar, woher Pasquales Chef das Geld bezieht und welche eventuellen Verpflichtungen damit einhergehen.

Weitere 7 Probanden gaben an, sich unsicher zu sein. Demnach wurde ihr Rezeptionsprozess an dieser Stelle gestört. Sie konnten über den Geldgeber lediglich Vermutungen anstellen, die sie ausgehend von ihren Wissensbeständen weder verifizieren noch falsifizieren konnten, weshalb sie verunsichert blieben. Vier dieser sieben Probanden gaben als Vermutung, um wen es sich bei dem Geldgeber handelt, die Camorra bzw. die Mafia an. BB02 spezifizierte diese Vermutung noch weiter in „Modemafia“. Auch BB05 stellte einen Bezug zur Mafia her, sprach jedoch von einer „Mafiagruppe“, die mittels einer Vorfinanzierung Gewinn macht. BB06 benannte als möglichen Geldgeber allgemein einen der Mafiabosse.

Lediglich ein Proband der befragten Babyboomer, nämlich BB11, konnte zumindest subjektiv ein Verständnis entwickeln und erklärte, mit dem Geldgeber handele es sich um den Chef der „Familie“. Auch er ordnete den Geldgeber der Mafia zu und nahm ihn als Oberhaupt der Struktur wahr, der Pasquales Chef angehört, und grenzte diese damit von anderen Familienstrukturen innerhalb der Mafia ab. Unabhängig davon, ob diese Erklärung objektiv korrekt ist, gab sie BB11 offenbar Zugang zum Verständnis der betreffenden Szene und der Zusammenhänge der Näherei zur Camorra.

Insgesamt handelt es sich mit 14 von 15 Probanden der Generation der Babyboomer um eine gravierende Problemstelle.

Eine ähnliche Verteilung zeigt sich auf der Seite der 19 befragten Probanden der **Generation Y**. Auch hier gaben 8 Probanden an, dass ihnen in der Tat nicht klar war, um wen es sich mit dem Geldgeber handelt.

Weitere 8 Probanden waren sich unsicher, ob sie diesen Aspekt richtig verstanden haben. Demnach konnten sie nur Vermutungen anstellen. Die Vermutungen variierten in ihrer inhaltlichen Ausrichtung mehr als bei den befragten Babyboomern. So sahen zwar auch hier sechs der acht Probanden einen möglichen Zusammenhang zur Mafia bzw. Camorra mit verschiedenen Ausrichtungen, in denen der im Filmbild sichtbare Mann entweder als Mittelsmann oder Oberhaupt eines Clans wahrgenommen wurde. Alternativ wurde der Zusammenhang zur Camorra darin gesehen, dass diese mit Deals wie solchen mit Iavorone ein gewinnbringendes Zinsgeschäft betreibt. GY10 und GY15 hingegen gaben Vermutungen ab, die keinen direkten Bezug zur Camorra zeigen. GY10 zeigte sich – wie bereits bei *Il Divo* – sarkastisch und gab an, es

könnte sich um den Vater von Scarlett Johansson handeln. Damit spielt er auf die spätere Szene an (ab 01:53:48), in der Pasquale an einer Raststätte im Fernsehen sieht, wie Scarlett Johansson in dem von ihm geschneiderten Kleid über den roten Teppich bei den Filmfestspielen schreitet. Es liegt demnach nahe, dass der Proband keine ernstzunehmende Erklärung liefern konnte und sich deswegen in sarkastische Theorien flüchtete. GY15 hingegen stellte eine ernsthaftere Vermutung an, in der er formulierte, dass es sich um einen Kredithai handeln könnte. Pasquales Chef hätte demnach einen Kredit aufgenommen, um seine Firma am Laufen zu halten, und würde nun mit seinem Kreditgeber um eine Erhöhung der Kreditsumme feilschen.

Die verbleibenden 3 Probanden konnten subjektiv ein Verständnis erlangen. GY16 und GY18 waren sich darin einig, dass die Mafia hier der Geldgeber sein müsse; GY18 führte aus, dass diese einen Geldverleih betreibe. GY20 hingegen erklärte, hinter dem Geldgeber würden die Auktionsveranstalter selbst stecken. Wieso der Veranstalter einen Dienstleister auswählen sollte, in den er selbst zunächst große Summen investieren muss, wird aus seiner Erklärung nicht ersichtlich. GY20 ermöglichte diese Erklärung aber offenbar Zugang zum Verständnis.

Mit insgesamt 16 von 19 Probanden der Generation Y, die hier Verständnisprobleme aufwiesen, handelt es sich auch für diese Generation um eine gravierende Problemstelle.

***„Später schließt Pasquale sich einer Gruppe Chinesen an, denen er nachts gegen Bezahlung Unterricht in der Haute-Couture-Schneiderei gibt. Seinem Chef wird daraufhin mitgeteilt, er habe einen Verräter in den eigenen Reihen. Es kommt sogar zum Attentat auf Pasquale. Ich habe nicht verstanden, wieso Pasquale damit einen Verrat begeht.“***

Der nächste Untersuchungsaspekt beschäftigt sich mit jenen Szenen, in denen Pasquale einer Gruppe von Chinesen von diesen großzügig bezahlten Unterricht in der Schneiderei von Haute-Couture gibt (beispielsweise ab 00:49:42). Bereits gleich zu Beginn dieser Zusammenarbeit wird deutlich, dass es sich nicht um ein offizielles Beschäftigungsverhältnis handelt: Der Unterricht findet nachts statt (ab 00:49:42); in die Schneiderei wird Pasquale von den Chinesen selbst im Kofferraum eines Wagens transportiert (ab 00:47:42) und die Bezahlung erfolgt

bar (ab 00:52:32). In einer Folgeszene (ab 01:28:25) wird Pasquales verdutztem Chef mitgeteilt, er habe einen Verräter in den eigenen Reihen. Wenig später wird nach einer Nachtschicht ein Attentat auf Pasquale verübt: Auf dem Nachhauseweg nähern sich zwei Motorradfahrer dem Auto, in dem Pasquale von den Chinesen zurücktransportiert wird, und eröffnen das Feuer. Der Wagen kommt von der Straße ab; Pasquale überlebt das Attentat mit überraschend wenigen Blessuren. Es ist anzunehmen, dass den Probanden nicht unbedingt klar ist, wieso Pasquale mit dem Unterrichts bei den Chinesen einen Verrat begeht, der mit einem Attentat auf ihn geahndet wird. Deshalb sollten sie sich zu diesem Aspekt äußern.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gaben 2 an, dass ihnen dieser Aspekt nicht klar sei.

Weiteren 6 erschloss sich dieser Aspekt ausgehend von ihren Wissensbeständen ebenfalls nicht lückenlos, weswegen sie verunsichert blieben. Die Vermutungen, die sie anstellten, überschritten sich bei allen sechs Probanden: Sie gaben an, es könnte sich um eine (Billig-)Konkurrenz der Firma handeln, für die Pasquale arbeitet.

Die verbleibenden 7 Probanden dieser Generation gaben an, verstanden zu haben, wieso Pasquale mit dem Unterrichten der Chinesen einen Verrat begeht. So führten BB01 und BB12 aus, dass hier die Chinesen-Mafia auf die Camorra treffe und dass Pasquale sich von der Chinesen-Mafia habe kaufen lassen. Demnach ordneten die beiden Probanden Pasquale der Camorra zu, der durch den Weiterverkauf seiner Dienstleistung an eine fremde Mafia einen offensichtlichen Verrat begeht. Mit BB01 handelt es sich um einen Probanden, der großes politisches sowie soziales Interesse mit sich bringt und für kriminelle Untergrundorganisationen eine gewisse Sensibilisierung u. a. durch die Lektüre von David Yellop erfahren hat. BB12 bringt von Hause aus ein Interesse an Italien mit und mag auf diesem Wege bereits einmal grundsätzlich mit der Camorra in Berührung gekommen sein. Ausgehend von den Wissensbeständen, die sich die beiden Probanden in den jeweiligen Bereichen angeeignet hatten, erschlossen sie sich die Bedeutung von Pasquales Verrat. BB02 und BB04 erklärten, die Chinesen würden sich auf den Markt der Camorra drängen und Pasquale würde das Geschäft der Camorra beeinträchtigen, indem er die Chinesen unterstützt. Auch diese beiden Probanden ordneten Pasquale demnach

klar der Camorra zu. BB02 mag hier durch seinen beruflichen Hintergrund ein Grundverständnis mitbringen: Als Polizist hat er laut eigener Aussage Einblicke in die saarländischen Ausläufer der Camorra erhalten. BB09 hingegen erklärte lediglich, die Chinesen seien die Konkurrenz, die noch günstigere Kleider herstelle. Er nennt hier keinen expliziten Bezug zur Camorra oder hielt diesen zumindest nicht für ausschlaggebend und demnach nicht zwingend für erwähnenswert. Ähnlich oberflächlich blieb BB11 in seiner Antwort, Pasquale habe für den Gegner gearbeitet.

In den Antworten finden sich demnach zwei Gruppen wieder: Jene, die Pasquale der Camorra zuordnen und die Chinesen als Invasoren auf dem Gebiet der Camorra erachten, sowie jene, deren Augenmerk eher auf der wirtschaftlichen Konkurrenz der beiden Gruppen liegt. Unabhängig davon, welche der beiden Gruppen objektiv und global betrachtet recht hat, konnten alle sieben Probanden zumindest subjektiv ein Verständnis erlangen.

Mit insgesamt 8 von 15 Probanden handelt es sich für die befragten Babyboomer um eine schwerwiegende Problemstelle.

Seitens der 19 befragten Probanden aus der **Generation Y** gab es eine ähnliche Resonanz. Zwar gaben nur 3 Probanden an, dass ihnen nicht klar sei, wieso Pasquale mit dem Unterrichten der Chinesen einen Verrat begeht – wobei GY08 hier mit Nachdruck anfügte, dass ihm zudem nicht klar sei, wieso Pasquale überhaupt am Leben bleibe.

Weitere 9 Probanden blieben verunsichert zurück und konnten demnach auch kein Verständnis entwickeln. Diese Probanden stellten Vermutungen an, die sie jedoch offenbar weder verifizieren noch falsifizieren konnten. Fünf dieser neun Probanden mutmaßten, dass es sich mit den Chinesen um die Konkurrenz handeln könnte. Pasquale würde demnach mit der Unterrichtung der Chinesen seine Loyalität zum eigenen Unternehmen brechen. GY07 hingegen nahm an, dass Pasquale Schnittmuster verkaufe und die Auktion, für die sein Unternehmen den Zuschlag erhalten hat, nun weniger Geld einbringen würde. Wieso dieser Zuschlag rückwirkend eine Änderung erfahren sollte, erklärt GY07 nicht weiter, möglicherweise aus eigener Unsicherheit. GY11 wiederum vermutete, dass Pasquales Chef eine Verbindung Pasquales zur chinesischen Mafia habe, über die Informationen weitergegeben würden. Ob das Unternehmen, dem Pasquale angehört, jedoch der Camorra angehört oder

losgelöst arbeitet, bleibt in seiner Vermutung offen. GY17 vermutete, dass Pasquale der „Gegenseite der Mafia zwecks Profit“ hilft. Unklar bleibt auch hier, ob er demnach Pasquale und die Chinesen derselben Mafia zuordnet oder unterschiedlichen und ob der Näher für seinen persönlichen Profit arbeitet oder für den Profit der Mafiaseite, der er angehört.

Die verbleibenden 7 Probanden gaben an, ein Verständnis erlangt zu haben. Ihre Erklärungen variieren hinsichtlich ihres Inhalts ebenso stark wie hinsichtlich ihres Detailgrads. Demnach erschlossen sich auch hier nicht alle Probanden das objektiv korrekte Verständnis. Drei Probanden waren sich einig, dass ein direkter Bezug zum Konkurrenzkampf besteht, konkreter in dem Verlust von Einnahmen durch Pasquales Unterstützung der Chinesen, die auf diese Weise billigere Ware anbieten können. GY02 sprach von Ware aus Fernost, was insofern nicht schlüssig ist, da in den Unterrichtsszenen klar zu sehen ist, dass Pasquale in Italien unterrichtet und die Ware dort vor Ort unter seiner Anleitung gefertigt wird. Möglich ist aber, dass GY02 die angelernten Chinesen als Multiplikatoren ansah, die in ihrer Heimat weitere Näherinnen und Näher anleiten und so eine noch größere Mengenlieferung ermöglichen. GY01 und GY03 ordneten Pasquale bzw. das Unternehmen, für das er arbeitet, der Mafia zu. GY10 erklärte wiederum, dass Pasquale mit seinem Handeln seinen Clan verrate, indem er für ein wahrscheinlich verfeindetes Syndikat arbeite – auch er ordnet die Näherei damit der Camorra zu. Ob das andere Syndikat einen direkten Feind darstellt oder nicht, blieb für GY10 demnach nicht ganz nachvollziehbar, der Verrat als solcher lag für ihn aber auf der Hand. GY16 erklärte wiederum, dass „die zweite Schneiderei“ – vermutlich die der Chinesen – nicht für die Mafia arbeite. Der Proband implizierte, dass die Näherei, für die Pasquale arbeitet, der Mafia angehöre oder ihr zumindest zuarbeite. Indem er der Camorra den Rücken zuwendet, begeht er GY16 zufolge einen Verrat. Dieselbe Grundlage lieferte auch GY20 in seiner Erklärung, in der er angab, dass Pasquales Chef und sein Unternehmen mit der Mafia kooperieren würden und er mit dem Unterricht an den Chinesen einen Verrat an der Mafia begehe. GY18 gab eine völlig andere Erklärung an, die etwas kryptisch anmutet: Diesem Probanden zufolge können die Chinesen lediglich Plagiate verkaufen, offenbar – dies erklärte der Proband jedoch nicht explizit – eine Konsequenz des Unterrichts durch Pasquale, der sein Wissen und seine Schnittmuster weitergibt.

Fragwürdig bleibt aber, welche Rolle diese Tatsache für den Verrat an Pasquales Unternehmen spielt. Möglicherweise glaubte GY18, dass der Anschlag von den Chinesen selbst verübt wurde, die Pasquale angesichts ihrer begrenzten Möglichkeiten, nur Plagiate anzufertigen, bestrafen wollten. GY18 erklärte sich hier unzureichend, offenbar gab es für ihn aber einen eindeutigen Zusammenhang, der ihm zumindest ein subjektives Verständnis ermöglichte. Insgesamt konnten von den 19 befragten Probanden der Generation Y hier 12 Probanden kein oder kein subjektiv gefestigtes Verständnis erlangen. Damit handelt es sich um eine schwerwiegende Problemstelle.

***„Don Franco und Roberto arbeiten in der Müllindustrie. Mir ist nicht klar, um was für Müll es sich handelt.“***

Die nächsten beiden Untersuchungsaspekte befassen sich mit dem Handlungsstrang um Don Franco und Roberto. Die Aspekte als solche stehen aber nicht in direktem inhaltlichem Zusammenhang.

Der erste Untersuchungsaspekt ist ein eher allgemein gelagerter. Don Franco und Roberto arbeiten in der Müllindustrie. Gerade Don Franco tritt als erfahrener und erfolgreicher Geschäftsmann auf, der vertrauenserweckend und seriös erscheint (beispielsweise ab 00:36:08). Der Müll, mit dem er arbeitet, ist aber kein gewöhnlicher Hausabfall und seine Arbeitsethik und -weise orientiert sich nicht an dem, was die Probanden aus ihren eigenen Erfahrungen im Arbeitsalltag in Deutschland gewöhnt sein sollten. Dass Don Franco keine positive Arbeitsethik aufweist, wird spätestens deutlich, als in einer Szene (ab 01:04:19) die LKW-Fahrer, die den Müll in eine Grube transportieren sollen, sich weigern, dieser Aufgabe nachzukommen, nachdem einer von ihnen mit dem ätzenden Abfall in Berührung gekommen und schwere Verletzungen erlitten hat. Don Franco reagiert verständnislos und behilft sich kurzerhand, indem er Kinder herbeiholen lässt, die die LKWs in die steile Grube manövrieren.

Es wird an keiner Stelle in *Gomorra* explizit erwähnt, dass es sich um hochgiftigen Sondermüll handelt, dessen Entsorgung besonderen Regulierungen unterliegt – welche allerdings in Don Francos Unternehmen offensichtlich nicht befolgt werden. Das Thema Giftmüll ist in Italien und gerade im Raum Neapel eine bekanntes und viel diskutiertes, in Deutschland hingegen findet es selten

Erwähnung. Daher ist es naheliegend, dass den Probanden nicht unbedingt bewusst wird, um welche Art von Abfällen es sich hier handelt.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gaben 0 Probanden an, nicht zu wissen, um welche Art von Müll es sich handelt.

Weitere 3 Probanden fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder. Die betreffenden drei Probanden waren verunsichert und konnten mangels entsprechender Wissensbestände nur Vermutungen anstellen. So mutmaßte BB08, dass es sich um Giftmüll handeln könnte. Auch BB13 vermutete Sondermüll dahinter. BB14 führte aus, es könnte sich um gefährlichen Müll handeln, „der mehr oder weniger illegal entsorgt wird“.

Die übrigen 13 Probanden konnten ausgehend von ihren Wissensbeständen zumindest ein subjektives Verständnis erlangen. Alle 13 waren sich darin einig, dass es sich um Gift- bzw. Sondermüll handelt, der höchst gefährlich oder gar krebserregend ist. BB04 führte etwas detaillierter aus, dass es sich um Chemieabfälle aus der Industrie handle, die von Don Franco gewinnbringend auf illegalen Deponien gelagert werden.

Insgesamt konnten 3 von 15 befragten Babyboomer keine Erklärung dafür finden, um welche Art von Müll es sich handelt. Demnach handelt es sich für diese Generation um eine moderate Problemstelle.

Seitens der 19 befragten Probanden der **Generation Y** zeichnet sich ein etwas anders gelagertes Bild. Hier gab ein Proband, nämlich GY02, an, nicht verstanden zu haben, um welche Art von Müll es sich hier handelt.

Weitere 8 Probanden waren sich unsicher. Sie waren sich grundsätzlich einig, dass es sich um die eine oder andere Form von schädlichem oder nicht abbaubarem Müll handeln könnte, wobei die Vorstellung vom Grad der Schädlichkeit hier stark variierte: So sprach GY07 beispielsweise mitunter von radioaktivem Müll, GY13 hingegen vermutete nicht abbaubare Produkte wie beispielsweise Lederreste dahinter. GY08 erklärte hingegen, dass der Müll aus Europa komme, woher genau war ihm aber unklar. Zudem erklärte er, nicht verstanden zu haben, wieso Don Francos Kunden ihren Müll über ihn entsorgen lassen, da ihnen doch klar sein müsste, dass der günstige Preis die Illegalität der Entsorgung nicht aufwiegen könnte. GY03 wiederum vermutete, dass es sich allgemein um Müll handeln könnte, für dessen Entsorgung hohe Kosten anfallen können. Diese Mutmaßung ist doppeldeutig: Es bleibt unklar, ob GY03 damit

sagen möchte, dass Don Franco hohe Preise dafür verlangen und so Profit machen kann; oder ob der Müll üblicherweise für hohe Kosten entsorgt werden kann oder gar müsste.

Die übrigen 10 Probanden dieser Generation hatten nach eigenen Angaben verstanden, um welche Art von Müll es sich handelt. Sieben von ihnen gaben an, dass es sich um Gift- bzw. um Sondermüll handelt; vereinzelt ergänzten sie auch, dass die Entsorgung illegal stattfindet. Die Erklärung von GY09 ging in eine ähnliche Richtung, er spekulierte aber darauf, dass es sich um Chemieabfälle handeln könnte, die bei der Produktion der Drogen anfallen würden. Dabei bezieht er sich auf verschiedene Szenen, in denen die Herstellung (ab 00:57:13) oder die Verteilung von Drogen in *Le Vele* (ab 00:06:49) zu sehen ist. GY11 sprach hingegen von radioaktiven Abfallprodukten; GY15 von verschiedenen Chemikalien.

Die große Varietät an Erklärungen und Ausrichtungen zeigt auch hier, dass nicht alle Probanden, die ein subjektives Verständnis erlangen konnten, auch das objektiv korrekte Verständnis entwickelten. Entscheidend ist jedoch, dass ihr Rezeptionsprozess nicht gestört wurde.

Insgesamt handelt es sich mit 9 von 19 Probanden aus der Generation Y, bei denen Unklarheiten bestanden, um eine durchschnittliche Problemstelle.

***„Als Roberto sich am Ende gegen Don Franco und die Müllindustrie wendet, sagt letzterer: ‘Leute wie ich haben dieses Scheißland für Europa fit gemacht.’ Mir ist nicht klar, was er damit meint.“***

Die Zusammenarbeit zwischen Roberto und Don Franco bricht gegen Ende von *Gomorra* auseinander (ab 01:46:23), nachdem die beiden bei einer Familie auf dem Land zu Besuch waren, die Teile ihrer Ländereien für die Lagerung des Mülls an Don Franco verpachtet. Roberto ist sichtlich erschüttert davon, Menschen zu treffen, deren Überleben von diesem schädlichen und illegalen Geschäft abhängt, und davon, dass die Pfirsiche, die die Familie anbaut, durch die Mülllagerungen ungenießbar geworden sind. Er teilt Don Franco daher während der Rückfahrt mitten auf einer Landstraße mit, dass er nicht länger so arbeiten könne. Don Franco fühlt sich angegriffen und warnt Roberto, bloß nicht zu denken, er sei etwas Besseres und fügt an: „Leute wie ich haben dieses Scheißland für Europa fit gemacht.“

In Ermangelung der Kenntnis der allgemeinen wirtschaftlichen Situation Italiens und der Konkurrenzfähigkeit auf dem europäischen Binnenmarkt ist anzunehmen, dass das deutsche Zielpublikum der Synchronfassung nicht zwingend versteht, was Don Franco mit dieser Aussage mitteilen möchte. Daher sollten sich die Probanden dazu äußern, ob ihnen klar ist, was es mit Don Francos Aussage (s. o.) auf sich hat.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gaben 4 an, Don Francos Aussage nicht verstanden zu haben.

Weitere 5 Probanden blieben verunsichert und konnten nur Vermutungen anstellen, die sie ausgehend von ihren Wissensbeständen weder verifizieren noch falsifizieren konnten. Die Vermutungen variieren hier auf inhaltlicher Ebene stark. BB05 vermutete, dass Don Franco glaube, mit dem „,gewaschenen‘ Geld die Wirtschaftskraft Italiens [und] die Situation einiger Menschen verbessert“ zu haben. Der Proband nahm demnach an, dass Don Franco sich fälschlicherweise selbst als Wohltäter wahrnimmt. BB06 hingegen fokussierte sich in seiner Spekulation eher auf den Staat, der ihm zufolge die Augen vor der illegalen Entsorgung von Sondermüll verschließt, da diese im Sinne der Staatseinnahmen seien. Ähnlich interpretierte es BB09, der Don Francos Entsorgungsarbeit als „italienische Dienstleistung“ ansah, sowie BB17, der Don Francos Geschäftsmodell insofern als potentiell gewinnbringend ansah, dass es Italien wettbewerbsfähig mache. BB13 vermutete hinter Don Francos Aussage eher, dass er in den eigenen Augen durch die Reduzierung der Kosten für die Müllentsorgung beim Kunden einen Beitrag geleistet habe – wozu dieser Beitrag geleistet wird, bleibt aber offen. Vermutlich bezieht sich der Proband damit auf Kosteneinsparungen seitens der Kunden Don Francos. Bei allen fünf Probanden blieben Unsicherheiten zurück, ob ihre Vermutungen tatsächlich der Realität entsprechen.

Die verbleibenden 6 Babyboomer hingegen konnten zumindest subjektiv ein Verständnis erlangen. So erklärte BB01, dass „die ‘Teilnahme’ / ‘Teilhabe’ an Europa eine gewisse Wirtschaftlichkeit des Landes voraus[setzt], egal, wie diese letztlich erreicht wird“. Der Proband bezieht sich hier auf die Europäische Union und die Kriterien für die Aufnahme eines Landes in ebendiese; er fokussiert sich demnach ausschließlich auf das wirtschaftliche Kriterium, zu dem Don Franco seiner Meinung nach beigetragen hat. Diese Argumentation bringt eine

offensichtliche Ungereimtheit mit sich, derer sich BB01 offenbar nicht bewusst war: Italien war eines der Gründungsländer der EU (vgl. europa.eu) und musste sich daher nicht erst über die sogenannten Kopenhagener Kriterien für eine Aufnahme qualifizieren. Da BB01 dies offenbar nicht reflektierte, ergab sich ausgehend von seiner Annahme ein schlüssiges Bild und er konnte ein subjektives Verständnis entwickeln. Die verbleibenden Probanden gingen in ihren Erklärungen in andere Richtungen. BB02 führte aus, dass der Giftmüll über Don Franco kostengünstig entsorgt werden könne, was der Industrie wiederum Einsparungen ermöglicht, wodurch sie die gesparten Gelder anderweitig investieren könne. Auch die Erklärung von BB11 zeigt ein kostenorientiertes Denken, allerdings über die nationalen Grenzen Italiens hinaus: Der Proband sprach vom Müllimport, der Gelder nach Italien bringe, was dem Abbau der nationalen Verschuldung beitrage und den Verbleib in der EU sichere. Die Logik der ersten Hälfte der Erklärung erschließt sich; die zweite Hälfte wirft die Frage auf, ob BB11 davon ausgeht, dass Italien akut vom Ausschluss aus der EU bedroht ist. In jedem Fall aber ermöglichte diese Erklärung dem Probanden zumindest ein subjektives Verständnis. Die Erklärung von BB12 bleibt sehr viel oberflächlicher: Diesem Probanden zufolge ist Don Franco schlichtweg der Meinung, er würde Italien etwas Gutes tun. Diese Erklärung lässt keinen Rückschluss darauf, auf welcher Ebene (z. B. sozial, ökonomisch, ökologisch) Don Franco Italien zuzuarbeiten glaubt. Aus ihr geht jedoch der Vorwurf hervor, dass Don Francos Taten in Wirklichkeit gar nicht positiv seien.

Insgesamt lagen hier bei 9 von 15 Probanden Verständnisprobleme unterschiedlicher Ausprägung vor, sodass es sich für die befragten Babyboomer um eine schwere Problemstelle handelt.

Seitens der 19 befragten Probanden der **Generation Y** gaben lediglich 5 Probanden an, Don Francos Aussage in der Tat nicht verstanden zu haben.

Weitere 11 Probanden blieben darüber hinaus verunsichert und konnten nur Spekulationen anstellen. Die Vermutungen gingen in sehr unterschiedliche Richtungen. GY04 und GY07 vermuteten beide, dass das Geld, das Don Franco in dieser Wirtschaftssparte verdiene, legal neu angelegt werde, womit die Wirtschaft angekurbelt werde und Italien profitiere. Beide Probanden vermuteten hinter Don Francos Unternehmen also illegale Geschäfte, aus denen die Gewinne neu angelegt werden müssen, um legalisiert zu werden. GY02

nahm an, dass Geschäfte wie die von Don Franco zur Erfüllung von EU-Müllrichtlinien beitragen: Dem Probanden zufolge lässt die Mafia den betreffenden Müll verschwinden, sodass er offiziell gar nicht existiert. GY06 zufolge ist Don Franco der Meinung, er helfe Menschen beim Abbau ihrer Schulden; der Proband gab sogar an, Don Franco äußere dies sogar selbst. In *Gomorra* gibt Don Franco keine solche Äußerung von sich. Vermutlich bezieht sich GY06 damit auf jene Szene (ab 01:46:24), in der er mit einer Familie aushandelt, wie sie mit der Verpachtung von mehr Land zur Mülllagerung zu mehr Einnahmen kommen können. Der Proband blieb aber in jedem Fall selbst verunsichert und konnte auch kein subjektives Verständnis erlangen. GY08 machte zwei Aspekte aus, die Don Francos Aussage erklären könnten: Einerseits die EU-Finanzkrise und die Inflation des Euros, sowie die Tatsache, dass Don Franco „(die wenigen vorhandenen) Arbeitsplätze in Italien“ schaffe. Der zweite Aspekt wurde als Erklärung vermutlich auch geschürt durch Klischees und Vorurteile, die Italien im Ausland hinsichtlich der Situation auf dem Arbeitsmarkt voraussehen. GY09 mutmaßte, dass Don Franco seine Dienstleistung auch ins Ausland exportiere und verwies auf eine Szene, in der Don Franco und Roberto eine ankommende Schiffsladung inspizieren (ab 01:02:53). Der Proband erklärte aber nicht explizit, inwieweit Don Franco damit dazu beiträgt, „dieses Scheißland für Europa fit [zu machen]“, es liegt aber nahe, dass er mit dem Export von Dienstleistungen auf wirtschaftliche Gründe anspielt. GY11 zufolge könnte Don Francos Argumentation diejenige sein, dass er verödetes oder unbrauchbares Land nutzt und den Landbesitzern dabei „Geldzahlungen, Arbeit und ‚Dünger‘“ einbringe, so dass er in seinen Augen die Wirtschaft und die Menschen rettet. GY13 wiederum vermutete, dass der stets anfallende, nicht abbaubare Industriemüll ohne Don Francos Unternehmen teuer entsorgt werden müsste. Auch dieser Proband führte möglicherweise aufgrund seiner Unsicherheit nicht weiter aus, inwieweit Don Franco dazu subjektiv einen positiven Beitrag leistet. GY14 konkretisierte in seiner Vermutung, dass die Firmen durch die billige Entsorgung des Mülls eine höhere Finanzkraft für andere Geschäfte hätten. In eine ähnliche Richtung ging die von GY17 geäußerte Vermutung: Durch den Wertverlust des Gelds mit der Einführung des Euros seien Geschäfte wie in der Müllindustrie eine Art Rettungsring für Firmen, die sich GY17 zufolge nur auf dieser Basis über Wasser halten könnten. GY20

nannte zwei Argumente als mögliche Erklärungen: die einzuhaltenden EU-Umweltvorschriften für Firmen sowie die Schaffung von Arbeitsplätzen durch Don Francos Unternehmen. Hier bleibt im Hinblick auf den erstgenannten Aspekt jedoch offen, ob Don Francos Unternehmen GY20 zufolge die Einhaltung der Vorschriften ermöglicht oder gegen sie verstößt und welche Rolle dieser Punkt für Italien insgesamt spielt.

Alle elf Probanden konnten ihre Vermutungen offenbar ausgehend von ihren vorhandenen Wissensbeständen weder verifizieren noch falsifizieren und blieben deshalb verunsichert.

Lediglich die verbleibenden 3 Probanden konnten zumindest ein subjektives Verständnis erlangen. Die Erklärungen sind inhaltlich alle unterschiedlich ausgerichtet. So erklärte GY01, dass „angeblich EU-Regelungen erfüllt“, gleichzeitig Arbeitsplätze geschaffen würden und zudem „wohl hintendran noch mit Schwarzgeld Finanzen frisiert, bzw. Schulden bezahlt“ würden. Woher GY01 den Anlass zu letzterem Aspekt seiner Erklärung nimmt, bleibt hier offen. GY10 hingegen erklärte, dass Don Franco sich und Italien als Nation durch seine kriminellen Machenschaften und das damit erlangte Wirtschaftsvolumen in derjenigen „Riege europäischer Länder [sieht], die der globalen Finanzelite zuarbeiten“. Der Proband führte nicht weiter aus, wer sich hinter dieser Elite verbirgt und ebenso wenig, welcher Vorteil den europäischen Länder daraus entsteht. Offenbar handelte es sich für ihn aber um eine schlüssige Argumentation. Die Ausführung von GY16 ist weniger global gedacht, sondern befasst sich tatsächlich nur mit Europa: Diesem Probanden zufolge können Unternehmen wie das Don Francos durch ihre niedrigen Preise v. a. im Vergleich zu anderen europäischen Ländern konkurrenzfähig bleiben.

Insgesamt wiesen demnach 16 von 19 Probanden der Generation Y Verständnisprobleme oder Unsicherheiten im Verständnis auf, wodurch ihr Rezeptionsprozess gestört wurde. Es handelt sich demnach für die befragten Probanden der Generation Y um eine gravierende Problemstelle.

*„Zu Anfang sind Piselli und Marco in einem halbfertigen Gebäude zu sehen, wo sie herumbrüllen: ‘Ich bin die Nummer eins, ich bin Tony Montana’ und zueinander sagen ‘Kolumbianische Scheißhaufen, die sind überall’. Später wiederholt sich eine ähnliche Szene, als die beiden am Wasser mit Waffen um sich schießen. Mir ist nicht klar, was es damit auf sich hat.“*

Die letzten vier Untersuchungsaspekte des Fragebogens befassen sich mit den Szenen um Marco und Piselli. Dabei hat lediglich der erste Untersuchungsaspekt keinen Bezug zur Camorra. Alle vier Fragen können aber unabhängig voneinander betrachtet werden; sie stehen in keinem direkten logischen Zusammenhang.

Im ersten Untersuchungsaspekt geht es v. a. um eine der Eingangsszenen (ab 00:10:40), in der Marco und Piselli in einem halbfertigen Gebäude zu sehen sind, in dem sie herumlaufen und -brüllen. Die Ausrufe lauten beispielsweise „Ich bin die Nummer eins, ich bin Tony Montana“ oder „Kolumbianische Scheißhaufen, die sind überall“. In einer späteren Szene (ab 00:43:26), nachdem die beiden Jugendlichen Waffen gestohlen haben, schießen sie an einem Strand wild um sich und schreien vergleichbare Parolen. Es ist anzunehmen, dass die Rezipierenden der deutschen Synchronfassung aus diesen Aussagen keinen Sinn erschließen können oder ihn zumindest nicht zwingend in den Kontext des Films einbetten können. Daher sollten sie sich dazu äußern, ob ihnen klar war, was es mit den herumgebrüllten Parolen von Marco und Piselli, die sich um Tony Montana und die Kolumbianer drehen, auf sich hat.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gaben 5 an, dass ihnen der Hintergrund und der Sinn dieser Parolen nicht klar seien.

Weitere 6 Probanden blieben verunsichert, konnten aber Vermutungen anstellen. So mutmaßte BB03, dass es um den Drogenhandel zwischen Kolumbien, Italien und der Mafia gehe. Fragwürdig bleibt, welcher Seite er Marco und Piselli dabei zuordnet. BB05, BB09 und BB13 vermuteten, dass die Kolumbianer die stärksten Konkurrenten auf dem Drogenmarkt darstellen würden. BB05 spezifizierte die Rolle Marcos und Pisellis: Dem Probanden zufolge wollen die beiden die Kolumbianer vom Markt vertreiben und sich selbst Respekt verschaffen. BB12 wiederum nahm an, dass die beiden den Drogenhandel womöglich bekämpfen wollen und deshalb auf Alleingang gehen. BB12 nahm

Marco und Piselli demnach als Lichtgestalten wahr, die dem Drogenhandel – dem er die Kolumbianer implizit zuordnete – ein Ende setzen wollen. BB10 blieb in seiner Vermutung etwas allgemeiner: Er gab lediglich an, dass die beiden zu Schau stellen wollen würden, „was für tolle Kerle sie sind“. Demnach stünde für die beiden Selbstdarstellung im Mittelpunkt. Diese sechs Probanden blieben aber wie oben festgehalten verunsichert; ihr Rezeptionsprozess wurde demnach gestört.

Die übrigen 4 Probanden gaben an, die Aussagen Marcos und Pisellis verstanden zu haben. Die Tatsache, dass ihre Erklärungen inhaltlich starke Variationen aufweisen, zeigt jedoch, dass nicht alle vier Probanden das objektiv betrachtet korrekte Verständnis entwickelten. Dennoch blieb ihr Rezeptionsprozess ungestört, da sie weder Fragen hatten noch Unsicherheiten aufwiesen. So erklärte BB01, die beiden Jugendlichen würden sich mit ihrem Verhalten in einen „paranoischen Allmachtszustand [,hype‘]“, mit dem sie seiner Meinung nach über ihre eigene Unbedeutendheit hinwegtäuschen wollen. Dabei ging BB01 jedoch nicht darauf ein, welche Motivation hinter der Verwendung des Namens Tony Montana und der Beschimpfung der Kolumbianer steckt. BB02 zeigte in seiner Erklärung eine eher ökonomisch geprägte Herangehensweise: Laut ihm handelt es sich mit Kolumbien um den größten Drogenexporteur, der die Einfuhr von Drogen reguliert und damit insgesamt hohe Gewinne erzielt. Ob es sich mit Kolumbien tatsächlich um den größten Drogenexporteur handelt, sei in Frage gestellt. N-tv zufolge stand Afghanistan zumindest im November 2017 an der Exportspitze. In jedem Fall konnte der Proband ausgehend von dieser Erklärung ein ungestörtes Verständnis entwickeln. BB07 sah die Aussagen Marcos und Pisellis als Anspielung auf die Drogenhändler aus Kolumbien; auch hier bleibt jedoch offen, welche Position die beiden Jugendlichen dieser Gruppe gegenüber einnehmen. BB11 wiederum sah hier einen einfachen Alltagsbezug: Diesem Probanden zufolge spielen die beiden Jungen die Situation im Viertel nach; demnach gäbe es im Viertel einen Tony Montana und eine Gruppe von Kolumbianern, die von Tony Montana bekämpft würden. Allein die Tatsache, dass letzterer nie im Film gezeigt wird, müsste BB11 an seiner Theorie zweifeln lassen. Dies war jedoch offensichtlich nicht der Fall.

Insgesamt hatten bei diesem Untersuchungsaspekt 11 von 15 befragten Babyboomern Verständnisprobleme, sodass es sich hier um eine schwerwiegende Problemstelle handelt.

Von den 19 befragten Probanden der **Generation Y** gaben 8 an, dass ihnen nicht klar sei, was es mit den Aussagen der beiden Jugendlichen auf sich hat.

Weitere 8 fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder und wiesen demnach ebenfalls Verständnisprobleme auf. Die Vermutungen, die sie verschriftlichten, haben unterschiedliche Ausrichtungen. GY02 nahm an, dass der Mafiaboss, gegen den sich die beiden stellen, möglicherweise aus der kolumbianischen Drogenmafia entstamme. Mit dem Mafiaboss meinte der Proband jenen Boss, der die beiden verwarnt, dass sie künftig keinen Unsinn mehr anstellen sollen (ab 00:15:19). GY03 legte seiner Vermutung eine persönliche Einstellung zugrunde: Er unterstellte den beiden, Kolumbianer einfach nicht zu mögen. GY04 vermutete hinter Tony Montana einen bekannten kolumbianischen Dealer; GY09 hingegen nahm an, er könnte ein Mafiaboss und ein Vorbild für die beiden sein. GY11 äußerte die Annahme, dass die beiden damit auf kolumbianische Kartelle anspielen würden, die auch in den Krieg vor Ort verwickelt seien. GY17 hingegen sah hinter ihrem Verhalten eine Probe des Ernstfalls – welcher Ernstfall das sein könnte und wieso die Gegner Kolumbianer sein sollten, bleibt offen. GY06 nahm an, dass die beiden einen Film, vermutlich einen amerikanischen, nachspielen; GY08 benannte diesen Film sogar: *Scarface*.

Die verbleibenden drei Probanden konnten nach eigenen Angaben ein Verständnis der betreffenden Szenen entwickeln. GY01 sah ebenfalls einen Bezug zu einem Film, allerdings zu *Der Pate*: Diesem Probanden zufolge ersehnen die beiden Jugendlichen den Ruhm und das Ansehen, die die Figur Robert DeNiros in der Trilogie erlangt. GY01 zieht hier offenbar in Ermangelung besseren Wissens eine Parallele zwischen Camorra und Cosa Nostra und ihrer Auswüchse in den USA. Aufgrund mangelnder Kenntnisse der erheblichen Unterschiede beider Systeme kam es beim betreffenden Probanden nicht zu Widersprüchen. GY10 und GY20 erkannten die Szenen als Replikate aus dem Film *Scarface* wieder. GY20 führt in seiner Erklärung aus, dass die Figur Scarface darin einen Drogenkrieg gegen die Kolumbianer führe und dass

Tony Montana ein amerikanischer Mafioso sei, den die beiden Jugendlichen in ihrer verklärten Weltsicht verherrlichen würden.

Insgesamt wiesen hier ganze 16 von 19 Probanden der Generation Y Verständnisprobleme unterschiedlicher Intensität auf. Damit handelt es sich hier um eine gravierende Problemstelle.

Auch wenn es sich damit um einen Vorgriff auf die metatextuelle Analyse handelt, sei an dieser Stelle bewusst auf eine besondere Auffälligkeit bei diesem Untersuchungsaspekt hingewiesen. Marco und Piselli spielen hier Szenen aus Brian De Palmas *Scarface* aus dem Jahr 1983 nach. Der Film wurde demnach in einer Zeit veröffentlicht, als die Probanden der Generation Y mehrheitlich noch nicht geboren waren, wohingegen die Babyboomer zwischen 18 und 26 waren – ein Alter, in dem das Interesse an aktuellen Kinofilmen, Popkultur und Prominenten vielleicht am größten ist. *Scarface* erhielt im Folgejahr drei Nominierungen für einen Golden Globe: Al Pacino wurde als bester Hauptdarsteller in einem Drama („Best Performance by an Actor in a Motion Picture – Drama“) nominiert, Steven Bauer für die beste Nebenrolle („Best Performance by an Actor in a Supporting Role in any Motion Picture“) und Giorgio Moroder für die beste Filmmusik („Best Original Score – Motion Picture“) (vgl. Golden Globe Awards). Obwohl keiner der drei den Preis letztlich gewann, war das der Popularität des Films weltweit zweifellos zuträglich. Es wäre demnach zu erwarten, dass die Probanden der Generation der Babyboomer diesen Film eher aus ihren Jugendzeiten kennt als dass er der Generation Y bekannt ist. In der Tat verhält es sich im Ergebnis auch so, dass die betreffenden Szenen in Gomorrha für die Generation Y problematischer waren als für die befragten Babyboomer. Gleichzeitig fällt jedoch ins Auge, dass immerhin drei Probanden aus der Generation Y in ihren Vermutungen oder Erklärungen explizit Bezug auf *Scarface* nahmen, wohingegen dies aus der Generation der Babyboomer niemand tat. Dies ist nur deshalb möglich, da viele der Probanden sich ein Verständnis erschlossen, dass ausgehend von ihren Wissensbeständen logisch war, objektiv jedoch nicht zwingend korrekt sein muss.

***„Zu Anfang stehlen Marco und Piselli Waffen. Mir ist nicht klar, wem diese eigentlich gehören.“***

Der nächste Untersuchungsaspekt befasst sich mit der Frage, wem die Waffen gehören, die Marco und Piselli in einer der anfänglichen Szenen stehlen (ab 00:40:07). Die beiden werden gezeigt, wie sie in einer Hausruine umherschleichen, in dem sie zuvor einige Männer beobachtet haben, die ihre Waffen dort versteckt haben. Letztlich finden die Jungen die Waffen in einem Verschlag und nehmen sie mit sich. In der Folgeszene (ab 00:43:26) sind sie dann am Strand zu sehen, wie sie wild um sich schießen und die Kolumbianer beschimpfen (s. o.). In einer sich anschließenden Szene (ab 01:19:35) werden die beiden Jungen nach dem Überfall auf ein Casino (ab 01:13:59) auch unter Gewalteinwirkung aufgefordert, die Waffen zurückzubringen. Letztlich (ab 01:55:57) werden sie wegen ihres Ungehorsams in einen Hinterhalt gelockt und hingerichtet. Da die Waffen keiner Einzelperson gehören und die Jungen immer wieder von verschiedenen Personen auf die eine oder andere Art und Weise aufgefordert werden, die Waffen zurückzubringen, ist anzunehmen, dass das deutsche Zielpublikum nicht zwingend versteht, wem Marco und Piselli die Waffen entwendet haben. Daher sollten die Probanden sich dazu äußern, ob ihnen klar war, wem die Waffen gehören, die Marco und Piselli stehlen.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gaben lediglich 2 an, dass ihnen dieser Umstand nicht klar sei.

Weitere 8 Probanden blieben verunsichert und konnten nur Spekulationen anstellen, die aber alle eine ähnliche Ausrichtung aufweisen. So vermuteten sechs dieser acht Probanden, dass die Waffen im Besitz der Mafia bzw. der Camorra seien. Wie an vielen Stellen vorher fällt auch hier die Uneinigkeit in der Begriffsverwendung auf, die nahe legt, dass der Unterschied zwischen Mafia und Camorra zumindest für einige Probanden Schwierigkeiten barg. BB08 vermied die Verwendung eines Etiketts und sprach lediglich von „einem anderen Clan“, womit er aber automatisch auch Marco und Piselli der Camorra zuordnete. BB17 nahm an, die Waffen könnten dem Clan gehören, dem auch die Familien Marcos und Pisellis angehören. Da die Familien der beiden in *Gomorra* nicht gezeigt werden und auch in keiner Weise eine Zuordnung zur Camorra erfahren, handelt es sich hiermit um eine ungestützte Vermutung ohne Anhaltspunkte. Alle neun Probanden ordneten die Waffen demnach aber der

Camorra bzw. der Mafia zu; teilweise ordneten sie auch Piselli und Marco in das System ein. Dennoch blieben sie alle verunsichert, ob ihre Vermutungen korrekt sind.

Die verbleibenden 5 Probanden dieser Generation gaben an, dass ihnen klar sei, wem die Waffen gehören. Vier von ihnen ordneten sie ebenfalls einer mafiösen Organisation zu, gaben dieser aber unterschiedliche Etiketten: Sie sprachen hier entweder von der Camorra, von einem Clan oder von der Familie. Hier zeigt sich ein Problem auf derselben Ebene wie die Unterscheidung von Mafia und Camorra: Die Termini „Familie“ und „Clan“ wurden von den Probanden oft synonymisch gebraucht, da keine Sensibilisierung für die unterschiedlichen Bedeutungsebenen existieren. BB02 sprach ebenfalls von „Familie“, allerdings spezifischer von „einer der Familien, die den Waffenhandel unter sich hat“. Er setzt damit die Existenz verschiedener Familien innerhalb der Camorra voraus, die unterschiedliche Wirtschaftszweige kontrollieren.

Insgesamt konnten 10 von 15 befragten Probanden der Generation der Babyboomer hier kein Verständnis entwickeln; sie blieben ratlos oder verunsichert zurück. Demnach liegt hier eine schwerwiegende Problemstelle vor.

Von den 19 befragten Probanden der **Generation Y** wiederum gaben 2 an, nicht verstanden zu haben, wem die von Marco und Piselli entwendeten Waffen gehören. GY13 ergänzte jedoch in einer Randnotiz, dass sie Besitz der Mafiabande seien, von der die Jungen am Ende getötet würden. Demnach konnte GY13 hier sehr wohl eine Vermutung anstellen und muss so der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ zugeordnet werden.

Weitere 11 Probanden blieben verunsichert und konnten sich lediglich auf Vermutungen berufen. So nahm GY03 an, die Waffen könnten der Camorra gehören oder sollten zumindest von dieser geschmuggelt werden. GY04 zufolge könnten sie „dem Boss“ gehören; wahrscheinlich bezieht er sich damit auf den Mann, der sich selbst im Warngespräch mit Piselli und Marco als solchen bezeichnet (ab 00:15:19). GY06 vermutete, die Waffen könnten einem der Clans gehören, nämlich wohl demjenigen, von dem die Jugendlichen aufgefordert werden, die Waffen zurückzubringen. Auch GY07 vermutete einen Clan dahinter, nämlich denjenigen, der Marco und Piselli am Ende ermorden lässt. Ähnlich sah es GY15, der die Mörder der beiden hinter dem Waffenbesitzer

vermutete; er ordnete die Mörder jedoch nicht explizit der Camorra zu. GY08 vermutete die Camorra hinter den Besitzern, war sich nach eigener Aussage aber unschlüssig, welche Seite dahinter steckt. Der Proband suggeriert damit eine Splittung der Camorra in verschiedene Seiten, wobei „Seite“ hier offenbar synonymisch zu den ansonsten verwendeten Begrifflichkeiten „Clan“ und „Familie“ verwendet wird. GY09 vermutete hinter den Waffenbesitzern den „eigenen“ Clan, womit er Marco und Piselli implizit als Mitglieder der Camorra deklarierte. GY11 wiederum ordnete die Waffen „dem anderen Clan“ zu, bzw. den Kolumbianern, die sich seiner Meinung nach hinter der gegnerischen Seite verbergen. GY12 nahm an, die Waffen könnten der Mafia gehören. GY17 nannte als möglichen Besitzer die „Gomorrha“; womit er vermutlich die Camorra meinte. Diese offensichtlich falsche Begriffsverwendung deutet darauf hin, dass der Proband über keinerlei Vorwissen zur Camorra verfügte. Außer GY15 ordneten diese Probanden die eigentlichen Waffenbesitzer alle in den Kontext einer Mafia-Organisation ein. GY14 hingegen äußerte sich nicht zu den Besitzern, sondern gab lediglich an, dass die Waffen aus einem Diebstahl stammen könnten. Welchen Anlass er für diese Vermutung sah, bleibt offen.

Die verbleibenden 6 Probanden gaben an, verstanden zu haben, wem die Waffen gehören. So erklärten GY01 und GY02, die Waffen würden jenem Clan gehören, der die beiden Jungen am Ende ermordet. GY10 zufolge gehören die Waffen einem anderen Clan, den er nicht weiter spezifizierte. GY16 wiederum gab an, sie gehörten der Mafia, die diese für Morde nutze. GY20 ordnete die Waffen der „Camorra, die dieses Gebiet kontrolliert“, zu. Fragwürdig ist, ob GY20 tatsächlich meint, dass die Camorra dieses gesamte Gebiet beherrscht, oder ob er damit einen Clan der Camorra meint, aber sich in Ermangelung besseren Wissens zu unspezifisch ausdrückt. Diese Probanden ordneten die Waffen demnach grundsätzlich alle der Camorra zu. Lediglich GY18 sah in seiner Erklärung von einer solchen Zuordnung ab und führte aus, die Waffen würden den späteren Mördern von Marco und Piselli gehören.

Auch bei dieser Generation zeigen sich an dieser Stelle die Schwierigkeiten in der terminologischen Distinktion einerseits zwischen Mafia und Camorra und andererseits zwischen Clan und Seite.

Insgesamt handelt es sich mit 13 von 19 Probanden der Generation Y, die Verständnisprobleme unterschiedlicher Intensität aufwiesen, um eine schwerwiegende Problemstelle.

*„Marco und Piselli werden zu einem Mann gerufen, der sich selbst als Boss bezeichnet, und aufgefordert, [sich angemessen zu verhalten]. Die beiden höhnen im Nachhinein, dass sie auch Boss werden könnten, wenn einer wie er das kann. Marco sagt: ‘Ich bleib 30 Jahre lang Boss, wenn einer wie der schon Boss sein kann.’ Mir ist nicht klar, was er damit meint.“*

Noch vor dem Waffendiebstahl stehlen Marco und Piselli Drogen: Sie lassen sich diese aushändigen und fliehen dann auf einem Mofa ohne zu bezahlen (ab 00:11:47). Die beiden werden daraufhin zu einem Mann gerufen, der sich selbst als Boss bezeichnet (ab 00:15:19). Dieser fordert sie unter Gewaltandrohung auf, sich von nun an angemessen zu verhalten. Die beiden machen zunächst einen eingeschüchterten Eindruck, im Anschluss, als sie außerhalb seiner Reich- und Hörweite sind, spotten sie aber über den Mann und behaupten, dass sie auch Boss werden könnten, wenn einer wie der das könne. In diesem Zusammenhang behauptet Marco: „Ich bleib 30 Jahre lang Boss, wenn einer wie der schon Boss sein kann.“ Es ist davon auszugehen, dass das deutsche Zielpublikum mit den Hintergründen der Camorra, ihrem Aufbau und ihrer Schnellebigkeit nicht zwingend vertraut sind, weshalb Fragen aufkommen und Unsicherheiten entstehen könnten. Aus diesem Grund sollten die Probanden sich dazu äußern, ob ihnen klar war, was Marco mit seiner Aussage (s. o.) meint.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die Formulierung im Fragebogen einen Fehler enthält: Das Gespräch zwischen dem Boss und den Jugendlichen findet nicht nach dem Waffen- sondern nach dem Drogendiebstahl statt. Da diese Information aber für den Untersuchungsaspekt nicht relevant ist, kann über diesen Fehler hinweggesehen werden.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gaben 6 an, dass ihnen nicht klar sei, was der Mann damit meint.

Weitere 5 Probanden gaben an, unsicher zu sein; sie konnten demnach lediglich Spekulationen anstellen und ihr Rezeptionsprozess wurde gestört. So vermuteten BB06 und BB13, dass sich in dieser Aussage die Überlegenheit der beiden

widerspiegeln könnte: BB06 führte aus, dass Marco der Meinung sei, auch Waffengeschäfte tätigen zu können, wenn jemand wie dieser Boss das könne. BB04 vermutete, dass Marco den Eindruck haben könnte, klug genug zu sein, um selbst Boss zu werden, weil es ihm gelungen ist, den vorherigen Boss zu überlisten. Die Vermutung von BB05 und BB17 ist eher pragmatischer Art: Sie sahen in dieser Aussage ein Indiz dafür, dass Clan-Bosse wohl nicht lange leben. Die verbleibenden 4 Probanden konnten nach eigenen Angaben ein Verständnis erlangen. BB01, BB02 und BB11 waren sich in ihren Erklärungen darin einig, dass die beiden Jungen in ihrer Selbstüberschätzung der Meinung seien, sie könnten der Rolle des Bosses ebenso gut oder gar besser gerecht werden. BB02 spezifizierte, dass die Jungen glauben würden, sie könnten länger als Boss überleben als der aktuelle Boss. Die Erklärung von BB09 hatte eine andere Ausrichtung: Diesem Probanden zufolge wollen die beiden einen eigenen unabhängigen Clan gründen bzw. eigenständig Geschäfte krimineller Art machen. Für ihn basiert die Camorra demnach grundsätzlich auf illegalen Machenschaften; Marco und Piselli wollen in diesem Rahmen lediglich ihre eigene Gruppierung begründen. Diese vier Probanden konnten demnach zumindest ein subjektives, nicht aber zwingend das objektiv korrekte Verständnis erlangen.

Insgesamt handelt es sich hier mit 13 von 15 Babyboomern, die Verständnisprobleme aufwiesen, um eine schwerwiegende Problemstelle.

Ein ähnliches Bild zeichnet sich auf der Seite der Probanden der **Generation Y**. Hier gaben 7 Probanden an, dass sie die Aussage Marcos in der Tat nicht verstanden hatten. Ihnen fehlte demnach gänzlich der Zugang zu den in der Aussage verborgenen italienspezifischen pragmatischen Präsuppositionen.

Weitere 7 Probanden wiesen Unsicherheiten auf. Die von ihnen formulierten Vermutungen variieren stark in Ausrichtung und Detailgrad. So stellte GY02 die etwas kryptische Mutmaßung an, dass damit der Boss eines Clans gemeint sein könnte. GY06 hingegen gab an, die beiden würden den Boss wohl nicht ernst nehmen und sich selbst für besser geeignet halten, würden zugleich aber lieber unabhängig bleiben. Inwiefern die beiden unabhängig bleiben möchten – von dem Boss, von der Camorra – führte der Proband aber – möglicherweise eben aus eigener Unsicherheit – nicht weiter aus. GY08 und GY09 waren sich in ihren Vermutungen einig, dass der aktuelle Boss möglicherweise schon sehr lange

oder gar zu lange in seiner Position verharret. GY08 führte aus, er sei bereits seit 30 Jahren Boss der Camorra; dabei fällt auf, dass der Proband den Mann nicht nur als Boss eines Clans, sondern der ganzen Camorra verstand. Zudem ist seine Vermutung insofern fragwürdig, als dass der Boss wie im Filmbild sichtbar selbst erst mittleren Alters ist und demnach nicht schon seit 30 Jahren in dieser Position sein kann. Dem Probanden hätte deshalb auffallen müssen, dass die Zeitangabe von Marco aus anderen Gründen gewählt wurde. GY09 fügte zudem an, dass dieser langlebige Boss aber offenbar eine zu lasche Art habe, weshalb jeder seine Position einnehmen könnte. GY17 äußerte eine ähnliche Vermutung: Diesem Probanden zufolge hält Marco schlichtweg nicht viel vom Boss und traut sich selbst mehr zu, nämlich, dass er 30 Jahre in dessen Position aushalten könnte. GY11 vermutete, dass Marco keinen Boss bzw. keine Hierarchie über sich stehen haben möchte und sich selbst für qualifizierter halte. GY12 hingegen mutmaßte, dass die beiden Jungen „auch Boss werden wollen mit ihren eigenen Arbeitern“. Diese Vermutung legt nahe, dass der Proband den hier vorliegenden Zusammenhang zur Camorra nicht verstanden, sondern „Boss“ als umgangssprachliche und negativ konnotierte Bezeichnung für den Leiter eines Unternehmens begriffen hat.

Die verbleibenden 5 Probanden konnten zumindest ein subjektives Verständnis erlangen. So erklärte GY01, dass ein Boss allgemein seine Stellung nur dann möglichst lange halten könne, indem er Präsenz beweise und seine Macht ausübe. Damit impliziert GY01, dass die Position des Bosses eine eher flüchtige sei. Den Bezug zu Marco ließ GY01 in seiner Erklärung allerdings offen. GY03 hingegen führte aus, dass Marco damit sagen wolle, dass er auch gerne so viel Macht hätte wie der Boss. Dabei ordnet er diesen als „Boss der Camorra (zumindest in diesem Bezirk)“ ein, was zeigt, dass ihm die genaue Rolle des Bosses innerhalb der Camorra und die Machtaufteilung innerhalb dieser nicht klar waren. Das beeinträchtigte hier aber offenbar nicht sein Verständnis, da es ihm an dieser Stelle vor allem um den Neid Marcos auf die Machtposition des Bosses ging. GY04 hingegen erklärte, dass die Sterberate im Drogenmilieu hoch sei, so dass die in diesem Milieu arbeitenden Personen ggf. nicht besonders alt werden würden. Damit impliziert er zweierlei: erstens, dass der Boss selbst im Drogenmilieu tätig sei, zweitens, dass Marco glaubte, dass er in einem derart gefährlichen Bereich problemlos überleben würde. GY20 hingegen sah nicht das

Drogenmilieu als Gefährdung an, sondern die Stellung des Bosses als solche: „die ‚Lebenserwartung‘ in dieser Position“ ist dem Probanden zufolge i. d. R. eher gering. Laut GY10 wiederum ist Marco der Meinung, der Boss sei unfähig, habe es aber trotzdem in diese Position geschafft, was Marco bestärke, dass er selbst dem Boss in nichts nachstehe. Hier geht es also um Überlegenheit und nicht wie bei GY03 um Neid.

Auch hier haben die einzelnen Probanden mitunter sehr individuelle Interpretationen der Aussage vorgenommen und sind dementsprechend zu einem individuellen Verständnis gekommen. Es ist offensichtlich, dass es sich zumindest nicht bei allen Probanden um die objektiv korrekte Erklärung handeln kann.

Mit insgesamt 14 von 19 Probanden der Generation Y, die bei diesem Aspekt Verständnisprobleme aufwiesen, handelt es sich um eine schwerwiegende Problemstelle.

*„Als Marco und Piselli sich weiterhin weigern, die Waffen zurückzubringen, verkündet der Mann, der sich selbst als Boss bezeichnet, dass die beiden sterben müssen. Sie werden daraufhin unter Vorspiegelung falscher Tatsachen an den Strand gelockt und dort erschossen. Mir ist nicht klar, wieso für den Mord an den Jungen ein solcher Aufwand betrieben wird, wo andere auf offener Straße erschossen werden.“*

Der letzte Untersuchungsaspekt zu *Gomorrha* befasst sich mit den Schlussszenen des Films (ab 01:55:57), der mit dem Tod Marcos und Pisellis endet. Als die beiden es auch nach mehrfacher Verwarnung versäumen, der Aufforderung nachzukommen, die Waffen zurückzubringen, verkündet der Boss, der bereits vom vorigen Untersuchungsaspekt bekannt ist, dass die beiden wegen ihres Ungehorsams sterben müssten, weil er sonst seine Glaubwürdigkeit verliere. Ein älterer Mann setzt sich dafür ein, dass die Familien der Jungen im Voraus informiert werden, damit es kein böses Blut im Viertel gibt. Ebendieser Mann ist es dann auch, der die Jungen unter Vorspiegelung falscher Tatsachen und unter Mitwirken eines Lockvogels an einen Strand führt, wo ihnen ein Erschießungskommando – dem auch der Mann selbst angehört – auflauert und die beiden umbringt. Ein solcher Hinterhalt ist sonst in keinerlei Szene in

*Gomorra* zu sehen, vielmehr werden die Rezipierenden von Anfang an an offenes Feuer und Gewalt auf offener Straße gewöhnt. Daher ist anzunehmen, dass nicht allen Probanden klar ist, weshalb für den Mord an Piselli und Marco ein solcher Aufwand betrieben wird, wo andere (z. B. Gaetano) einfach auf offener Straße hingerichtet werden. Zu ebendiesem Umstand sollten sich die Probanden daher äußern.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gaben 3 Probanden an, dass ihnen in der Tat nicht klar sei, wieso für den Mord an den beiden Jungen ein solcher Aufwand betrieben wird.

Bei weiteren 6 waren Unsicherheiten zu verzeichnen. Sie konnten ausgehend von den bei ihnen vorhandenen Wissensbeständen lediglich Vermutungen anstellen, die vorliegenden italienspezifischen pragmatischen Präsuppositionen aber nicht mit Sicherheit dekodieren. BB05 vermutete, die Mörder seien aufgrund des Ehrenkodex' der Mafia in der Pflicht, so zu handeln, da sie mit dem Mord an Kindern und Frauen nicht in Verbindung gebracht werden wollten. An dieser Stelle fällt erneut die Unsicherheit in der Begriffsverwendung Mafia vs. Camorra auf. Zudem unterstellte der Proband der Camorra hier einen Ehrenkodex, den er vermutlich aus anderen Mafiafilmen kennt, ohne zu reflektieren, ob dieser Kodex auf die Camorra übertragbar ist. Möglicherweise lag jedoch genau in der Frage nach der Übertragbarkeit die beim Probanden vorhandene Unsicherheit. Die Vermutung von BB13 ging in eine ähnliche Richtung, ohne dass er explizit von einem Ehrenkodex gesprochen hätte: Diese Probanden mutmaßten, dass die Mörder nicht mit dem Mord in Verbindung gebracht werden möchten, um einen schlechten Ruf zu vermeiden. Auch BB10 vermutete eine Art der Vertuschung dahinter. BB17 bezog sich in seiner Spekulation auf die Aussage eines der Männer in der Runde, als der Boss verkündet, dass die Jungen sterben müssen: Er wies dem Probanden zufolge darauf hin, dass die Jungen aus Rücksichtnahme auf die Eltern und um dem guten Ruf nicht zu schaden nicht auf offener Straße erschossen werden könnten. Offenbar blieben bei diesem Probanden trotzdem Fragen offen, da er angab, dennoch unsicher zu sein. BB08 und BB10 gingen in ihrer Vermutung vielmehr auf den Mord als solchen ein und weniger auf seine Umstände, was ihre Unsicherheit verdeutlicht: Sie führten aus, dass die Jungen wegen ihrer Auflehnung im Zusammenhang des Waffendiebstahls sterben müssten.

Die verbleibenden 6 Probanden konnten nach eigenen Angaben ein Verständnis entwickeln. BB01 argumentierte, dass die Männer Unruhe im „Viertel“ vermeiden wollen würden: Dort kennen alle die Jungen und „wissen[,] dass sie unzurechnungsfähig sind – andernfalls würden sie zu einem Clan gehören“. Im Gegensatz zu anderen Probanden sah dieser Proband Marco und Piselli also nicht als Mitglieder der Camorra an. BB02 und BB09 erklärten, eine Ermordung auf offener Straße sei rufschädigend, dies sei vorher im Film besprochen worden. Damit bezogen sie sich vermutlich auf die Aussage, dass die Familien vorher informiert werden müssten. Dies erklärt jedoch bei genauerer Reflexion nicht umfassend, wieso die Männern eine solche Farce aufsetzen, statt einfach die Familien zu informieren und die Jungen dann zu ermorden. Den Probanden reichte für ihr Verständnis aber offenbar schlicht die Erklärung der Rufschädigung. BB07 hingegen erklärte, dass durch diese Umsetzung polizeiliche Ermittlungen vermieden werden könnten, die ansonsten einen Stillstand der Geschäfte mit sich brächten. Dieser Proband geht von einer alltäglichen Ermittlungsarbeit der Polizei aus, ohne zu bedenken, dass es sich um ein regelrechtes Kriegsgebiet handelt, in dem ständig Menschen erschossen werden und in dem die Polizeiarbeit entsprechend dauerhaft im Ausnahmezustand ist. Aus der Perspektive des Probanden müsste es zudem fragwürdig erscheinen, wieso beispielsweise der Mord an Gaetano trotz möglicher Polizeiermittlungen ohne Skrupel auf offener Straße durchgeführt wird, der Mord an den Jungen aber ein zu großes Risiko darstellen würde. Der Proband wendet entsprechend die Wissensbestände aus seiner eigenen Kultur – die Kenntnisse über die Arbeit der Polizei in Deutschland – auf die im Film dargestellten Situation an, ohne die daraus entstehenden Widersprüche weiter zu reflektieren. BB11 wiederum erklärte, eine Ermordung der Jungen hätte einen Krieg zu den verfeindeten Gruppen ausgelöst. Für diese Erklärung gibt es nur eine logische und widerspruchsfreie Lesart: Dem Probanden zufolge gehören Marco und Piselli einem Clan der Camorra und ihre Ermordung würde einen Krieg zu anderen, bisher nicht in den Krieg involvierten Clans hervorrufen. Ob dies aber tatsächlich gemeint ist, kann an dieser Stelle nicht mit Sicherheit festgestellt werden. In jedem Fall gab seine Erklärung dem Probanden Zugang zum Verständnis.

Insgesamt wiesen bei diesem Untersuchungsaspekt 9 von 15 befragten Babyboomer Verständnisprobleme unterschiedlicher Intensität auf. Damit handelt es sich um eine schwerwiegende Problemstelle.

Von den 19 befragten Probanden der **Generation Y** gaben 4 an, dass ihnen nicht klar sei, wieso für die Jungen ein ausgefallener Hinterhalt ausgearbeitet wird, wohingegen andere auf offener Straße ermordet werden.

Weitere 8 wiesen Unsicherheiten hinsichtlich ihres Verständnisses auf. Vier von ihnen bezogen sich in ihren Vermutungen auf den Hinweis des Mannes, dass man sie um der Familie und um den eigenen Ruf willen nicht einfach erschießen könne. Diese Probanden argumentierten mehrheitlich, dass die Jungen schlicht zu jung seien und der Clan durch den Mord an Kindern sein Ansehen verlieren würde. GY08 bezog sich in seiner Vermutung auf ähnliche Hintergründe, nämlich auf die Angst, den guten Ruf einbüßen zu müssen, da Aufständige nicht grundlos getötet werden dürften. Der bloße Fakt der Rebellion war dem Probanden zufolge für die Mörder nicht Grund genug. Fragwürdig bleibt aber, inwieweit die Mörder den Mangel eines Grundes durch einen Hinterhalt wettmachen. Möglicherweise bestand in genau diesem neuralgischen Punkt auch die Unsicherheit des Probanden selbst. GY17 hingegen formulierte gleich zwei Spekulationen, zwischen denen er sich offenbar nicht entscheiden konnte: Einerseits erklärte er, die beiden würden ansonsten weiter Unruhe stiften, was offenbar den Mord rechtfertigt, andererseits vermutete er, die beiden könnten einmal für die Kolumbianer gearbeitet haben. Die Kolumbianer sah der Proband hier ausgehend von den Kolumbianer-feindlichen Parolen, die Marco und Piselli in zwei Szenen von sich geben (s. o.), offenbar als eine konkurrierende oder feindliche Gruppierung an. Möglicherweise vermutete er hinter einer Kooperation zwischen den Jugendlichen und den Kolumbianern einen ähnlichen Verrat am Clan wie Pasquale ihn mit der Zusammenarbeit mit den Chinesen begeht. Das würde allerdings voraussetzen, dass Marco und Piselli dem Clan ihrer Mörder selbst angehören. GY20 hingegen mutmaßte, dass die beiden möglicherweise nicht zur Familie gehören und dass der Boss daher wegen eines Mords außerhalb der eigenen Reihen sein Ansehen verlieren würde, da dies als unehrenhaft gelte. Dieser Proband setzt dem Handeln des Bosses demnach einen 'Ehrenkodex' voraus, von dem er vermutlich in anderen Mafiafilmen erfahren hat. Der Proband übertrug diese Kenntnisse auf den vorliegenden Film,

hinterfragte aber mangels besseren Wissens nicht, ob es sich damit um dieselbe Mafia handelt und ob die Kenntnisse daher überhaupt übertragbar sind. Dennoch blieb er verunsichert, möglicherweise waren ihm an anderen Stellen Widersprüche zu diesem Ehrenkodex aufgefallen. GY06 vermutet verfeindete Familien im Hintergrund: Der Proband nahm an, dass die Mörder die Familien der beiden kennen könnten, da sie sie informieren wollen; daher, so der Proband, könnte es sein, dass die Mörder selbst Verwandte auf dieser Seite haben und dass jener Mann, der sich für das Informieren der Familien der Jungen ausspricht, grundsätzlich gegen den Mord ist. Auch bei diesem Probanden blieben Unsicherheiten zurück.

Die verbleibenden 7 Probanden gaben an, dass ihnen klar sei, wieso für den Mord an Marco und Piselli ein solcher Aufwand betrieben wird, wohingegen andere auf offener Straße erschossen werden. Die Erklärungen der Probanden gingen in sehr unterschiedliche Richtungen, was verdeutlicht, dass das Verständnis der Probanden zumindest mehrheitlich ein subjektives war. GY01 erklärte so, die Mörder würden vermeiden wollen, dass ihr Ansehen leide, wenn sie einige „von ihren ‚eigenen‘ Leuten“ im Viertel erschießen würden. Wie die Anführungszeichen zu verstehen sind, bleibt hier offen. Aus Sicht des Probanden wäre ein Mord an den „eigenen“ Leuten vor Ort im Viertel nicht angemessen, ein Mord außerhalb des Viertels wäre aber durchaus akzeptabel. GY02 und GY04 schlugen in ihren Erklärungen eine ähnliche Richtung ein: Ihnen zufolge schadet ein Mord im eigenen Viertel dem Ansehen, jedoch hielten sie einen Mord außerhalb nicht wie GY01 für akzeptabel, sondern gingen davon aus, dass der Mord mit etwas örtlicher Distanz unbemerkt begangen werden könnte. Die Verlegung des Tatorts nach außerhalb würde damit dem Verwischen der Spuren dienen. GY11 vermerkte mehrere Punkte, die für ihn in die Erklärung dieses Aspekts hineinspielten: Erstens seien Marco und Piselli noch sehr jung, zweitens sind sie dem Probanden zufolge ehemalige Anhänger des Clans und haben sich von ihm losgesagt. Beide Punkte sind laut dem Probanden entscheidend, da sie es den Mördern unmöglich machen, die beiden auf offener Straße zu ermorden, ohne dem eigenen Ansehen zu schaden. Fragwürdig bleibt hier, wieso es rufschädigend wäre, ehemalige Mitglieder zu ermorden, wenn diese dem eigenen Clan klar den Rücken gewandt haben. Für GY11 barg dies jedoch offenbar eine grundlegende subjektive Logik oder die Argumentation wurde

nicht kritisch durchdacht. GY13 sah als Motivation für den von den Mördern vorgenommenen Aufwand ebenfalls den Schutz des eigenen Ansehens; diesem Probanden zufolge sind jedoch die Familien der Jungen Mitglieder der Mafia, weswegen sie mit dem offenen Mord an den Jungen die eigenen Reihen verärgern würden. Welchen positiven Einfluss die Verlegung des Tatorts nach außerhalb auf diese Umstände haben soll, bleibt offen. GY03 und GY10 sahen als Erklärung eher die durch den Mord entstehende Polizeiarbeit im Viertel, die die Abwicklung der Geschäfte verkomplizieren würde. Diese Probanden gingen wie jener Proband aus der Generation der Babyboomer von der ihnen bekannten Polizeiarbeit aus Deutschland und Krimis aus, ohne zu bedenken, dass die Polizei in *Gomorra* in einem Kriegsgebiet arbeitet und daher eine völlig andere Ausgangslage vorfindet. Zudem widerspricht ihre Argumentation der Tatsache, dass andere Individuen wie Gaetano durchaus auf offener Straße ermordet werden, ohne dass die Polizeiintervention gefürchtet würde. Diese beiden Aspekte waren den zwei Probanden jedoch offenbar nicht bewusst, so dass ihnen ihre Argumentation Zugang zu einem subjektiven Verständnis verschaffte. Insgesamt zeigt sich auch bei diesem Aspekt erneut die Schwierigkeit der Distinktion zwischen Clan und Familie sowie Mafia und Camorra. Auch die Zuordnung des Ehrenkodex' der Mafia bleibt hier schwammig. Insgesamt wiesen hier 12 von 19 befragten Probanden der Generation Y bewusste Verständnisprobleme auf. Demnach handelt es sich um eine schwerwiegende Problemstelle.

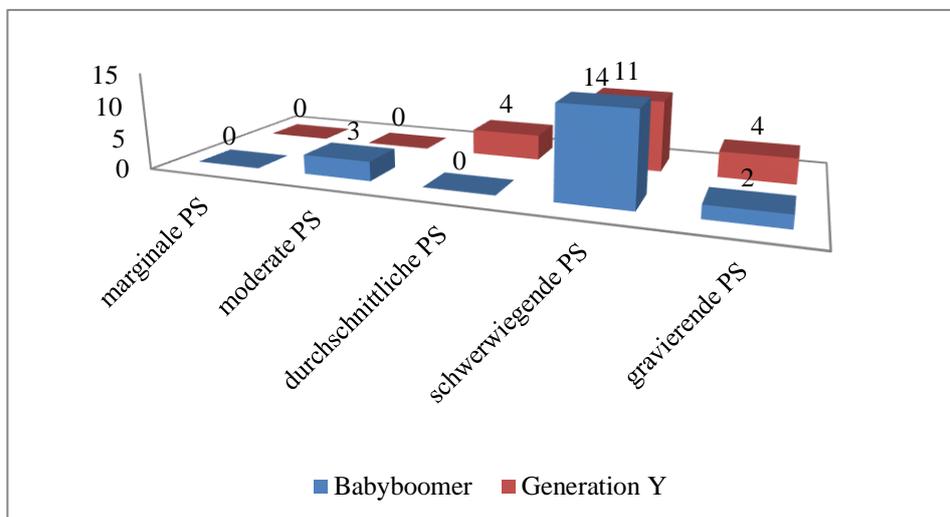
***Zusatzfrage: „Worin besteht der Unterschied zwischen Mafia und Camorra?“***

Die beiden Generationen formulierten eine gemeinsame, wiederkehrende zusätzliche Frage, die sich mit den Beobachtungen der Analyse ihrer Ausführungen deckt. BB12 fragte schriftlich nach dem Unterschied zwischen Mafia und Camorra, GY08 ergänzte diese Frage mündlich nach Abschluss des Versuchs zu *Gomorra*. Da diese Frage grundlegend für das Verständnis des gesamten Films ist, in der Form aber nicht im Fragebogen gestellt werden konnte, da dadurch das Verständnis der Probanden künstlich auf diesen Aspekt gelenkt worden wäre, soll sie in der metatextuellen Analyse am Anfang der Analyse stehen. Sie soll mit dem ersten Untersuchungsaspekt aus dem

Fragebogen verbunden werden, da hier ein direkter inhaltlicher Zusammenhang besteht: Die Frage danach, worum es sich mit der Camorra handelt, kann nur vollständig beantwortet werden, wenn die Camorra auch von der Mafia abgegrenzt wird.

### 10.1.2 Grafische Darstellung

Die Verteilung der Problemstellen (PS) für *Gomorra* lässt sich generationenspezifisch folgendermaßen visualisieren:



Grafik 3: Verteilung der Problemstellen in *Gomorra*

Dabei ist auffällig, dass bei beiden Generationen die absolute Mehrheit der Problemstellen schwerwiegender Art war. Bei den Babyboomern fielen rund dreiviertel der Problemstellen in diese Kategorie, bei der Generation Y immerhin deutlich mehr als die Hälfte.

Ausgehend davon, dass die Probanden grundlegende Schwierigkeiten in der Abgrenzung der Camorra von der Mafia hatten, wie sich zwar nicht aus einem im Fragebogen enthaltenen Untersuchungsaspekt, wohl aber aus der Begriffsverwendung und der zusätzlich durch die Probanden ergänzte Frage ergab, wäre zu erwarten, dass sich deutlich mehr Problemstellen als gravierend erweisen würden. Jedoch findet sich in dieser Kategorie nur eine geringe Anzahl der Problemstellen wieder.

Bei den Probanden aus der Generation Y hielt sich die Zahl der gravierenden mit derjenigen der durchschnittlichen Problemstellen die Waage (jeweils vier in den entsprechenden Kategorien); keine Problemstelle war bei dieser Generation marginaler oder moderater Art. Die vorhandenen Problemstellen waren demnach alle mindestens vom Schweregrad „durchschnittlich“.

Bei den Probanden aus der Generation der Babyboomer wiederum fielen keine Problemstellen in die Schweregrade marginal oder durchschnittlich, sie verteilten sich demnach lediglich auf die drei Kategorien „moderat“, „schwerwiegend“ und „gravierend“. Dabei lag die Zahl der gravierenden Problemstellen sogar knapp unter der der moderaten.

Vergleicht man die Zahl der gravierenden Problemstellen – also der Problemschwerpunkte – der beiden Generationen, fällt auf, dass die Probanden der Generation Y doppelt so viele gravierende Problemstellen aufweist wie die befragten Babyboomer. Es ließ sich allerdings anhand der Antworten der Babyboomer kein allgemeiner Wissensvorsprung erkennen, der auf ihre generationenspezifische Prägung zurückzuführen wäre und der ihnen einen besseren Zugang zum Verständnis ermöglicht hätte. Vielmehr kann tendenziell eher festgehalten werden, dass die befragten Babyboomer im Globalkontext des Mafiafilms eher bereit waren, individuelle Erklärungen als faktische Gegebenheiten anzuerkennen und sich so ein subjektives Verständnis zu ermöglichen.

Die insgesamt überraschend geringe Zahl an gravierenden Problemstellen lässt sich zumindest teilweise dadurch erklären, dass Probanden – wie in der prototextuellen Analyse immer wieder angedeutet wird – fälschlicherweise Wissen übertrugen, das sie aus anderen Mafiafilmen mitgenommen hatten, ohne dass ihr Verständnis beeinträchtigt worden wäre.

Insgesamt beruhen die Problemschwerpunkte, also die Probleme aus der Kategorie „gravierend“, auf die in den folgenden Unterkapiteln eingegangen werden soll, allesamt auf szenengebundenen Problemstellen, die also nicht das Grundverständnis des Films, sondern lediglich das Verständnis einzelner Szenen beeinträchtigen.

## **10.2 Generationenspezifische Auswertung der Problemschwerpunkte**

Äquivalent zu den Analysen von *Il Divo* und *Das Festmahl im August* erfolgt auch hier die generationenspezifische Auswertung der Problemschwerpunkte zwecks besserer Übersicht en bloc in generationenspezifischen Subkapiteln. Auch hier werden zunächst die Problemschwerpunkte der befragten Babyboomer betrachtet, dann diejenigen der Probanden aus der Generation Y.

### **10.2.1 Problemschwerpunkte der Babyboomer**

Für die befragten Babyboomer liegt bei Gomorrha kein generationenspezifischer Problemschwerpunkt vor. Die beiden Problemschwerpunkte dieser Generation haben sie also mit der Generation Y gemein. Entsprechend handelt es sich um generationenübergreifende Problemschwerpunkte.

Die Ausführungen in Kapitel 10.1.2 zur allgemein geringen Zahl gravierender Problemstellen bei den befragten Babyboomern korrelieren mit dem Mangel an generationenspezifischen Problemstellen: Die Probanden dieser Generation verstanden ihre subjektiven Erklärungen tendenziell eher als Gegebenheit als die Generation Y, die eher Vermutungen formulierten.

### **10.2.2 Problemschwerpunkte der Generation Y**

Bei der Generation Y erwiesen sich zwei Problemschwerpunkte als für sie spezifisch. Diese gravierenden Problemstellen hatte sie demnach nicht mit den befragten Babyboomern gemein. Es handelt sich entsprechend in beiden Fällen um szenengebundene Problemstellen. Demnach litt das Grundverständnis des Films nicht unter dem mangelhaften Verständnis dieser Aspekte.

Der erste für die Generation Y spezifische Problemschwerpunkt besteht hier in der Frage danach, was Don Franco meint, wenn er sagt „Leute wie ich haben dieses Scheißland für Europa fit gemacht.“ Hier wiesen 16 von 19 Probanden Verständnisprobleme unterschiedlicher Intensität auf. Dass dieser Aspekt für diese Generation problembehaftet ist, mag damit zusammenhängen, dass sie die Europäische Union als Gegebenheit erfahren haben und nicht mehr als

Neuerung, für die die einzelnen Länder und Individuen Einsatz zu zeigen haben, um das friedliche Miteinander zu garantieren. Zwar hat sich gerade in den letzten Jahren immer mehr das Bewusstsein für das Für und Wider der EU bei der Bevölkerung geregt, was beispielsweise auch mit der medialen Berichterstattung über den sogenannten Brexit zusammenhängt, dennoch sind sie alle in Zeiten hineingeboren, in denen die Mitgliedschaft in der EU und alle dadurch entstandenen Vorteile alltäglich geworden sind. Für die Anforderungen, die mit der Mitgliedschaft einhergehen und für die Schwierigkeiten, die in diesem Zusammenhang EU-Normen auf den nationalen Ebenen der einzelnen Mitgliedsländer mit sich bringen können, mag hier deshalb weniger Bewusstsein bestehen als für ihre Elterngeneration, die die Europäische Union in der Zeit ihrer Prägung als friedienstiftende und gesellschaftlich wie wirtschaftlich gewinnbringende Neuerung erlebte. Noch weniger kann bei der Generation Y entsprechend ein Bewusstsein dafür bestehen, wie die Normen und Auflagen der EU in der ohnehin schwachen Wirtschaftsbranche in Italien insgesamt, jedoch mit besonderem Fokus auf Süditalien aufgefasst werden und wie mit ihnen umgegangen wird. Don Francos Rolle als Leiter eines internationalen Unternehmens mit Sitz in Süditalien bleibt deshalb ein Enigma für die Generation Y.

Der zweite generationenspezifische Problemschwerpunkt besteht für die Generation Y in der Frage danach, was es mit den Kolumbianern auf sich hat, auf die Marco und Piselli immer wieder schimpfen, und wieso sie sich selbst als Tony Montana, „die Nummer eins“, bezeichnen.

Die meisten Probanden dieser Generation konnten mit diesen Zitaten aus Brian De Palmas *Scarface* (1983) nichts anfangen. Der Nachteil der Generation Y im Vergleich zur Generation der Babyboomer besteht hier allerdings überraschenderweise eben nicht in ihrem jungen Alter: Als *Scarface* veröffentlicht wurde, waren die ältesten Vertreter der Generation gerade einmal zwei Jahre alt. Dennoch geht aus den Antworten der Probanden der Generation Y hervor, dass drei von ihnen durchaus Bezüge auf den Film erkannten und diesen sogar benennen konnten – ganz im Gegensatz zu den Babyboomern, bei denen kein einziger der Probanden *Scarface* als Quelle der durch Marco und Piselli zitierten Sätze nannte. Trotzdem hatte die Generation Y

hier mehr Probleme als die Babyboomer. Sie war bei diesem Untersuchungsaspekt demnach insgesamt verunsicherter.

Nachfolgend sollen nun die generationenübergreifenden Problemschwerpunkte analysiert werden.

### **10.3 Auswertung der generationenübergreifenden Problemschwerpunkte**

Bei *Gomorra* ergeben sich zwei generationenübergreifende Problemschwerpunkte, also Problemstellen der Kategorie „gravierend“, die beide Generationen gemeinsam haben. Auch diese beiden Problemschwerpunkte sind szenengebunden. Demnach haben die Verständnisprobleme der Probanden lediglich negative Auswirkungen auf das Verständnis der jeweiligen Szene, nicht aber auf das Grundverständnis des Films als Ganzes.

Die erste generationenübergreifende Problemstelle besteht in der Frage danach, wer hinter dem Mord an Gaetano steckt. Um den Mörder zweifelsfrei identifizieren zu können, ist zumindest die Kenntnis der Grundstruktur und der -funktionsweise der Camorra vonnöten. Nur mit diesem Wissen ist der Zugang dazu gegeben, welche Clans im Krieg gegeneinander kämpfen, wie stabil oder instabil die Clans als solche sind und mit welchen Mitteln gekämpft wird. Gerade die Zuordnung der einzelnen Figuren zu den beiden Fronten ist essentiell, um überhaupt logisch erschließen zu können, wer der Mörder Gaetanos sein könnte. Da den Probanden beider Generationen dieses Wissen um die Camorra jedoch fehlte, bereitete ihnen dieser Aspekt Probleme. Dass ihnen das kulturspezifische Welt- und Handlungswissen um die Camorra fehlte, ist wiederum nicht überraschend. Für die Probanden, die allesamt bisher wenig mit Italien und noch weniger mit der Region Kampanien in Berührung gekommen waren, waren die Zustände in der Region und insbesondere im Großraum Neapel eine Neuheit. Entsprechend schwer fiel es ihnen, Handlungen wie die Ermordung Gaetanos zu kontextualisieren und zu erklären.

Inhaltlich ist zwar ein Indiz auf den Mörder gegeben, als ein Junge unmittelbar danach behauptet, Maria sei die Mutter von Gaetanos Mörder. Viele konnten aber aufgrund der für sie mangelhaften Kontextualisierung nicht werten, ob

diese Behauptung stimmt. Zudem fiel es vielen aus demselben Grund offenbar schwer, festzustellen, wer Marias Sohn überhaupt ist.

Der zweite generationenübergreifende Schwerpunkt betrifft die Frage danach, wer der Mann ist, den Pasquales Chef um mehr Geld bittet. Im Film wird er weder namentlich angesprochen, noch wird das Büro, in dem die beiden zusammenkommen, genauer lokalisiert. Auch verliert weder Pasquale noch sein Chef ein Wort über den Mann. Hier sind die Rezipierenden demnach voll und ganz auf ihr kulturspezifisches Welt- und Handlungswissen angewiesen. Die zum Verständnis notwendigen Wissensbestände fehlten offenbar bei beiden Generationen gleichermaßen. Auch diese Schwierigkeit fußt wie die vorangehende von dem mangelnden Hintergrundwissen um die Camorra. Den Probanden fiel es daher schwer zu entscheiden, ob und wenn ja in welchem Verhältnis die Schneiderei zur Camorra steht und ob der Mann, mit dem Pasquales Chef verhandelt, möglicherweise Teil der Camorra sein könnte.

Während die Camorra in Italien bekannt ist, weswegen in *Gomorra* vielerlei Wissensbestände vorausgesetzt werden können, bringen sie demnach beim deutschsprachigen Zielpublikum zumindest für die Generation Y und die Babyboomer vielfältige Probleme mit sich.

Nachfolgend soll die Analyse der Untersuchungsaspekte aus dem Fragebogen aus metatextueller Sicht aus erfolgen. Diese ermöglicht ein Aufarbeiten der Wissenslücken, die sich bei den Probanden beider Generationen feststellen ließen.

#### 10.4 Metatextuelle Analyse

In der metatextuellen Analyse zu *Gomorra* wird erarbeitet, welche Wissensbestände bei metatextueller Rezeption vorausgesetzt werden können, woraus sich Erklärungen zu den bei prototextueller Rezeption problematischen Stellen ergeben. Wie in den entsprechenden Kapiteln zu *Il Divo* und *Das Festmahl im August* folgt auch hier der Aufbau des Kapitels dem des Fragebogens. Ausnahme ist lediglich die von den Probanden zusätzlich gestellte Frage nach dem Unterschied zwischen Mafia und Camorra, die gleich eingangs mit dem ersten Untersuchungsaspekt des Fragebogens behandelt werden soll.

***Zusatzfrage: „Worin besteht der Unterschied zwischen Mafia und Camorra?“***

***„Mir ist nicht klar, was die Camorra ist.“***

***„Ich habe nicht verstanden, wo der Film spielt.“***

Die Frage danach, was die Camorra ist, fällt unmittelbar mit der Frage zusammen, was die Camorra von der Mafia unterscheidet. Ebenfalls untrennbar mit diesen beiden Aspekten ist die Lokalisierung des Filmplots verbunden, die im Fragebogen mit dem dritten Untersuchungsaspekt abgefragt wird. Daher sollen diese drei grundlegenden Untersuchungsaspekte an dieser Stelle gemeinsam beleuchtet werden.

Aus metatextueller Perspektive kann ein grundsätzlicher Wissensbestand vorausgesetzt werden, der für das Verständnis sowie für die Lokalisierung der Inhalte von *Gomorra* elementar ist: Mit der Camorra handelt es sich um die „Mafia Neapels und der Region Kampanien“ (Dickie, 2015:31). Damit findet vor dem geistigen Auge der Rezipierenden bei metatextueller Rezeption von *Gomorra* bereits eine Einordnung auf der Italienkarte statt, die nicht nur eine grobe Zuordnung zu Nord- oder Süditalien, sondern ganz konkret zu Süditalien, Region Kampanien, Stadt Neapel zulässt. Als bekannt kann in dem Zusammenhang auch die grundlegende Funktionsweise der Camorra vorausgesetzt werden, da diese immer wieder – spätestens seit dem Erscheinen von *Gomorra* – in den Medien thematisiert wird und gerade lokal vor Ort in der Region ein großer Bezug zur Camorra besteht. Dabei kann aber als

Wissensbestand ebenfalls vorausgesetzt werden, dass die Camorra in Neapel zwar ihr Zentrum hat, sie aber keineswegs nur ein lokales Phänomen darstellt: Die Camorra ist international tätig und vertreten. So hat sie sich auch in Deutschland fest angesiedelt, was zunächst angesichts der Tatsache, dass Deutschland ganz im Gegensatz zum armen Süditalien, in dem sich die Camorra ebenso wie die anderen Mafien entwickelt hat, über eine starke Zivilkultur, eine blühende Wirtschaft und ein gutes Politsystem verfügt (vgl. Allum, 2016:60). In Deutschland und den Niederlanden waren Clans der Camorra zwischen 1980 und 2015 nachweislich tätig auf dem Gebiet der Beschaffungskriminalität, auf dem Fälschungsmarkt sowie im Drogenhandel; vermutet wird zudem, dass sie in den beiden Ländern auch Geldwäsche betrieben hat, allerdings lässt sich dies nur schwer nachweisen (vgl. Allum, 2016:60). Obwohl die Camorra durchaus auch in Deutschland ansässig ist, wird sie hierzulande derart wenig thematisiert, dass sie den Rezipierenden der deutschen Synchronfassung nicht zwingend bekannt ist.

So besteht bei metatextueller Rezeption ein Bewusstsein dafür, dass die Camorra in ihrer heutigen Form nicht mehr als „Ehrenwerte Gesellschaft“ gilt, die als geheime, kriminelle Organisation nach einem Ehrenkodex handelt, sondern sich in eine regelrechte Unterwelt verwandelt hat, die wiederum aus verschiedenen Gruppierungen besteht, die jeweils in sich selbst instabil sind und die „über keinerlei formelle Struktur, keinerlei Ränge und Rituale mehr verfügt, wie sie bei [der] `Ndrangehta und [der] Cosa Nostra bestehen“ (Dickie, 2015:32). Gerade diese Rituale in Form von Verhaltensweisen nach einem Ehrenkodex wurden bei prototextueller Rezeption bei beiden Generationen immer wieder fälschlicherweise vorausgesetzt.

Aufgrund des Charakters einer Unterwelt ist nicht nur die Machtposition innerhalb der einzelnen Gruppierungen von ständigem Wandel begriffen, sondern auch die Vormachtstellung der einzelnen Gruppierungen zueinander. Der Camorra als Gesamtes gelingt es trotz dieser Instabilität und mangelnden Organisation, „große Landstriche in Kampanien zu kontrollieren“ (Dickie, 2015:32), indem sie dort aus verschiedensten Bereichen Profit zu machen versteht: Sie betreibt internationalen Drogenhandel, Handel mit illegal produzierten DVDs und Markenfälschungen, illegale Müllgeschäfte, versteht sich auf die Infiltration der nationalen Bauindustrie, sowie auf Waffenhandel

(alles vgl. Dickie, 2015:31f.). Die Camorra hat eine wirtschaftliche Parallelwelt geschaffen, die mit der staatlichen Wirtschaft konkurriert und die durch eine Form des Unternehmertums geprägt ist, die Gesetze nicht anerkennt (vgl. Marcus, 2016:312). Bei all ihren Handlungen zeichnet sich die Camorra aus durch einen Hang zum „Gangster-Glamour“ (Dickie, 2015:33), mit dem die *Camorristi* – also die Mitglieder der Camorra – ihre Macht zur Schau stellen (vgl. Dickie, 2015:33). Diese Zurschaustellung der Macht der *Camorristi* zeigt sich in *Gomorra* immer wieder durch Gewaltanwendung (beispielsweise als Marco und Piselli von *Camorristi* verprügelt werden, ab 01:13:59). Tatsächlich lässt sich im Vergleich zu 1990 jedoch feststellen, dass der Einsatz von Gewalt und Einschüchterungen in der Camorra abgenommen hat (Allum / Colletti, 2019:232): „Previously, it was their favoured currency; this is no longer the case. They now use different and perhaps more sophisticated tools to convince individuals, such as corruption.“ Zudem fußt die Macht der Camorra inzwischen mehr auf stabilen und dauerhaften Kontakten in sozialen und politischen Strukturen (vgl. Allum / Colletti, 2019:227f.). Angesichts der massiven Gewalt, die *Gomorra* trotz der seit 1990 vergleichsweise geringer werdenden Brutalität abbildet, sind die Ergebnisse dieser Studie erschreckend.

Grundsätzlich besteht die Problematik im Verständnis der Camorra v. a. in ihrer Widersprüchlichkeit: Sie ist kein gleichbleibendes, nach festen Regeln funktionierendes System, wie es die Cosa Nostra ist. Die einzelnen Clans der Camorra haben sehr unterschiedliche Organisationsweisen und fokussieren sich auf verschiedene illegale Aktivitäten zur Eigenlegitimierung. Die Camorra zeichnet sich demnach durch einen hohen Grad der Heterogenität aus (Massari / Martone, 2019:3):

„Indeed, it consists of a set of criminal groups that replicate the development historically seen in the various territories in which they are rooted, taking on disparate features and using differentiated repertoires of action, and functioning within specific economic sectors.“

Die Mehrheit der Camorra-Clans ist ständig in Gewaltkonflikte verwickelt oder zerbricht in beachtlicher Geschwindigkeit bei dem Versuch, mit einem anderen Clan eine Allianz zu bilden (alles vgl. Scaglione, 2017:66). Dickie (vgl. ebd., 2015:750) zufolge gibt es aktuell um die hundert Camorra-Clans, die ständig „verschmelzen oder zerfallen, [einander] bekriegen [...] und [...] Bündnisse“ schließen. Die Gesamtheit aller Clans als einheitliches System zu beschreiben,

ist unmöglich und kann dem Gesamtkomplex nicht gerecht werden. Es gibt jedoch verbindende Merkmale, die an dieser Stelle ausgeführt werden sollen; Ausnahmen werden, sofern für das Verständnis an diesen Stellen relevant, punktuell angeführt. So können Wissensbestände aufgearbeitet werden, die bei metatextueller Rezeption vorausgesetzt werden können und die grundlegend für das Verständnis von *Gomorrha* sind.

Die Unterschiede zwischen der Camorra und der Cosa Nostra wurde oben bereits dargestellt. Die Camorra stellt entsprechend eine von mehreren Mafias Italiens dar. Demnach ist es im Grunde schlicht nicht eindeutig, wenn die Probanden bei prototextueller Rezeption nach dem Unterschied zwischen Camorra und „der Mafia“ fragen. Landläufig ist jedoch die Cosa Nostra, die Mafia Siziliens, auch in Deutschland aus verschiedenen Gründen als „die Mafia“ bekannt geworden. Dies liegt mit Sicherheit nicht zuletzt in der Popularität von Mafiafilmen wie *Der Pate* begründet, die der Cosa Nostra als „Ehrenwerte Gesellschaft“ weltweit zu großer Bekanntheit verhelfen. Dass das Etikett „Mafia“ sich auf ähnliche Organisationen in anderen Regionen Italiens als eine Kategorie übertragen ließ, mag auch daher rühren, dass alle italienischen Mafias eine gemeinsame Geschichte haben, sich aber eben losgelöst voneinander an die lokalen Gegebenheiten und Notwendigkeiten ihrer Regionen anpassten, sodass sie sich trotz der anfänglichen Gemeinsamkeiten zu sehr unterschiedlichen Organisationen entwickelt haben (vgl. Dickie, 2015:17).

Die Bedeutung der Bezeichnung „Camorra“ hingegen ist umstritten. Serao (vgl. ebd., 2008:113) zufolge geht der Name auf Zeiten zurück, in denen *Camorristi* u. a. eine kurze Jacke, die im Hispanischen als *gamorra* betitelt wird, als gemeinsames Erkennungsmerkmal nutzten; allerdings ist nicht klar, ob betreffende Jacke den Namen zuerst trug oder aber ob sie ihren Namen in Anlehnung an die *Camorristi* erhielt, für die sie eine Art Markenzeichen war. Angesichts der Tatsache, dass die Probanden bei prototextueller Rezeption Probleme dabei aufwiesen, die „Mafia“, hinter der sich die Cosa Nostra verbirgt, von der Camorra zu trennen, soll nachfolgend eine klare Abgrenzung stattfinden. Zwar erklärt Di Gennaro (ebd., 2017:23): „From a social aspect, the Camorra cannot be compared to other forms of international organised crime as it is an abnormal monster which enjoys exclusive features.“ Trotzdem ist eine Gegenüberstellung mit der Cosa Nostra auf allen Ebenen möglich.

Eine umfassende Gegenüberstellung der beiden Systeme ist an dieser Stelle weder möglich noch zielführend. Entsprechend begrenzen sich die nachfolgenden Ausführungen auf einige vielsagende Unterschiede.

Ein grundlegender Unterschied zwischen Camorra und Cosa Nostra liegt wie oben bereits angesprochen neben ihrer lokalen Zuordnung zu Kampanien und Sizilien / USA in ihrem jeweiligen Aufbau. Die Cosa Nostra folgt einem streng hierarchischen Aufbau, an dessen Spitze der *Capo die capi* sitzt, dem der Vorsitz einer Kommission, der *Commissione Provinciale*, zukommt. Diese Kommission ist die vierte von vier Hierarchieebenen, darunter befinden sich sogenannte *Mandamenti* (Bezirke) unter dem Vorsitz je eines *Capomandamento*. Dabei besteht ein *Mandamento* aus je drei *Famiglie* (Familien), die sich auf der zweiten Hierarchieebene finden. Den Familien untergeordnet sind *Decine*, die als Kompanien betrachtet werden können und denen je ein *Capodecina* vorsitzt. Mitglieder der *Decine* sind wiederum sog. *Soldati*, die die unterste Hierarchieebene darstellen (alles vgl. Dickie, 2015:34). Die heutige Camorra hingegen weist keine globalen, standardisierten Strukturen mehr auf, die klare Hierarchien innerhalb des Gesamtkomplexes der Camorra schaffen würde (vgl. Dickie, 2015:31) – einzige Ausnahme dabei ist die Existenz von Bossen innerhalb jedes Camorraclans, von denen es jedoch gleich mehrere gibt, die auf die einzelnen Bezirke und Dörfer aufgeteilt sind (vgl. Dickie, 2015:32). Zwischen den Bossen existieren demnach keine Hierarchien und es steht auch keine Hierarchieebene über ihnen, die Handlungsmaßstäbe vorgeben würden.

Ein weiterer charakteristischer Unterschied zur Cosa Nostra besteht in der fehlenden Existenz von standardisierten Verhaltensweisen wie sie beispielsweise der Ehrenkodex der Cosa Nostra vorgibt. Dieser gibt Aufschluss darüber, wie ehrenwertes Verhalten innerhalb der Mafiaorganisation gelebt wird. Auch wenn diesem Ehrenkodex innerhalb der Cosa Nostra seit ihrer zunehmenden Ökonomisierung zu einem Geschäftsmodell nicht mehr der imminente Stand zukommt, den er zuvor einnahm, spielt in der Cosa Nostra Respekt im Zusammenhang mit Macht immer noch eine große Rolle, so dass viele dieser Mafiosi sich nach wie vor als Schutzpatron für die unter ihnen liegenden Rangordnungen verstehen, wenn auch in geringerem Maße als früher (vgl. Baasner / Thiel, 2004:93f.): „La Cosa Nostra è un’organizzazione articolata e complessa ma con una sostanziale unicità, con rigide

‘giurisdizioni’“ (Guarnotta, 2019:25). In der Camorra hingegen spielt ehrenwertes Verhalten in keiner Weise mehr eine Rolle – sie hat ihren Stand als Ehrenwerte Gesellschaft inzwischen eingebüßt (vgl. Dickie, 2015:31). In ihren Reihen ist also lediglich Macht relevant, die Idee ihrer Funktion Schutzpatrons hat ihren Wert verloren. Stattdessen verteidigen *Camorristi* ihre Machtposition durch Bedrohung und Einschüchterung, also durch die Ausübung des Rechts des Stärkeren (vgl. Serao, 2018:115). So beschreibt Serao die Camorra dieser Zeit folgendermaßen (ebd., 2018:116):

„La moderna *Società onorata* trae i suoi agi principalmente dal furto, dal diritto sui frutti della prostituzione e del lenocinio, dalla tassa sulle espoliazioni organizzate nelle bische, dal terribile reato del pervertimento della gioventù [...] per potere, con tal sua compassione, fare da scudo più o meno brillante ai veri malfattori!”

Eine ähnliche Perspektive lässt sich bei Di Gennaro nachlesen (ebd., 2017:23): „Extortion is to the Camorra what territory is to the Mafia.“ Auch bei Di Gennaro lässt sich die synonymische Verwendung der Begriffe „Cosa Nostra“ und „Mafia“ nachweisen. Wo die Mafia sich durch Erpressung legitimiert, tut die Cosa Nostra dies durch die Einnahme einer Vormachtstellung auf einem möglichst großen Gebiet. Nicht nur Erpressung steht für die Camorra jedoch auf der Tagesordnung; sie zeichnet sich zudem aus durch eine mitleidslose Gewaltbereitschaft, die auch vor Mord und Totschlag nicht Halt macht: Dickie zufolge „tötet [die Camorra] weiterhin mehr Menschen als die sizilianische Mafia und die `Ndrangheta zusammen“ (ebd., 2015:750).

Vergleicht man Cosa Nostra und Camorra im Hinblick auf ihre Macht und ihren Einfluss auf einer gemeinsamen Skala, lässt sich feststellen, dass die Cosa Nostra von Anfang an einen Vorsprung vor der Camorra hatte. Dies rührt daher, dass die Cosa Nostra auf einer klar abgegrenzten und zeitweise regelrecht abgeschotteten Insel weitaus bessere Möglichkeiten hatte, um die lokale Politik und Wirtschaft zu infiltrieren und dabei die eigene wirtschaftliche Rolle und Funktionsweise auszutesten und zu optimieren (vgl. Dickie, 2015:102). Dennoch versteht die Camorra sich darauf, zumindest im Raum Neapel die Politik zu infiltrieren und sich selbst wiederum durch diese Position zu legitimieren: Das Arbeitsamt Neapels beispielsweise soll Arbeitsplätze im Austausch gegen Wählerstimmen vermitteln (vgl. Romeo, 1993).

Bei metatextueller Rezeption von Gomorrha können nicht zwingend alle oben ausgearbeiteten Details vorausgesetzt werden, wohl aber die grundlegenden Gegebenheiten und Tendenzen. Insgesamt kann bei metatextueller Rezeption grundsätzlich das Wissen vorausgesetzt werden, dass es sich mit der Camorra um die in Kampanien ansässige Mafia handelt, die ihr Zentrum in Neapel hat. Die Camorra übernimmt die Rolle eines kapitalistischen, aber mehrheitlich illegal agierenden Arms der Wirtschaft, innerhalb dessen Gesetz- und Regellosigkeit herrscht. Sie lässt sich lokal, aber auch strukturell klar von der Cosa Nostra abgrenzen, die landläufig als „die Mafia“ bekannt geworden ist.

*„Immer wieder wird von einem Krieg gesprochen. Mir ist nicht klar, welcher Krieg damit gemeint ist.“*

*„Ich fand es generell schwierig zu verstehen, wer wen bekämpft und wieso.“*

Der sich im Fragebogen anschließende Untersuchungsaspekt betrifft die immer wiederkehrende Aussage, dass man sich im Krieg befinde. Bei prototextueller Rezeption konnte zu dieser pragmatischen Präsupposition nicht zwingend das Wissen vorausgesetzt werden, um welchen Krieg es sich handelt. Mit der Frage nach dem Krieg stellen sich auch automatisch die W-Fragen (wer, wen, wieso). Daher sollen die obenstehenden Untersuchungsaspekte an dieser Stelle gemeinsam betrachtet werden.

Bei metatextueller Rezeption verfügen die Rezipierenden von vornherein über das Wissen, dass die moderne Camorra sich auszeichnet durch ihre Gewaltbereitschaft und damit zusammenhängend auch dadurch, dass viele der einzelnen Clans ständig kriegsartige Konflikte untereinander ausfechten (vgl. Scaglione, 2017:66). Das Schlagwort „Krieg“ löst im Kontext der Camorra bei metatextueller Rezeption grundlegend andere Assoziationen aus als bei prototextueller Rezeption, bei der der erste Gedanke tendenziell dem bewaffneten Konflikt zweier Nationen gilt. Bei metatextueller Rezeption kann der Krieg hier ausgehend von diesen Wissensbeständen automatisch als eine gewalttätige Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Clans erkannt werden.

Die Tatsache, dass teils schwierig erscheinen mag, die einzelnen Figuren eindeutig einer Seite zuzuordnen, kann bei metatextueller Rezeption als

gewolltes filmisches Stilmittel erkannt werden, das die unkontrollierte und unregelmäßigen Kampfmethoden auf den verschiedenen Seiten verdeutlicht. In einem solchen Krieg spielt es keine Rolle, ob das Gegenüber überhaupt ein Gegner ist oder eine neutrale Person. So führt Saviano selbst aus (ebd. 2008:98): „Uccidere tutti. Tutti quanti. Anche col dubbio. Anche se non sai che parte stanno, anche se non sai se hanno una parte. Spara! È melma. Melma, solo melma“.

Bei metatextueller Rezeption stützt sich das Verständnis demnach auf das grundlegende Wissen um die Funktionsweise der Clans der Camorra und ihre überaus große Gewaltbereitschaft. Mit dem neuen Jahrtausend zeigten sich in der neuen Camorra-Generation eine Bereitschaft und Fähigkeit Gewalt mit einer Einfachheit auszuüben, die De Gennaro als „shocking“ und „unpredictable“ beschreibt (ebd., 2017:30).

Grundlegend zeigt der Film *Gomorra* von Matteo Garrone den Krieg zwischen einem Clan der Camorra, den *Casalesi*, und einer Spaltgruppe, den *Scissonisti*, der sich vor dem städtischen Hintergrund Neapels bzw. des Vororts Scampia abspielt (vgl. Wagner, 2015:458). Das Wissen zumindest um die *Casalesi* kann aus metatextueller Perspektive spätestens nach dem Erscheinen von Savianos *Gomorra* und seinem großen Erfolg allgemein vorausgesetzt werden. Die *Casalesi* betreiben multinationale kriminelle Machenschaften und sind in verschiedenen Wirtschaftssektoren tätig (vgl. Scaglione, 2017:68). Scaglione erklärt diesen Clan als „the most sophisticated of the system“ (ebd., 2017:68), da er sogar im Drogenhandel über Palermo mit der Cosa Nostra kooperiert und dabei ländliche Camorra-Tradition mit einem Sinn fürs Geschäftliche verbindet. Die *Casalesi* sind ein Clan, der – beruhend auf seiner ruralen Tradition – in seiner Struktur zumindest auf lokaler Ebene mit einem Boss und dem Festhalten an Initiationsritualen der Cosa Nostra ähnelt (vgl. Scaglione, 2017:70) und der sein Ursprungsgebiet Caserta bereits seit Jahren dominiert (vgl. Allum / Colletti, 2019:217).

Tatsächlich aber kann eine Generalisierung, dass *Gomorra* den Krieg zwischen nur zwei konkreten Clans zeigt, auch aus metatextueller Perspektive nicht mit Sicherheit vorgenommen werden. Allein ausgehend vom Film ist nicht klar, wie viele verschiedene Clans gezeigt werden, da die Namen der Clans nicht explizit genannt werden. So bleibt auch eine Zuordnung der *Scissonisti* rein ausgehend

vom Film schwierig; da allerdings Savianos Roman den Krieg zwischen *Casalesi* und *Scissonisti* in den Medien aufbrachte, kann das Wissen darum, dass diese beiden Clans eine Rolle im Film spielen, als gegeben betrachtet werden. Allerdings spielt in *Gomorra* mindestens ein weiterer Clan eine Rolle, nämlich jener, für den Don Ciro arbeitet und der sich selbst zu zerstören beginnt, wodurch Don Ciro selbst zwischen die Fronten gerät und seiner Arbeit nur noch mit Schutzweste nachgeht (ab 01:10:31).

In jedem Fall besteht aus metatextueller Perspektive Klarheit darüber, dass solche kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen ganz verschiedenen Clans der Camorra an der Tagesordnung sind. So ist die Herangehensweise bei metatextueller Rezeption von Vornherein eine andere: Hier besteht ein Bewusstsein für die Tatsache, dass im Grunde jeder jeden bekämpft und dass auch aufgrund der Schnelligkeit der Camorra-Clans jederzeit mit einem Seitenwechsel der Individuen zu rechnen ist.

***„Der Film beinhaltet [fünf] mehr oder weniger lose Handlungsstränge. Ich habe den Zusammenhang zwischen diesen Handlungssträngen nicht verstanden.“***

Auch die nächste Fragestellung ist grundlegender Natur und befasst sich mit dem Zusammenhang zwischen den mehr oder weniger losen Handlungssträngen. Bei prototextueller Rezeption konnten die Zusammenhänge oftmals nicht oder nicht ausschöpfend erkannt werden, weshalb die einzelnen Handlungsstränge lose nebeneinander zu stehen scheinen.

Bei metatextueller Rezeption hingegen kann spätestens seit dem Erscheinen von Savianos Roman *Gomorra* das Wissen um die basalen Funktionsweisen der Camorra vorausgesetzt werden. Daher können alle Handlungsstränge in die Ränge der Camorra oder in ihren Wirkkreis eingeordnet werden.

Die fünf Handlungsstränge, die sich daraus ergeben, sind gebunden an einzelne Hauptfiguren und definieren sich durch deren Rolle innerhalb der Camorra oder ihre Positionierung dieser gegenüber. Die Camorra ist also in allen fünf Fällen das grundlegend verbindende Inhaltselement. Verbindendes Merkmal von zumindest zwei der fünf Handlungsstränge ist zudem die regionale Verortung des Films: In vielen Szenen um die Figuren Totò und Don Ciro ist eindeutig der Gebäudekomplex *Le Vele* auszumachen. Die drei übrigen Handlungsstränge,

jene um Pasquale, um Don Franco und Roberto sowie um Marco und Piselli spielen aber im Umland und damit ebenfalls im Großraum Neapel. Ausgenommen ist lediglich jene Szene, in der Don Franco und Roberto dienstlich nach Venedig reisen. Eine einzige Figur spielt in zwei von fünf Handlungssträngen eine nicht unerhebliche Rolle und dient hier als Bindeglied: Durch Maria ergeben sich sowohl im Handlungsstrang um Don Ciro sowie in jenem um Totò Einblicke in das Leben als Frau eines inhaftierten *Camorrista*, die finanzielle Unterstützung von der Camorra bezieht.

Aus metatextueller Perspektive von besonderem Interesse ist aber in jedem Fall die Stellung innerhalb der bzw. die Positionierung zur Camorra, die die einzelnen Handlungsstränge prägen und verbinden.

Vier der fünf Handlungsstränge zeigen die Camorra und ihre unterschiedlichen Handlungsfelder aus der Innenansicht. Im Handlungsstrang um Totò wird die Aufnahme in die Juniorränge der Camorra und die typischen Aufgaben dieser gezeigt: Totò verrichtet kleine Arbeiten wie der Verkauf von Drogen und wird Zeuge der blutigen Kämpfe der Clans. Über ihn werden Einblicke in die untersten Ränge des Clans der *Casalesi* gewährt, die wenig Verantwortung tragen, aber sich dennoch beständig in Lebensgefahr begeben. Don Ciro wiederum nimmt die Position des *Sottomarino* ein, des Geldboten, der versucht, den Empfangsberechtigten ihr Geld möglichst unbesehen zu überbringen, um nicht zwischen die Fronten zu geraten oder überfallen zu werden (s. auch Untersuchungsaspekt: „*Don Ciro, der Geldbote, liefert bestimmten Personen, die auf einer Liste stehen, Geldbeträge. Mir ist nicht klar, wieso bestimmte Personen Geld bekommen.*“). Er ist es, der sich die Klagen der *Camorristi* über die zu geringen Spesen anhört. Allerdings hat er keinerlei Entscheidungsbefugnis darüber, wer Spesen erhält und ebenso wenig darüber, wie hoch diese sind. Don Ciro ist als *Sottomarino* de facto kein offizielles Mitglied der Camorra, da diese Funktionäre i. d. R. kein Teil des Systems sind; vielmehr handelt es sich meistens um Rentner, die diese Tätigkeit mangels Alternativen wählen müssen, um ihre Rente aufzubessern (vgl. Saviano, 2008:154). Er steht jedoch in ständigem Kontakt zu den einfachen *Camorristi*, denen er ihre monatliche Zahlung überbringt, sodass die Grenzen zum System hier verschwimmen. Pasquale und Don Franco stehen für zwei Wirtschaftszweige, auf die sich die Camorra spezialisiert hat (s. o.): den illegalen

oder zumindest grenzlegalen Handel mit Giftmüll und die Modefälschung. Don Franco gehört jenem Teil der Camorra an, den die Legambiente, eine wichtige Nichtregierungsorganisation in Italien, als *Ecomafia* bezeichnet: Es handelt sich hiermit um einen Zweig des organisierten Verbrechens, der u. a. Giftmüllhandel betreibt (vgl. Past, 2016:83). Roberto, ein unbescholtener junger Mann, der nach Arbeit sucht, kommt von außen in dieses Tätigkeitsfeld. Pasquale repräsentiert die Ebene der einfachen, aber talentierten Schneider innerhalb der Modefälscherbranche der Camorra.

Marco und Piselli hingegen geben in ihrem Handlungsstrang einen Blick von außen auf die Camorra. Sie selbst sind kein Teil von ihr und möchten es auch nicht sein – allerdings nicht etwa, weil sie das System aus sich heraus verachten, sondern weil sie sich in ihrem Leichtsinn für erhabeneren Gangster halten. In diesem Handlungsstrang wird gezeigt, dass die Camorra kein Mitleid zeigt und auch zwei einfache Jugendliche kaltblütig aus dem Weg räumt, wenn sie ihr im Weg stehen.

Die Zuordnung, wem welche konkrete Rolle zugeordnet werden kann, ist nur dann stichhaltig möglich, wenn bekannt ist, welche verschiedenen Ebenen es innerhalb der Camorra überhaupt gibt. Bei metatextueller Rezeption können diese Wissensbestände zumindest grundlegend vorausgesetzt werden, sodass eine Orientierung im System möglich ist.

***„Don Ciro, der Geldbote, liefert bestimmten Personen, die auf einer Liste stehen, Geldbeträge. Mir ist nicht klar, wieso bestimmte Personen Geld bekommen.“***

Die beiden sich anschließenden Untersuchungsaspekte befassen sich mit Don Ciro. Der erste der beiden ist darauf fokussiert, dass Don Ciro bestimmten Personen Geld liefert. Bei prototextueller Rezeption ließen sich hier insofern Verständnisprobleme nachweisen, als dass vielen Probanden nicht klar war, wieso bestimmte Personen von Don Ciro Geld überbracht wird. Diese Probleme ergaben sich aus der Tatsache, dass den Probanden die Kenntnisse um die Rolle eines sog. *Sottomarino* fehlten.

Aus metatextueller Perspektive kann das zum Verständnis dieser italienspezifischen pragmatischen Präsupposition notwendige Wissen vorausgesetzt werden, da es auf dem Wissen um die grundlegende

Funktionsweise der Camorra fußt. Das dazu notwendige Wissen wurde innerhalb der vorangehenden Blöcke bereits thematisiert, soll an dieser Stelle aber spezifisch für Don Ciro gebündelt werden.

Don Ciro nimmt innerhalb seines Clans der Camorra die Rolle eines sog. *Sottomarino* ein, dem die Aufgabe eines Geldboten zukommt; so überbringt er auch eine finanzielle Unterstützung an die Frauen und Familien eines *Camorrista*, deren Mann inhaftiert ist (vgl. Marcus, 2016:310). Allerdings erhalten nicht nur die Frauen inhaftierter Mitglieder diese Zahlung, wie Saviano in seinem Roman weiter erklärt: Auch die Männer von Frauen, die Dienste der Camorra im Gefängnis einsitzen, erhalten die Monatszahlung, die *Mesata* genannt wird (vgl. Saviano, 2008:153). Die *Mesata* wird auch als Lohn an die Soldaten der Camorra (vgl. Dickie, 2015:32) sowie an die Familien toter *Camorristi* ausgegeben (vgl. Saviano, 2008:154). Auch die *Fidanzati* von toten oder inhaftierten Mitgliedern können die *Mesata* beziehen, allerdings ist dies nur gesichert, wenn das Paar ein gemeinsames Kind hat. Die Heirat ist deshalb die beste Maßnahme, um sich die *Mesata* zu sichern (alles vgl. Saviano, 2008:154). Saviano selbst gibt in seinem Roman *Gomorra* einen detaillierten Einblick in das Leben eines *Sottomarino* (alles vgl. ebd., 2008:154ff): Ein *Sottomarino* ist selbst kein aufgenommenes Mitglied der Camorra. Inhaltlich haben sie lediglich die Aufgabe, die *Mesata* an die einfachen Clanmitglieder auszuzahlen, ein Kontakt zu den Führungspersonen der Camorra besteht nicht. Aus diesem Grund kommt den *Sottomarini* auch keine Entscheidungsgewalt darüber zu, wie hoch die *Mesata* beziffert ist und wer sie erhält. Das zu verteilende Geld sowie die Liste der Empfänger erhält ein *Sottomarino* von den Kassenwarten. Die *Mesata* wird in bar ausgezahlt, damit keine Nachweise der Transaktionen über Kontoauszüge möglich sind. Das bedeutet für die *Sottomarini*, dass sie mit einer großen Menge an Bargeld durch die Straßen laufen – eine Tatsache, die es, um einen Überfall auf die eigene Person zu vermeiden, erforderlich macht, möglichst unsichtbar zu sein. Die meisten *Sottomarini* sind Rentner, oft ehemalige Buchhalter, die mit dieser Arbeit ihre Rente aufbessern.

Vor diesem Hintergrund ergibt sich von selbst, wieso Don Ciro bestimmten Personen Geld ausliefert: Er arbeitet dabei eine Liste ab, die ihm zusammen mit dem Bargeld von den Kassenwarten übergeben wird. Die Personen auf der Liste gehören alle den untersten Rängen des Clans an, für den er arbeitet. So

liefert er die *Mesata* an Familien inhaftierter oder verstorbener Mitglieder sowie direkt an Soldaten. Zu dem Clan, für den er arbeitet, hat er offenbar auch ein gewisses Zugehörigkeitsgefühl, da es sich um eine Art Arbeitgeber für ihn handelt. Entsprechend erklärt er im Zwiegespräch mit einem *Camorrista* (ab 01:40:43): „Früher sind wir eine Familie gewesen.“ Damit ordnet er sich selbst der Camorra zu. Zudem ergibt sich aus diesem Wissen auch, wer der Mann ist, mit dem Don Ciro vor dem Überfall in einem Raum das Bargeld für die Botengänge vorbereitet (ab 01:44:17, s. auch nächster Untersuchungsaspekt): Mit ihm handelt es sich um einen der Kassenwärter des Clans und damit um eine der Kontaktpersonen Don Ciros.

Wie in *Gomorra* selbst zu sehen ist (ab 01:09:02), kann es auch passieren, dass Personen von der Liste gestrichen werden, wenn diese beispielsweise dem jeweiligen Clan den Rücken kehren. Auch darauf hat der zuständige *Sottomarino* keinen Einfluss.

Für Don Ciros Tätigkeit und seine Rolle im Wirkkreis der Camorra besteht damit aus metatextueller Perspektive ein Grundverständnis.

***„Gegen Ende des Films kommt es zu einer Schießerei als Don Ciro mit einem weiteren Mann in einem Raum Geld zählt. Don Ciro wird zwar bedroht, aber als einziger nicht erschossen. Mir ist nicht klar, warum er am Leben gelassen wird.“***

Die nachfolgende Fragestellung beschäftigt sich mit einer konkreten Szene: Gegen Ende des Films (ab 01:44:17) kommt es zu einer Schießerei als Don Ciro mit einem weiteren Mann in einem Raum Geld zählt. In der betreffenden Szene überlebt einzig Don Ciro, der Mann sowie die Wachen vor der Tür werden niedergestreckt. Bei prototextueller Rezeption gab es hier häufig Unklarheiten, wieso Don Ciro am Leben gelassen wird.

In einer vorangehenden Szene (ab 01:40:27) ist zu sehen, wie Don Ciro, nachdem er bei seinen Botengängen vermehrt um sein Leben fürchtete, mit einem Mann an einem Tisch sitzt und darauf plädiert, dass sie früher doch alle eine Familie gewesen seien. Sein Gegenüber reagiert darauf unwirsch und erklärt abschließend: „Du bringst das Geld und ich leg die Leute um. Wir beide kämpfen im Krieg, klar?“ Diese Szene steht mit der Schießerei im Anschluss in direktem Zusammenhang und liefert die implizierte Erklärung, weshalb Don

Ciro als einziger am Leben gelassen wird. Da dazu jedoch kulturspezifische Wissensbestände von Bedarf sind, über die die Probanden nicht zwingend verfügten, kam es hier bei prototextueller Rezeption zu Verständnisproblemen, die auch mit den Unklarheiten hinsichtlich der Termini „Clan“ vs. „Familie“ korrelieren.

Aus metatextueller Perspektive ist bekannt, dass die Familie im Kontext von Mafia-Organisationen historisch betrachtet eine Untereinheit eines Clans war; die Familien basierten i. d. R. auf Verwandtschaftsbeziehungen, weshalb das Wachstum eines Clans mittels Expansion der Familien, z. B. durch Heirat und die Zeugung von Nachkommen, gesichert werden konnte (vgl. Di Gennaro, 2017:27).

Demnach bespricht sich Don Ciro hier nicht zwingend mit einem verfeindeten Clan, wie viele der Probanden bei prototextueller Rezeption annahmen. In der Camorra kann es durchaus vorkommen, dass ein Clan sich durch innere Konflikte selbst zerstört und folglich zerfällt (s. o.). Es liegt daher aus metatextueller Perspektive nahe, dass der Mann, mit dem Don Ciro sich unterhält, sowie die Personen, die Don Ciro und den Kassenwart überfallen und am Leben lassen, demselben Clan angehören und früher sogar zur selben Familie gehörten. Daher lässt sich hier aus metatextueller Perspektive schlussfolgern, dass Don Ciro für einen Clan arbeitet, der durch innere Konflikte langsam in sich zusammenbricht und er selbst so immer mehr in Gefahr gerät. Da er die Konsequenzen für sich erahnt, versteht er, dass er seine eigene Haut retten muss, indem er den Abspaltn Ort und Zeit der Geldübergabe für seine Botengänge mitteilt. Er verrät dabei eine Familie des Clans und kauft sein Leben förmlich mit deren Geldern bei der anderen Seite des Clans zurück.

Diese Vermutung soll hier aufgrund der Komplexität der Sache gestützt werden durch Savianos Roman *Gomorra*, in dem er beschreibt, dass Don Ciro in der Tat in einem zerfallenden Clan arbeitete (ebd., 2008:154f.): „È del centro storico, ha curato gli stipendi di clan ormai allo spando ma che lentamente, in questa nuova fase fertile, stanno cercando di riorganizzarsi e non soltanto di sopravvivere.“

Entsprechend wird Don Ciro im Film tatsächlich in seiner schwierigen Lage gezeigt, sich selbst als *Sottomarino* aus der Schusslinie der verschiedenen Fronten innerhalb des Clans zu bringen. Angesichts der Tatsache, dass aus

metatextueller Perspektive sowohl Kenntnisse um die Funktion des *Sottomarino* als auch um die Schnellebigkeit der Camorra-Clans vorausgesetzt werden können, ergeben sich hier keine Verständnisprobleme.

***„Als der junge Totò zu Anfang die Tüten mit Lebensmitteln u. Ä. verteilt, trifft er auf den etwa gleichaltrigen Simone, der an der Straße sitzt und sagt, er müsse arbeiten, er sei im Dienst. Ich habe mich gefragt, was es mit dieser Arbeit auf sich hat.“***

Die vier folgenden Untersuchungsaspekte befassen sich mit dem Handlungsstrang um den Jugendlichen Totò. Der erste Aspekt ist an eine der Anfangsszenen (ab 00:05:40) gebunden, dahinter verbirgt sich aber ganz grundlegendes Wissen, das oben bereits einmal in einem allgemeineren Zusammenhang thematisiert wurde. An dieser Stelle sollen die entsprechenden Wissensbestände aber nochmals gebündelt dargestellt werden. Es geht dabei darum, dass Totò in einer der Anfangsszenen auf den etwa gleichaltrigen Simone trifft, der am Straßenrand sitzt und verkündet, er müsse arbeiten. Bei prototextueller Rezeption war vielen Probanden nicht klar, was es mit Simones Arbeit auf sich hat.

Bei metatextueller Rezeption kann als bekannt vorausgesetzt werden, dass viele bereits als Jugendliche in die Camorra aufgenommen werden und dort ihre ersten Jobs finden. Auch hier war es Saviano selbst, der für die Arbeiten Jugendlicher in der Camorra in seinem Roman *Gomorra* sensibilisierte und der gesamten Nation dafür die Augen öffnete. Die Region Kampanien ist als eine der süditalienischen Regionen wirtschaftlich und sozial in einer weitaus prekäreren Situation als die norditalienischen Regionen: So berichtet Schlamp (2015), dass jede dritte Familie in Süditalien als arm gilt, wohin dies in Norditalien lediglich jede zehnte Familie betrifft. Für das Jahr 2007, kurz bevor Saviano den Roman veröffentlichte, auf dem auch der Film *Gomorra* basiert, publizierte das italienische Statistikamt Istat die Arbeitslosenzahlen Italiens (vgl. Istat (1), 2008:121): So gingen in Süditalien, in dem auch Neapel liegt, nur 52,4 % der Gesamtbevölkerung einer Beschäftigung nach (vgl. Istat (1), 2008:175) – im Umkehrschluss waren demnach 47,6 % von Arbeitslosigkeit betroffen, also fast die Hälfte der süditalienischen Bevölkerung. Von den Jugendlichen zwischen 15

und 24 Jahren waren 2007 in Süditalien 32,2 % betroffen (vgl. Istat (1), 2008:44), das entspricht fast einem Drittel.

Vor diesem erschreckenden Hintergrund bietet die Camorra Jobs außerhalb des offiziellen Arbeitsmarktes, von denen auch die Jugendlichen leben und das Gefühl der Wertschätzung erfahren können. Dass es sich dabei um unmoralische Jobs im Zusammenhang der Camorra handelt, lässt sich gerade zu Beginn leicht übersehen, weil die Jugendlichen mit einfachen Arbeiten wie Kurierdiensten anfangen (alles vgl. Saviano, 2008:98). Die Camorra bietet den Jugendlichen sowie allen anderen, die sich ihrem von Hoffnungslosigkeit geprägten Schicksal ausgesetzt fühlen, „l’illusione che l’impiego sia riconosciuto, che sia la possibilità di fare carriera“ (Saviano, 2008:124). Die Camorra bietet die Hoffnung auf das, was der reguläre Arbeitsmarkt ihnen verwehrt: Anerkennung und Aufstiegsmöglichkeiten.

Ihren Werdegang beginnen *Camorristi*, wie an Simone und Totò ersichtlich wird, bereits in sehr jungen Jahren; sie können sich aber sehr schnell von den einfachen Aufgaben hocharbeiten (vgl. Saviano, 2008:120). Die Jugendlichen, die in den Dienst der Camorra aufgenommen werden, „bilden das neue Heer der Clans der neapolitanischen Camorra“ (Saviano, 2008:119). Sie sind es demnach, die letztlich für ihren Clan den Krieg ausfechten und dabei ihr Leben aufs Spiel setzen. Mit etwas Geschick können sie auch schon als Jugendliche die Rolle eines Bosses übernehmen und die Camorra durch ihre individuellen Strategien prägen (vgl. Saviano, 2008:120).

Bei metatextueller Rezeption kann Simones Arbeit daher problemlos in den Kontext der Camorra eingebettet werden: Ihm kommt die Aufgabe zu, die Straßen zu bewachen und seinen Clan einerseits vor Polizei und Carabinieri zu warnen, die durch das Gebiet patrouillieren und damit das Drogengeschäft stören könnten, andererseits muss er darauf achten, dass sich keine feindlichen *Camorristi* einschleichen, die kriegerische Handlungen verfolgen. Simone steht damit noch am Anfang seiner Karriere in der Camorra.

**„Später sitzen Totò und einige weitere Jungs auf einer Bank und werden einzeln in einen dunklen Raum gerufen, wo ihnen eine Schutzweste angezogen wird und sie eine Kugel auf die Brust geschossen bekommen. Mir ist nicht klar, was es damit auf sich hat.“**

Der sich anschließende Untersuchungsaspekt betrifft jene Szene (ab 00:30:00), in der Totò und einige andere Jungen nacheinander in einen halbdunklen Raum gerufen werden, wo ihnen eine Schutzweste angezogen und dann eine Kugel aus einer Pistole auf die Brust geschossen wird. Bei prototextueller Rezeption erwies sich das Verständnis darum, was es mit dieser Szene auf sich hat, als problematisch.

Aus metatextueller Perspektive ergibt sich auch hier von selbst der beständige Zusammenhang zur Camorra. Die Lesart kann aber auch aus metatextueller Perspektive unterschiedlich sein.

Einerseits kann die Szene so gedeutet werden, dass es sich damit um ein Initiationsritual in den alteingesessenen Clan der *Casalesi* handelt. Der Clan ist auf organisatorischer Ebene der Sprung von krimineller Organisation zum Unternehmertum gelungen; auf lokaler Ebene gleicht sein Aufbau dem der Cosa Nostra, da er eine hierarchische Struktur aufweist (vgl. Scaglione, 2017:70). Aufbauend auf dem Wissen, dass die Clans der Camorra sehr unterschiedlich sein können, könnte aus metatextueller Perspektive das Verständnis so ausfallen, dass die *Casalesi* als eher traditioneller Clan durchaus noch Rituale pflegen. Der Schuss auf die Brust der Jungen würde bedeuten, dass sie als Männer gelten und in die Ränge der Camorra aufgenommen wurden.

Andererseits kann die Lesart – gerade bei Kenntnis von Savianos Roman – pragmatischer ausfallen. Saviano beschreibt den Sinn dieses Rituals folgendermaßen (ebd., 2008:118): „Per addestrare a non avere paura della armi facevano indossare il giubbotto ai ragazzini e poi gli sparavano addosso.“ Demnach wird das Ritual weniger als ehrwürdiges Symbol der Mannwerdung zelebriert, sondern es dient vielmehr der Abhärtung der jungen Armee der Camorra: Durch ein solches Erlebnis soll den Jungen ihre Angst davor genommen werden, eine Waffe auf sich gerichtet zu sehen.

Theoretisch lässt der Film aus metatextueller Perspektive beide Lesarten zu. Durch reine Reflektion der Brutalität, die die übrigen Szenen des Films

auszeichnen und die den normalen Alltag der Camorra abbildet, liegt jedoch die zweite, korrekte Lesart aus metatextueller Perspektive weitaus näher.

***„In einer späteren Szene ist Totò mit einer Gruppe anderer Jugendlicher an der Straße zu lauter Musik am Herumalbern. Gaetano tanzt mit zwei Mädchen, plötzlich rast ein Motorrad heran und Gaetano wird erschossen. Ich habe nicht verstanden, wer ihn umbringt.“***

In einer Folgeszene (ab 01:34:06) wird Gaetano unerwartet auf offener Straße erschossen; bei prototextueller Rezeption ergab sich hier bei beiden Generationen eine gravierende Problemstelle, weil ihnen das kulturspezifische Handlungswissen fehlte, das es ihnen ermöglicht hätte, den Mörder zweifelsfrei auszumachen.

Bei metatextueller Rezeption hingegen kann diese Szene in das oben bereits ausgeführte Grundwissen um die Funktionsweise der Camorra eingebettet werden, was die Kontextualisierung dieser Szene und folglich die eindeutige Ausmachung eines Mörders ermöglicht.

Grundlegend wichtig zum Verständnis sind auch hier die oben bereits mehrfach im Detail erläuterten inneren Strukturen der Camorra. Da bei metatextueller Rezeption das Wissen um die Instabilität und Clan-Kriege vorausgesetzt werden kann, kann auch Gaetano als Mordopfer einem solchen Krieg zugeordnet werden. Essentiell ist dabei vor allem das Wissen darum, dass unterschiedliche Clans innerhalb der Camorra sich immer wieder in blutige Kriege verwickeln (s. o.).

Aus einer sich der Mordszene anschließenden Szene (ab 01:35:12) geht hervor, dass die Jungen um Totò den Mörder offenbar erkennen und ihn als Marias Sohn ausmachen. Maria wiederum erhält von Don Ciro, dem Geldboten, keine *Mesata* mehr, weil ihr Sohn die Seiten gewechselt hat, wie aus einer der Szenen um Don Ciro hervorgeht (ab 01:26:44). In einer früheren Szene aus dem Handlungsstrang um Totò wiederum verkündet Simone, der zunächst demselben Clan angehörte wie Totò, dass er die Seiten gewechselt habe (ab 00:55:48). Simone legt Totò in diesem Gespräch nahe, es ihm gleich zu tun, weil es vorkommen könne, dass er jemanden aus Totòs Clan umbringe, oder dass jemand aus Totòs Clan ihn umbringe.

Diese einzelnen Stränge, die bei prototextueller Rezeption lose nebeneinanderstehen, lassen bei metatextueller Rezeption lediglich einen logischen Schluss zu: Simone, Marias Sohn, erhält nachdem er die Seiten zu einem feindlichen Clan gewechselt hat, den Befehl, Gateano, der für ihn nun eben ein Gegner ist, zu ermorden und kommt diesem Befehl auf offener Straße nach. Damit wird seine Vorankündigung Totò gegenüber, dass er möglicherweise jemanden aus dessen Umfeld umbringen müsste, Realität.

Ob es ein konkretes Motiv für den Mord gibt, ist völlig irrelevant und wird gerade angesichts der Wahllosigkeit von Tötungsdelikten bei Camorra-Kriegen bei metatextueller Rezeption mehrheitlich nicht hinterfragt. Zusätzlich ist davon auszugehen, dass Simone, der noch in den Juniorrängen steckt und in seinem neuen Clan erst einmal seine Loyalität beweisen muss, lediglich einen Befehl ausführt, dessen Sinn – sofern es einen geben mag – auch ihm verborgen bleibt. Aus metatextueller Perspektive ergibt sich aus der Verflechtung der verschiedenen Szenen also ein eindeutiges Bild.

***„Nach dem Tod Gaetanos beschließen einige Jungs um Totò, dass Maria sterben muss. Ich habe nicht verstanden, wieso.“***

Eng mit dem vorangehenden Aspekt zusammen hängt der nachfolgende: Nach Gaetanos Tod beschließen die Jungen um Totò, dass Maria sterben muss (ab 01:35:12). Aus prototextueller Perspektive erwies sich die Frage danach, warum Marias Tod für die Jungen der logische Schluss ist, bei beiden befragten Generationen als durchschnittliche Problemstelle.

Aus metatextueller Perspektive ergibt sich dafür ein recht eindeutiger Blick auf die Sachlage, der der Logik der Camorra folgt.

Die Jungen um Totò herum sind sich einig, dass jemand für den Tod Gaetanos büßen muss. Da sie selbst offenbar nicht für Morde eingesetzt werden, sondern noch in den unteren Rängen der Camorra stehen, in denen einfache Botengänge u. Ä. anfallen, steht es ihnen nicht zu, den Krieg mit dem feindlichen Clan weiter anzufeuern, indem sie einen feindlichen *Camorrista* ermorden. Die Jungen machen jedoch Maria, die noch in ihrer Mitte lebt, als Mutter des Mörders von Gaetano aus. Maria wird sogar in einer vorangehenden Szene von den *Camorristi* gewarnt, dass sie besser wegziehen solle (ab 01:26:44). Nachdem ihr Sohn sich einem anderen Clan angeschlossen hat und sie selbst offenbar nicht

der Camorra angehört, wurde sie von Ciro's Spesenliste gestrichen und damit verstoßen. Ihr ist daher bewusst, dass sie sich in einer gefährlichen Situation befindet und um ihr Leben fürchten muss, da ihr keinerlei Schutz mehr zukommt. Sie ist vogelfrei und entsprechend schaden die Jugendlichen weder dem eigenen, noch einem fremden Clan. Lediglich Simone als Marias Sohn wird unmittelbar unter dieser Bluttat zu leiden haben und auf diese Weise für den Mord an Gaetano büßen. Die Jungen um Totò möchten diese Situation für sich nutzen und an Maria anstelle ihres Sohnes Blutrache verüben. Ihnen ist jedoch bewusst, dass Maria sich nicht kopflos in eine Falle locken lassen wird. Sie wissen aber auch, dass Totò eine freundschaftliche Beziehung zu ihr führt und sie gut kennt, daher nehmen sie ihn als Lockvogel in die Pflicht: Sie knüpfen seine Bereitschaft, Maria auszuliefern, an einen Beweis seiner Loyalität der Camorra gegenüber. Würde Totò sich gegen die Jungen wenden und sich weigern, wäre fest davon auszugehen, dass er als Verräter eingestuft und dafür ebenfalls sein Leben lassen müsste. Er sieht sich deshalb gezwungen, seine Pflicht zu erfüllen, wodurch er umso tiefer in die Fänge der Camorra gerät. Aus metatextueller Perspektive ergibt sich die Logik der Jungen demnach aus der Situation heraus.

***„Der Näher Pasquale und sein Chef nehmen an einer Auktion teil, bei der es um die Produktion von Haute-Couture geht. Sie bekommen den Zuschlag, haben aber sehr wenig Zeit, um eine große Zahl an Kleidern herzustellen, sodass für alle Mitarbeiter Überstunden anstehen. Pasquales Chef möchte diese Überstunden bezahlen und begibt sich zu einem Mann, von dem er mehr Geld als die 10.000 € fordert, die dieser bereit ist ihm zu geben. Pasquales Chef verspricht dem Mann: ‘Das ist eine sichere Sache für euch. In zwei, drei Monaten bezahlt der Kunde und ihr kriegt, was euch zusteht.’ Mir ist nicht klar, um wen es sich mit dem Geldgeber handelt.“***

Die sich anschließenden beiden Untersuchungsaspekte drehen sich um den Handlungsstrang um den Schneider Pasquale. Der erste dieser Untersuchungsaspekte stellte sich bei den befragten Generationen als gravierende Problemstelle heraus. Der Untersuchungsaspekt ist an eine spezifische Szene gebunden (ab 00:23:14), nämlich an jene, als Pasquales Chef

nach der Auktion bei einem unbekanntem Mann am Tisch sitzt und mehr als die vereinbarten 10.000 € fordert. Sein Argument besteht darin, dass das „eine sichere Sache für euch“ sei. Problematisch war hier die Frage nach der Identität des unbekanntem Mannes.

Aus metatextueller Perspektive lässt sich diese Szene in das Wissen um die wirtschaftlichen Aktivitäten der Camorra einbetten, die grundsätzlich als bekannt vorausgesetzt werden können.

Seit den 1980er Jahren hat die Camorra auch aus wirtschaftlicher Perspektive enorme Fortschritte gemacht und versteht sich „as an entrepreneurial, economic subject on the market of business procurement, subcontracting, direct services to businesses“ (Di Gennaro, 2017:29).

Insbesondere der Aspekt des „subcontracting“ ist im Zusammenhang zu Pasquales Geschichte relevant: Das Unternehmen, für das Pasquale als Näher arbeitet, ist zu verstehen als eines der hunderten von kleinen handwerklichen oder künstlerischen Unternehmen, die im Dienste der Camorra arbeiten (vgl. Scaglione, 2017:70).

Dass die Camorra wirtschaftliche Bestrebungen hat und diese sich im Vertrieb illegal hergestellter Fälschungen auch von DVDs oder Handtaschen widerspiegelt (vgl. Dickie, 2015:32), kann aus dieser Perspektive vorausgesetzt werden. Auch dass die Camorra Unternehmen in ihren Dienst nimmt, um so ihr wirtschaftliches Interesse zu vertreten, kann als bekannt angenommen werden. Zudem eilt Neapel in Italien der Ruf „als Hauptstadt des Schwarzmarktes“ (Dickie, 2015:474) voraus.

Aufbauend auf diesen Wissensbeständen kann spätestens in jenem Moment, in dem Pasquales Chef Iavorone am Tisch jenes unbekanntem Mannes zu sehen ist und mit diesem um ein größeres Budget zu verhandeln versucht, eindeutig erkannt werden, dass das Unternehmen im Bereich der Modefälschung für die Camorra tätig ist. Dabei besteht von vornherein auch ein Bewusstsein dafür, dass der Vertrieb dieser Fälschungen nicht nur regional erfolgt, sondern über den neapolitanischen Hafen auf einen internationalen Absatzmarkt gelangt (Dickie, 2015:751): „Die neapolitanische Fälschertradition ist global geworden.“ Die Camorra hat sogar eigene Händler in den Zielländern aufzuweisen, die die illegalen Fälschungen auf die nationalen Märkte bringen (vgl. Dickie, 2015:751).

Aus metatextueller Perspektive ist demnach klar, dass die genaue Identität des Mannes zum Verständnis irrelevant ist – ausschlaggebend ist lediglich, dass er ein *Camorrista* ist, der offenbar für die Fondsverwaltung für einige der Firmen verantwortlich ist, die der Camorra zuarbeiten. Diese Szene ist die erste Schlüsselszene zur Verankerung des Handlungsstrangs um Pasquale im Kontext der Camorra.

***„Später schließt Pasquale sich einer Gruppe Chinesen an, denen er nachts gegen Bezahlung Unterricht in der Haute-Couture-Schneiderei gibt. Seinem Chef wird daraufhin mitgeteilt, er habe einen Verräter in den eigenen Reihen. Es kommt sogar zum Attentat auf Pasquale. Ich habe nicht verstanden, wieso Pasquale damit einen Verrat begeht.“***

Der nachfolgende Untersuchungsaspekt zum Handlungsstrang um den Näher Pasquale befasst sich mit dessen Tätigkeit bei den Chinesen, denen er bei Nacht Unterricht im Nähen gibt (z. B. ab ab 00:49:42). Der Leiter des Unternehmens, für das Pasquale bei Tag arbeitet, erhält bald darauf den Hinweis, er habe einen Verräter in den eigenen Reihen (ab 01:28:25), woraufhin ein Attentat auf Pasquale verübt wird (ab 01:31:33).

Bei prototextueller Rezeption stellte sich vielen Probanden die Frage, wieso Pasquale mit dem Unterrichten der Chinesen einen Verrat begeht.

Das Angebot, sich mit Nähunterricht etwas dazu zu verdienen, erhält Pasquale nach der Auktion, bei der Iavorones Unternehmen den Zuschlag bekommen hat (ab 00:24:04): Er wird unauffällig auf dem Gang von einem Asiaten angesprochen. Bei metatextueller Rezeption lässt sich in diesem Zusammenhang ein Wissensbestand aktivieren, der bei prototextueller Rezeption nicht vorausgesetzt werden kann: Dabei geht es um die Zusammenhänge zwischen Camorra und chinesischer Mafia.

Gerade in der Fälscherbranche, in der die neapolitanischen Clans der Camorra ein regelrechtes Monopol aufgebaut haben, kann der Erfolg und Misserfolg von der Bindung zur chinesischen Mafia abhängen (vgl. Scaglione, 2017:69). Die Camorra profitiert dabei häufig von billigen Produktionsmechanismen in China, die es ihnen dennoch erlauben, das Produkt als italienisches auszugeben und als Qualitätsware zu verkaufen (vgl. Dickie, 2015:751).

Im Handlungsstrang um Pasquale handelt es sich aber offenbar um ein Unternehmen, das nicht mit der chinesischen Mafia kooperiert, sondern mit dieser in Konkurrenz tritt. Die Produkte, die das Unternehmen fertigt, werden tatsächlich vor Ort von talentierten Nähern wie Pasquale angefertigt. Die Entscheidung, nicht mit der chinesischen Mafia zu kooperieren, liegt aber ganz offensichtlich nicht bei dem Unternehmen selbst, sondern wird ihm von dem Clan, dem es zuarbeitet, vorgegeben. Wieso der Clan so agiert, geht auch bei metatextueller Rezeption nicht eindeutig hervor.

Jener Mann, der auf Pasquale zutritt und ihm das Angebot macht, er könnte nachts gut bezahlte Nähstunden geben, ist ein Repräsentant der chinesischen Mafia, der einen fähigen Schneider aus der Haute-Couture sucht, der seine neuen Rekrutinnen und Rekruten unterrichten kann, damit sie konkurrenzfähig arbeiten können. Da Pasquale damit sein umfangreiches Wissen um die Qualitätsarbeit in der Haute Couture an die Chinesen als härteste Konkurrenten auf dem Markt verkauft, erachtet ihn der Clan, dem sein Unternehmen zuarbeitet, als Verräter, der bestraft werden muss.

Dass der Clan relative Milde walten lässt und Pasquale mit dem Leben davon kommt, ist Iavorone, dem Leiter des Unternehmens, zu verdanken, der dies Pasquale nach dem Attentat auch verkündet (ab 01:32:53). Er hat sich offenbar über seinen Kontaktmann, den Fondsverwalter, dafür eingesetzt, dass Pasquale überlebt. Ob und wie weit er selbst sich dafür verpflichten musste, bleibt unklar. Aus metatextueller Perspektive können die Zusammenhänge zwischen dem Fälschermarkt der Camorra und deren Kooperation und Konkurrenz mit der chinesischen Mafia vorausgesetzt werden, woraus sich obenstehendes Verständnis ergibt.

***„Don Franco und Roberto arbeiten in der Müllindustrie. Mir ist nicht klar, um was für Müll es sich handelt.“***

Die sich anschließenden beiden Untersuchungsaspekte befassen sich mit Don Franco und Roberto sowie der Müllindustrie, in der die Männer tätig sind. Dabei ist der erste Aspekt entscheidend für die Einbettung der Tätigkeit der beiden in den Zusammenhang der Camorra.

Einigen Probanden war bei prototextueller Rezeption unklar, um welche Art von Müll es sich handelt.

Bei metatextueller Rezeption kann das Wissen vorausgesetzt werden, dass gerade die Region Kampanien um Neapel immer wieder von Müllkrisen betroffen ist; so fand auch 2007 und 2008 wieder eine Krise ihren Höhepunkt (vgl. Dickie, 2015:765), also nur kurze Zeit nach dem Erscheinen von Savianos Roman.

Diese seit 1994 immer wiederkehrenden Müllnotstände lösen insbesondere in der Stadt Neapel regelrechte Notlagen aus (vgl. Past, 2016:81). Gleichzeitig herrscht Kenntnis darum, dass dort nicht nur Müll aus der Region gelagert wird, sondern dass es sich um industriellen und anderen giftigen Abfall handelt, der aus ganz Italien und Europa stammt und illegal – oder zumindest grenzlegal – in Kampanien eingelagert wird (vgl. Past, 2016:82).

Dazu wurde in der Politik durch die Partei Legambiente der Terminus *Ecomafia* geprägt, der für jene Gebiete verwendet wird, in denen das organisierte Verbrechen die Umwelt durch den Handel mit Giftmüll, Erdaushebungen und illegalen Bauvorhaben schädigt (vgl. Past, 2016:83).

Die Firmen, die die illegalen Geschäfte des Giftmüllhandels betreiben, gehören der Camorra an. Illegal werden die Geschäfte insbesondere durch die nicht gesetzeskonforme Entsorgung, aus der eine Umweltgefährdung resultiert: Der Müll wird wahlweise illegal vergraben, einfach in die Natur geworfen oder gerade in langwirtschaftlichen Bereichen auch verbrannt. In vielen Fällen wird der Müll aber auch in Müllanlagen verbrannt, jedoch ohne dass die jeweiligen Sicherheitsbestimmungen Beachtung fänden (alles vgl. Past, 2016:83).

Dass die Giftstoffe aus dem Müll durch die illegale Lagerung oder Vernichtung ins Grundwasser, in die Böden sowie in die Luft gelangen und dadurch besonders die Gesundheit der Menschen und die Landwirtschaft vor Ort gefährden, liegt auf der Hand und wird auch in den Medien immer wieder aufgegriffen. Auf Seiten der Politik werden immer wieder Gegenmaßnahmen getroffen, die jedoch bisher keine fruchtbaren Ergebnisse zeigen (vgl. z. B. Sironi in L'Espresso, 2018: *Nella Terra die fuochi si continua a morire – Nonostante la beffa delle bonifiche*).

Vor diesem Hintergrund kann der Müll, mit dem Don Franco und Roberto in ihrer Firma handeln, bei metatextueller Rezeption ganz klar als Giftmüll kategorisiert werden, der unter illegalen Maßnahmen in der Natur eingelagert wird. Die Illegalität der Sache durchwirkt dabei viele Ebenen des Handels und

geht sogar so weit, dass Don Franco Kinder einsetzt, die die mit dem Müll beladenen LKWs den Weg zum Lagerplatz über unbefestigte Straßen steuern (ab 01:04:19). Bei metatextueller Rezeption ist demnach auch klar, dass die Firma Don Francos – ähnlich wie die Näherei, für die Pasquale arbeitet – im Dienste der Camorra steht.

***„Als Roberto sich am Ende gegen Don Franco und die Müllindustrie wendet, sagt letzterer: ‘Leute wie ich haben dieses Scheißland für Europa fit gemacht.’ Mir ist nicht klar, was er damit meint.“***

Der zweite Untersuchungspunkt um Don Franco und Roberto betrifft eine konkrete Szene gegen Ende des Films (ab 01:51:10), in der Roberto sich von Don Francos Firma lossagt und dem Geschäft mit dem Giftmüll den Rücken zuwendet. Als Roberto sein Unverständnis für diese Branche äußert, bricht aus Don Franco heraus, dass Roberto nicht denken solle, er wäre etwas Besseres als Don Franco, denn: „Leute wie ich haben dieses Scheißland für Europa fit gemacht.“ Bei prototextueller Rezeption brachte dieser Untersuchungsaspekt v. a. bei der Generation Y gravierende Probleme mit sich.

Bei metatextueller Rezeption lässt sich diese Aussage eindeutig in den Kontext der Wirtschaftslage Italiens einbetten, die eine historisch gewachsene Problematik darstellt, die bis heute nicht überwunden werden konnte. Insbesondere seit dem Wiederaufbau Italiens nach dem Zweiten Weltkrieg besteht der sogenannte Dualismus zwischen dem Norden und dem Süden des Landes: Insgesamt hielt die Industrialisierung in Italien verspätet Einzug, was auch der mangelnden Existenz von Rohstoffen im Land zuzuschreiben ist, allerdings industrialisierte der Norden sich zwar verspätet, dann aber gut, wohingegen der Süden bis heute weiterhin landwirtschaftlich geprägt bleibt (vgl. Hausmann, 2010:51) – der Süden verpasste hier den Anschluss an die industrialisierte Welt.

Italien muss wegen dieser Spaltung umso größere Hürden überwinden, um mit der Wirtschaftskraft anderer EU-Mitgliedsstaaten mithalten zu können. So fasst die Studie des italienischen Statistikamtes Istat zum Jahr 2007, in dem der Film *Gomorra* konzipiert und geplant wurde, zusammen, dass das Wirtschaftswachstum Italiens als Gesamtes innerhalb des vorangehenden Jahrzehnts unterhalb des Wirtschaftswachstums der anderen Wirtschaftsmächte

der EU lag. Aus der Gesamtsituation resultierte für Italien eine Verschlechterung der Wettbewerbsfähigkeit im Vergleich zu den EU-Partnern (alles vgl. Istat (1), 2008:XVII).

Trotz dieser negativ anmutenden Ergebnisse für das Jahr 2007 gilt es zu bedenken, welche Entwicklungen die Nation zu diesem Zeitpunkt bereits hinter sich hat: In den 2000er Jahren kann es sich mit den wirtschaftlichen Großmächten Europas vergleichen, wohingegen es nach dem Zweiten Weltkrieg aufgrund der mangelnden Industrialisierung noch völlig abgeschlagen hinter den Großmächten Europas lag.

Don Franco betrachtet sich in diesem Zusammenhang als Wohltäter im Rahmen der „Entwicklungshilfe“ in Süditalien, dessen verlangsamte Entwicklung die Wirtschaftskraft Italiens allgemein betrachtet eher bremst. Durch seine Tätigkeit in der Müllindustrie – sei sie noch so illegal und durch die Camorra gelenkt – mit Sitz in Süditalien leistet er analytisch betrachtet einen Beitrag zur Wirtschaftsmacht Italiens. Insbesondere durch seine internationale Tätigkeit steigert er die Zahl der Importe und trägt damit auf dem Papier zur Entwicklung der süditalienischen Region Kampanien bei. Durch seine Dienstleistungstätigkeit auf nationaler Ebene trägt er zudem zur Steigerung des Bruttoinlandsprodukts Italiens bei.

Don Franco erachtet sich deshalb vor allem aus betriebswirtschaftlicher Sicht als Wohltäter für den wirtschaftlichen Fortschritt Italiens. Roberto hingegen nimmt die ethisch-moralische Perspektive ein und erkennt, dass Don Francos Unternehmen der Gesundheit des eigenen Volkes sowie der Umwelt schadet und dem weiteren Erstarken der kriminellen Organisation Camorra beiträgt. Dieser Ansichtswiese verschließt Don Franco sich jedoch.

Aus metatextueller Perspektive besteht mit Don Francos Aussage also kein Bezug zu Auflagen, die Italien zum Mitwirken in der EU erfüllen müsste, da ein grundsätzliches Bewusstsein dafür herrscht, dass Italien eines der Gründungsländer der EU war (vgl. europa.eu). Die pragmatische Präsupposition des Fit-Machens Italiens für Europa kann vielmehr direkt in den Zusammenhang der schwierigen Wirtschaftssituation Italiens und ihrer Geschichte gebracht werden.

*„Zu Anfang sind Piselli und Marco in einem halbfertigen Gebäude zu sehen, wo sie herumbrüllen: ‘Ich bin die Nummer eins, ich bin Tony Montana’ und zueinander sagen ‘Kolumbianische Scheißhaufen, die sind überall’. Später wiederholt sich eine ähnliche Szene, als die beiden am Wasser mit Waffen um sich schießen. Mir ist nicht klar, was es damit auf sich hat.“*

Die letzten vier Untersuchungsaspekte behandeln italienspezifische pragmatische Präsuppositionen im Zusammenhang des Handlungsstrangs um Marco und Piselli.

Der erste Untersuchungsaspekt knüpft an jener Szene zu Beginn des Films an (ab 00:10:40), in der Marco und Piselli in einem erst halbfertigen, aber verlassenen Gebäude zu sehen sind, wo sie herumbrüllen, sie seien Tony Montana und es seien überall „kolumbianische Scheißhaufen“. Eine ähnliche Szene wiederholt sich später (ab 00:43:26), als sie am Strand mit gestohlenen Waffen um sich schießen. Offen blieb bei prototextueller Rezeption, was es mit diesen Szenen auf sich hat.

De facto spielen die Jungen hier Szenen aus Brian De Palmas *Scarface* nach, in dem Al Pacino die Hauptrolle und Ochs zufolge „die Rolle seines Lebens“ (ebd., 2018) spielte.

Auch aus metatextueller Perspektive kann das Wissen um diesen Film tatsächlich nicht als allgemein bekannt vorausgesetzt werden, auch wenn er aufgrund der Besetzung mit Al Pacino in Italien möglicherweise bekannter ist als in Deutschland. In jedem Fall aber liegt der Schluss, dass die beiden Jungen Szenen aus einem Film nachspielen, bei metatextueller Rezeption sehr nahe.

Bei der prototextuellen Rezeption nahmen viele Probanden beider Generationen zumindest an, dass Marco und Piselli mit ihren Parolen auf die Kolumbianer und ihren Drogenmarkt anspielen würden, der eine Konkurrenz für den lokalen Drogenmarkt darstelle.

Aus metatextueller Perspektive hingegen kann von Beginn an ausgeschlossen werden, dass die Rezipierenden die Kolumbianer als die größten lokalen Konkurrenten auf dem Drogenmarkt missverstehen und folglich ein vollkommenes Fehlverständnis dieser Szenen erreichen würden: Die Camorra in Kampanien mag viele Probleme verursachen, ein Kampf mit den Kolumbianern ist aber bisher kein bekanntes.

Da bei metatextueller Rezeption zudem auch bei Unkenntnis des Films *Scarface* dennoch bekannt ist, dass sich hinter dem amerikanisch anmutenden Namen Tony Montana kein lokaler Drogenboss verbirgt, der der vor Ort nicht vorhandenen kolumbianischen Drogenszene den Kampf angesagt hätte, lässt sich dieses Konstrukt recht schnell als eine Szenerie ausmachen, die irgendwo entliehen sein muss. Alternativ wäre denkbar, dass die Jungen sich die Figur des Tony Montana und den Kontext der Kolumbianer selbst ausgedacht haben, allerdings kann dies bei metatextueller Rezeption insofern als unwahrscheinlich eingestuft werden, da die beiden Jungen keinen Kontakt zu Kolumbianern haben, die sie zu diesem imaginären Zweitleben inspiriert haben könnten.

Insofern könnten diese Szenen bei metatextueller Rezeption zwar ebenfalls Fragen aufwerfen, allerdings wäre hier dennoch zumindest ein globales Verständnis möglich.

Klar ist aus dieser Perspektive aber in jedem Fall der Sinn der Spielereien der beiden: Sie bauen sich damit eine Traumwelt auf, in der sie ihren Übermut und ihre Überlegenheitsgefühle ausleben. Sie sind aufgewachsen in einer Welt roher Gewalt durch ständige Kriege zwischen Clans der Camorra, trösten sich jedoch mit dem Gedanken, sie seien der Camorra überlegen. Der vorbestrafte Tony Montana, der in *Scarface* vom Tellerwäscher zum Vorherrscher in der Kokain-Szene wird und sich dabei auch gegen die Kolumbianer durchsetzen muss – vor allem unter Einsatz von Schusswaffen und immenser Gewalt, immerhin stand die ungekürzte Fassung von *Scarface* in Deutschland noch bis 2011 auf dem Index (vgl. Ochs, 2018) – wird zu ihrem Helden, mit dem sie sich vergleichen.

Problematisch wird gerade dieses Gefühl der Überlegenheit aber, als sie auch im echten Leben keine Grenzen mehr scheuen, die ihnen die Camorra vorgibt, und Waffen stehlen (ab 00:40:07). Das Ende, das Marco und Piselli finden, wird bereits mit die Wahl ihres Helden Tony Montana angedeutet, denn auch Tony Montana wird in *Scarface* letztlich hinterrücks erschossen. Die sich anschließenden Untersuchungsaspekte beziehen sich auf ebendiesen Akt des Waffendiebstahls sowie auf den Tod Marcos und Pisellis.

*„Zu Anfang stehlen Marco und Piselli Waffen. Mir ist nicht klar, wem diese eigentlich gehören.“*

*„Als Marco und Piselli sich weiterhin weigern, die Waffen zurückzubringen, verkündet der Mann, der sich selbst als Boss bezeichnet, dass die beiden sterben müssen. Sie werden daraufhin unter Vorspiegelung falscher Tatsachen an den Strand gelockt und dort erschossen. Mir ist nicht klar, wieso für den Mord an den Jungen ein solcher Aufwand betrieben wird, wo andere auf offener Straße erschossen werden.“*

Aus rein logischen Gründen, die sich bei metatextueller Rezeption ergeben, soll hier die Reihenfolge der Untersuchungsaspekte einmalig von der Reihenfolge im Fragebogen abweichen: Behandelt werden an dieser Stelle der drittletzte gemeinsam mit dem letzten Untersuchungsaspekt.

In einer der Eingangsszenen (ab 00:40:07) zum Handlungsstrang um Marco und Piselli stehlen die beiden heimlich Waffen aus einem Versteck. Die erste zu untersuchende italienspezifische pragmatische Präsupposition besteht hier darin, wem die Waffen gehören, die Marco und Piselli stehlen.

In einer späteren Szene (ab 01:55:57), nachdem Marco und Piselli der wiederholten Aufforderung, die Waffen zurückzubringen, nicht nachgekommen sind, verkündet der Boss aus der Anfangsszene, dass die beiden sterben müssen, woraufhin sie an einem Strand in einen Hinterhalt gelockt und hinterrücks erschossen werden. Die zweite, damit einhergehende pragmatische Präsupposition besteht hier in den Gründen, wieso für die Ermordung der beiden Jungen ein so großer Aufwand betrieben wird, wo doch andere, wie Gaetano, auf offener Straße hingerichtet werden.

Die kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen um den Besitzer der Waffen setzen voraus, dass die Rezipierenden den Kontext zur Camorra sowie Marcos und Pisellis Position zu dieser erkennen. Bei metatextueller Rezeption ergibt sich hier durch rein logische Deduktion, dass Marco und Piselli selbst nicht zur Camorra gehören: Weder führen sie Arbeiten für diese aus, noch haben sie die notwendige Strebsamkeit oder den „Gangster-Glamour“ (Dickie, 2015:33), der *Camorristi* auszeichnet. Obwohl die beiden offensichtlich älter als Totò sind, sind sie bisher nicht in die Camorra aufgenommen worden. Das wird auch bestätigt durch eine Aussage des Bosses, der den beiden ganz offen

verkündet, dass er darüber entscheidet, ob die beiden für die Camorra zu gebrauchen sind (ab 00:15:19). Die Begegnung mit dem Boss kann aus metatextueller Perspektive als erster eindeutiger Beweis dafür erkannt werden, dass die Waffen, die die beiden gestohlen haben, der Camorra gehören: Der Boss bezeichnet sich selbst als solchen und betont damit seine Machtposition im Clan, was eine gewisse Drohung impliziert.

Als die beiden nicht gehorchen, schickt er einige seiner Soldaten (ab 01:13:59), die die Jungen gewaltsam aus einem Stripclub ziehen und unter der Aufforderung, die Waffen zurückzubringen, verprügeln. Die mitschwingende Drohung ist im Vergleich zur Begegnung mit dem Boss hier bereits deutlich greifbarer. Als sie sich auch dann nicht dem Willen des Bosses beugen, beschließt dieser, dass es seinem Ruf in der Camorra nicht zuträglich ist, wenn zwei Jugendliche ihn öffentlich verspotten. Deshalb sollen die beiden Jungen sterben.

Diese Entwicklung erinnert stark an die klassische Vorgehensweise der Cosa Nostra: Um ein spezifisches Ziel zu erreichen, greift diese bei Individuen ebenfalls zunächst auf Drohungen zurück; sollte diese Drohung nicht ausreichen und die betreffenden Personen sich weiterhin verweigern, kommt es zu einer Bestrafung unter Anwendung besonderer Brutalität (vgl. Baasner / Thiel, 2004:95). Die konsequente Nicht-Beachtung lässt keine weitere Steigerungsmöglichkeit des Strafmaßes mehr zu als den Tod.

Ogleich es hier um die Camorra und nicht um die Cosa Nostra geht, lässt sich diese Dramaturgie im Handlungsstrang um Marco und Piselli eindeutig wiederfinden: Die erste Drohung geschieht durch den Boss, diese nehmen die Jungen jedoch nicht ernst, woraufhin sie von Soldaten des Bosses verprügelt werden. Als auch das nicht dazu führt, dass die Jungen dem Wunsch der Camorra, nämlich dass sie die Waffen zurückbringen, nachkommen, werden sie hingerichtet.

Diese Vorgehensweise lässt bei metatextueller Rezeption lediglich einen Rückschluss zu: Es muss sich um einen alteingesessenen Clan der Camorra wie die *Casalesi* handeln, die in einigen Punkten auch strukturell Ähnlichkeiten zur Cosa Nostra aufweisen (vgl. Scaglione, 2017:68). Der Clan, mit dem Marco und Piselli wegen des Waffendiebstahls in Konflikt geraten, folgt bei seinem Umgang mit Ungehorsam in jedem Fall traditionelleren Regeln.

Da die Camorra, wie oben bereits ausgeführt wurde, keine einheitlichen Strukturen aufweist, sondern sie völlig unterschiedliche Clans unter sich bündelt, ist bei metatextueller Rezeption klar, dass der Grund, wieso für den Mord an Marco und Piselli ein komplizierter Hinterhalt geplant wird, wohingegen Gaetano auf offener Straße vor den Augen seiner Freunde erschossen wird: Die gezeigten Morde werden schlichtweg von verschiedenen Clans durchgeführt, die nach unterschiedlichen Prinzipien handeln. Wo einige blindlings auf offener Straße morden, ist anderen an ihrem Ruf gelegen und sie planen einen Hinterhalt und informieren sogar die Familien der Jungen, um sich in ihrer Handlung zu rechtfertigen.

Hätten Marco und Piselli nicht diesem Clan, sondern einem der vielen anderen ihre Waffen gestohlen, wäre ihre Geschichte demnach sehr viel schneller erzählt gewesen, nämlich mit einem einfachen und direkten Mord ohne Umschweife. Dieses Bewusstsein kann bei metatextueller Rezeption vorausgesetzt werden.

***„Marco und Piselli werden zu einem Mann gerufen, der sich selbst als Boss bezeichnet, und aufgefordert, [sich angemessen zu verhalten]. Die beiden höhnen im Nachhinein, dass sie auch Boss werden könnten, wenn einer wie er das kann. Marco sagt: ‘Ich bleib 30 Jahre lang Boss, wenn einer wie der schon Boss sein kann.’ Mir ist nicht klar, was er damit meint.“***

Abschließend soll jener Untersuchungsaspekt behandelt werden, der in der Reihenfolge des Fragebogens den vorletzten darstellt.

Dabei geht es um eine spezifische Szene (ab 00:15:19): Marco und Piselli wurden dem Boss vorgeführt, der sie höflich, aber bestimmt dazu aufforderte, sich seinen Regeln zu beugen und sich entsprechend zu verhalten. Nach dem Zusammentreffen sind die Jungen geradezu hysterisch, machen sich über den Boss lustig und tönen, dass auch sie Boss werden könnten, wenn einer wie der dazu in der Lage ist. Marco verkündet sogar: „Ich bleib 30 Jahre lang Boss, wenn einer wie der schon Boss sein kann.“ Aus metatextueller Perspektive können die zum Verständnis der damit vorliegenden pragmatischen Präsuppositionen vorausgesetzt werden.

Die zum Verständnis notwendigen kulturspezifischen Wissensbestände wurden bereits in anderen Zusammenhängen aufgearbeitet, sollen jedoch an dieser Stelle noch einmal en bloc dargestellt werden.

Grundsätzlich baut der Ausruf Marcos auf dem Wissen auf, dass die Camorra eine Ansammlung instabiler illegaler Gruppierungen darstellt, die kein gemeinsames Fundament besitzen (vgl. Di Gennaro, 2017:26). Die Clans der Camorra „kommen und gehen, verschmelzen und zerfallen, bekriegen einander und schließen Bündnisse“ (Dickie, 2015:750). Viele der Clans zeichnen sich daher durch eine geringe Lebenserwartung aus (vgl. Di Gennaro, 2017:31). In der Camorra besteht die Herausforderung also weniger darin, überhaupt Boss zu werden, sondern vielmehr darin, es auch zu bleiben. Aufgrund der Schnelllebigkeit der Clans ergeben sich mehr Möglichkeiten, selbst zum Boss zu werden, auch weil es innerhalb jedes Clans i. d. R. mehrere Bosse gibt, die auf die einzelnen Bezirke und Dörfer aufgeteilt sind (vgl. Dickie, 2015:32). Die Gefahr, durch einen der um die hundert Clans (vgl. Dickie, 2015:750) oder durch Clan-interne Konflikte oder im Rahmen von Aufspaltungen ums Leben zu kommen, ist jedoch nicht zu verachten.

Zwar wurde zuvor erarbeitet, dass der Clan, mit dem die beiden Jungen in Konflikt geraten, einer der alteingesessenen und traditionelleren ist und sich bis dato durch eine gewisse innere Stabilität ausgezeichnet hat. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Bosse sich in einer lebenslangen Position befinden. Insbesondere durch die Instabilität der sie umgebenden Clans sind auch traditionelle Clans nicht vor der Gefahr gefeit, dass innere Konflikte sie aufbrechen oder sie in einen tödlichen Krieg mit anderen geraten.

Aus metatextueller Perspektive ist klar, dass Marco mit seiner spitzen Bemerkung seine Überlegenheit den *Camorristi* gegenüber ausdrückt, indem er den Boss diffamiert: Wenn schon Männer, die er als so unfähig wie dieser Boss erachtet, eine solche Position füllen können, wäre es für ihn selbst ein Leichtes, 30 Jahre problemlos in dieser Position auszuharren – die Tatsache, dass andere Bosse das nicht schaffen, liegt in seinen Augen in deren Unfähigkeit.

Damit sind die Wissensbestände, die im Zusammenhang der in *Gomorra* enthaltenen kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen aufkommen, umfassend aufgearbeitet. In der Folge soll der vierte und letzte Film, *Engel des Bösen*, nach demselben Schema analysiert werden.

## 11. *Engel des Bösen – Die Geschichte eines Staatsfeindes (2010)*

Der vierte Film aus dem Korpus dieser Arbeit, *Engel des Bösen*, erzählt die Geschichte einer Einzelperson, nämlich die des Kriminellen Renato Vallanzasca. In seiner Grundstruktur ist der Film allein durch diesen eindeutigen Schwerpunkt auf einen individuellen Charakter weitaus weniger komplex als *Gomorra*. Die einzige strukturelle Herausforderung des Films besteht in der Gliederung in eine Binnen- und eine Rahmenhandlung mit verschiedenen Zeitebenen.

Der Film beginnt in einem Gefängnis mit Vallanzasca, der eine Kakerlake in seinem Essen findet und eine Schlägerei mit den Wachen beginnt (ab 00:04:50). Die sich hier anschließende Binnenhandlung (ab 00:05:45) befasst sich mit der Vorgeschichte Vallanzascas und seiner Bande bis zu betreffendem Tag, an dem die Rahmenhandlung wieder aufgenommen und stringent erzählt wird (ab 01:41:54), bis Vallanzasca kurze Zeit nach seinem Interview bei *Radio Popolare* von einer Polizeistreife kontrolliert und erkannt wird.

Inhaltlich steht die Mailänder Unterwelt der 1970er Jahre im Mittelpunkt, es gibt jedoch auch Bezüge zur sizilianischen Mafia und zur Camorra. Im Gegensatz zu den Filmen *Il Divo* und *Gomorra*, die entweder Verflechtungen zur sizilianischen Mafia zeigten bzw. aus den inneren Reihen der Camorra berichteten, sind die Mafias Italiens hier eine thematische Randerscheinung, zu der die Hauptfigur selbst keine direkten Bezüge aufweist.

Aus den Testläufen ergaben sich 13 Fragen, die entsprechend im Fragebogen ausgearbeitet wurden.

An dieser Stelle soll auf eine besondere Problematik hingewiesen sein: Zwei Probanden aus der Gruppe der Babyboomer (BB09 und BB10) kannten den Film bereits. Deshalb wurden sie von der Auswertung ausgeschlossen.

Auch hier soll zunächst die prototextuelle Untersuchung von *Engel des Bösen* erfolgen.

## 11.1 Prototextuelle Analyse

### 11.1.1 Auswertung anhand der Fragebögen

Wie bei den vorangehenden drei Filmen müssen auch bei *Engel des Bösen* zunächst grundlegende, nicht szenengebundene Untersuchungsaspekte betrachtet werden, die die Rezeption des Films als Gesamtes beeinflussen können. Die vier zugehörigen Untersuchungsaspekte werden nachfolgend – der Reihenfolge des Fragebogens folgend – zuerst betrachtet.

#### *„Renato Vallanzasca war mir völlig unbekannt vor dem Film.“*

Der erste Untersuchungsaspekt betrifft Vallanzasca selbst: Bei einer Persönlichkeit, die in Italien große Berühmtheit erlangt hat und noch immer Aufmerksamkeit in den Medien findet, kann nicht zwingend vorausgesetzt werden, dass auch grundlegende Kenntnisse um seine Person beim deutschsprachigen Zielpublikum vorhanden sind. Bei Unkenntnis Renato Vallanzascas ist die Herangehensweise an den Film und die Erwartungshaltung eine völlig andere: Ggf. ist sind die Hintergründe seiner Person, seiner Taten und Besonderheiten völlig unbekannt und das Verständnis muss einzig auf den Eindrücken und Inhalten basieren, die der Film beinhaltet. An dieser Stelle sollten die Probanden zunächst Stellung zu obengenannter Aussage beziehen.

Alle 15 befragten **Babyboomer** gaben hier an, dass diese Aussage auf sie zutreffe. Dieses Ergebnis mag überraschen, da die Babyboomer zu Vallanzascas aktiven Zeiten bereits im jungen Erwachsenenalter waren und über die Medien durchaus von ihm hätten hören können. Es zeigt aber auch, dass Vallanzascas Berühmt- und Beliebtheit sich auf seine eigene Nation beschränkte und offenbar nur wenig davon über die Landesgrenzen Italiens nach Deutschland schwappte. Entsprechend handelt es sich für die befragten Babyboomer mit den Hintergründen der Person Vallanzascas um eine gravierende Problemstelle.

Ähnlich ist das Ergebnis seitens der 19 befragten Probanden der Generation Y, von denen 18 angaben, dass Vallanzasca ihnen vor der Filmrezeption nicht bekannt gewesen sei.

Lediglich GY20 gab an, von ihm gehört zu haben: Er meinte sich zu erinnern, dass Vallanzasca in einem der ersten drei Filme aus der *Ocean's*-Reihe von Steven Soderbergh (2001-2007) vorkäme, was ihn zu einer Internetrecherche

angetrieben habe, die aber – wie er mündlich ergänzte – bereits einige Zeit zurückläge, so dass er sich nicht mit Sicherheit an die Inhalte erinnerte. In einer späteren Unterhaltung zeigte GY20, dass er sich auch nicht sicher war, ob es tatsächlich die *Ocean's*-Reihe oder nicht doch eine andere Quelle war, die ihn zur Recherche angestoßen hatte. Wie seine weiteren, korrekten Antworten im Fragebogen jedoch zeigen, verfügte er de facto über Wissensbestände zu Vallanzasca, die er sich in einer Recherche angeeignet haben mag. GY20 bildet hier also eine Ausnahme, die von besonderem persönlichem Interesse rührt. Den Film selbst hatte der Proband vorher noch nicht gesehen, so dass er seine vorhandenen Vorkenntnisse erstmalig auf die im Film kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen anwenden und ein Verständnis entwickeln musste. Dass GY20 durch äußere Umstände schon einmal auf Vallanzasca aufmerksam wurde, macht das Ergebnis der Auswertung nicht weniger repräsentativ.

Insgesamt handelt es sich hier mit 18 von 19 Probanden der Generation Y, die zuvor nicht von Vallanzasca gehört hatten, um eine gravierende Problemstelle.

*„Vallanzasca scheint bei der Bevölkerung sehr beliebt zu sein, und das, obwohl er als Staatsfeind anzusehen ist. Ich habe nicht verstanden, warum das so ist.“*

Der zweite grundlegende Untersuchungsaspekt steht in direktem Zusammenhang zum ersten. Zu den Hintergründen Vallanzascas gehört auch die Frage danach, wieso er bei der Bevölkerung so beliebt ist – eine Tatsache, die der Film sehr hervorhebt. Daher sollten sich die Probanden äußern, ob sich ihnen die Gründe für seine Beliebtheit erschließen.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gaben 10 an, dass die Beliebtheit Vallanzascas für sie nicht nachvollziehbar sei. Für sie wogen seine Gewalttaten und Raube also moralisch so schwer, dass sie nicht nachempfinden konnten, wieso die italienische Gesellschaft ihm offenkundig mit Begeisterung und Ansehen begegnet.

Die verbleibenden 5 Probanden fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder und gaben unterschiedlich ausgerichtete Vermutungen an. BB02 nahm an, dass Vallanzasca nur „die reichen Banken“ überfallen habe – fragwürdig bleibt, was den Überfall auf eine „reiche“ Bank im Gegensatz zu

einer „armen“ Bank für die Bevölkerung legitimiert. BB03 hingegen vermutete, dass einerseits seine Ausstrahlung seine Beliebtheit ausmache, andererseits aber auch, dass er nicht der „Mafia, Camorra usw.“ angehöre. Mit dem zweiten Punkt möchte der Proband vermutlich anklingen lassen, dass Vallanzasca Unabhängigkeit von Mafiaorganisationen ihm Anerkennung bei der Bevölkerung einbringen könnte. BB05 sah ebenfalls zwei mögliche Gründe für die Beliebtheit Vallanzascas: Seine charmante Art und die Tatsache, dass er klare Wertevorstellungen verkörpere. BB06 vermutete, dass gerade die Tatsache, dass Vallanzasca gegen den Staat arbeite, ein Grund für seine Beliebtheit sein könnte. Der Proband bezeichnete Vallanzasca zudem als „Strahlemann“ und weist damit ebenfalls auf dessen Charme hin. Auch BB07 sah seinen Charme als ausschlaggebend an, der ihn besonders bei Frauen sehr beliebt mache.

Keiner der befragten Probanden dieser Generation konnte eine zweifelsfreie Erklärung für Vallanzascas Beliebtheit in der Bevölkerung abgeben.

Mit insgesamt 15 von 15 befragten Babyboomern, die kein Verständnis entwickeln oder nur Vermutungen anstellen konnten, handelt es sich um eine gravierende Problemstelle.

Ebenso verhält es sich auf der Seite der **Generation Y**. Hier gab lediglich einer von 19 befragten Probanden an, dass er nicht verstanden habe, wieso Vallanzasca so beliebt ist.

Die übrigen 18 Probanden fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder und formulierten eine große Bandbreite an Vermutungen. Oft listeten die einzelnen Probanden mehrere Annahmen, die sich mit denen anderer Probanden teilweise überschneiden. So nahmen mehrere Probanden u. a. an, die Nonchalance und der Charme Vallanzascas würden ihn zu einem „Gentleman-Gangster“ machen, wie GY01 es formulierte. Andere vermuteten, dass er als großzügig gelte und mutmaßlich auch Teile seiner Beute an die arme Bevölkerung verteile (diese Vermutung wurde bei den Probanden durch eine konkrete Szene hervorgerufen, in der das Stichwort „Robin Hood“ fällt; ab 00:30:56). Andere sahen sein gutes Aussehen als Auslöser dafür, dass er insbesondere bei den Frauen sehr beliebt gewesen sei. GY12 ging sogar so weit, zu behaupten, dass in Italien Verbrecher generell bei Frauen ein gewisses Ansehen genossen. Vereinzelt vermuteten die Probanden auch, dass

Vallanzascas Überfälle sich durch Gewaltlosigkeit auszeichnen würden, bzw. dass sie der Bevölkerung selbst nicht schaden würden. Inwieweit das die Sympathie für ihn steigern mag, führen die betreffenden Probanden nicht weiter aus. Die Formulierung der Gewaltfreiheit trifft zudem insofern nicht zu, da in mehreren Szenen ganz offensichtlich Gewalt angewendet wird: so beispielsweise eingangs (ab 00:11:48) beim Überfall auf den Geldtransporter, in der es zu einer Schießerei kommt. Was die Probanden hier mutmaßlich äußern wollten, ist, dass Vallanzasca Bande Comasina i. d. R. nur dann mit Gewalt zurückschlägt, wenn sie angegriffen werden. Ausnahme davon ist der Mord Enzos an einem Bankangestellten, den er im Drogenrausch begeht (ab 00:45:54). GY07 nahm an, dass gerade die anfänglich gezeigten Überfälle mehr als „Streiche“ gegen die Polizei zu werten seien, und dass diese der Bevölkerung gefallen haben könnte. Inwiefern ein Überfall auf einen Geldtransporter ein Streich gegen die Polizei sein mag, bleibt unklar. GY02 ergänzte zudem, Vallanzasca handele außerhalb der Symbiose von Polizei und Mafiagruppierungen, was ihn auszeichne und was die Menschen fasziniere. GY03 und GY14 führten aus, er sei gerade deshalb beliebt, weil er gegen den Staatsapparat handele und der Bevölkerung Freiheit und Rebellion gegen die beklagenswerte politische Situation vorlebe. GY17 ergänzte, dass Vallanzasca in Interviews zeige, dass er im Grunde ein guter Mensch sei – das steigert dem Probanden zufolge die Sympathie der Bevölkerung für ihn.

Keiner der befragten Probanden der Generation Y konnte eine zweifelsfreie Antwort darauf geben, wieso Vallanzasca bei der Bevölkerung so beliebt ist. Entsprechend konnten alle 19 Probanden hier kein oder kein umfassendes Verständnis entwickeln. Damit handelt es sich auch hier um eine gravierende Problemstelle.

***„Francis Turatello war mir völlig unbekannt vor dem Film.“***

Der dritte grundlegende Untersuchungsaspekt zielt auf eine weitere Hauptfigur ab, nämlich auf Francis Turatello, der eingangs eine feindliche Beziehung zu Vallanzasca hat, später aber zu einem engen Freund von ebendiesem wird. Grundlegend besteht – wie zuvor bei Vallanzasca – ein Untersuchungsaspekt darin, ob die Probanden bereits vor der Rezeption von *Engel des Bösen* von

Turatello gehört hatten. Aus diesem Grund sollten sie sich zu obengenannter Aussage positionieren.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gaben alle 15 an, dass diese Aussage auf sie zutrefte. Entsprechend verfügten sie vor der Filmrezeption über keine Wissensbestände zu Turatello, seiner Rolle in Mailand und seiner Beziehung zu Vallanzasca. Bei der Rezeption und der Entwicklung des Verständnisses mussten sie sich somit voll und ganz auf das stützen, was der Film ihnen vermittelt.

Für sie handelte es sich demnach um eine gravierende Problemstelle.

Ähnlich verhält es sich auf der Seite der 19 befragten Probanden der **Generation Y**, von denen 18 angaben, dass ihnen Turatello in der Tat zuvor unbekannt gewesen sei. Genau wie die Probanden der Generation der Babyboomer mussten auch sie sich allein auf die in *Engel des Bösen* vermittelten Inhalte stützen.

Lediglich ein Proband, nämlich GY20 gab eine Vermutung an: Er verwies wie zuvor bei dem Untersuchungsaspekt zur Person Vallanzascas auf seine Internetrecherche und erklärte, Turatello sei ein Unterweltboss in Mailand gewesen, aber kein Mafioso. Für ihn hatte die Recherche offenbar die Erkenntnis mit sich gebracht, dass die Unterwelt nicht der Mafia gleichzusetzen ist. Offenbar war der Proband aber hier nicht sicher, dass er Turatello richtig einordnen konnte, weshalb er auch hier nur Vermutungen anstellen konnte.

Insgesamt konnte kein Proband zweifelsfrei ausführen, wer Turatello ist. Entsprechend handelt es sich auch für die befragten Probanden der Generation Y um eine gravierende Problemstelle.

***„Mir ist nicht klar, wieso Turatello und Vallanzasca sich zunächst gegenseitig bekämpfen, bevor sie im Gefängnis Freundschaft schließen.“***

Der sich anschließende Untersuchungsaspekt befasst sich mit der Tatsache, dass Vallanzasca und Turatello sich zunächst ganz offen bekämpfen – beispielsweise bei der Verfolgungsjagd im Tunnel (ab 00:37:59) – bevor sie dann später im Film bei einem gemeinsamen Gefängnisaufenthalt Freunde werden (ab 01:18:15). Da die Probanden mehrheitlich keine Kenntnisse über die beiden Personen besaßen, ist davon auszugehen, dass es auch hier zu Schwierigkeiten

und Fragen kam. Die Probanden sollten sich daher dazu äußern, ob ihnen klar war, wieso Vallanzasca und Turatello einander erst feindlich und dann freundschaftlich verbunden sind.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gaben hier 4 an, dass ihnen das nicht klar sei. Damit blieb ihnen der Zugang zum Verständnis verwehrt.

Weitere 8 konnten nur Vermutungen anstellen, blieben aber verunsichert, da ihnen offenbar Wissensbestände fehlten, die ihnen einen eindeutigen Rückschluss erlaubt hätten. Die geäußerten Annahmen variieren stark. So spekulierte BB02, die Freundschaft der beiden sei erst durch die Konkurrenz durch die Mafia möglich geworden, die „zwischenzeitlich ihr ‘Geschäft’ übernommen hat“. Inwieweit allerdings die Konkurrenz durch die Mafia die beiden zu Verbündeten macht und wessen Geschäft konkret gemeint ist, bleibt hier unklar. In die gleiche Richtung argumentierte BB13, der von einem „Zweckbündnis“ sprach, um gegen die Konkurrenz der Mafia ankommen zu können. BB04 vermutete allgemeiner, dass es den beiden um die Vormacht in Mailand gehe – mit wem sie konkurrieren, bleibt hier unklar. BB16 sprach von einem nicht weiter begründeten Zusammenschluss zweier Banden. BB05 nahm an, dass Turatello sich „Vorteile von der Allianz versprach“; er geht aber nicht darauf ein, worin die Motivation Vallanzascas liegen mag. Möglicherweise liegt in genau diesem Punkt aber auch die Unsicherheit des Probanden begründet. BB06 sprach von einer Freundschaft zwischen dem Untergrundboss und einem vergleichsweise kleinen Verbrecher, wobei dies keine Erklärung für den Geisteswandel der beiden darstellt, sondern eine Einschätzung der Rollen der beiden. Im Gegensatz zu BB06 betrachtete BB12 die beiden als eher ebenbürtig: Er sah ihre Gemeinsamkeit, die sowohl ihre Feindschaft als auch ihre Freundschaft erklären könnte, darin, dass sie beide Anführer von Verbrecherbanden sind. BB14 stellte als einziger Proband ausschließlich Mutmaßungen für die Feindschaft – und nicht für die Freundschaft der beiden – an: Er nahm an, die Feindschaft rühre daher, dass Vallanzasca in Turatellos Revier eingedrungen sei und damit eine feindschaftliche Beziehung verursacht habe.

Insgesamt konnte keiner dieser neun Probanden eine zweifelsfreie Erklärung geben.

Die verbleibenden 3 Probanden hingegen gaben an, dass ihnen die Umstände des Wandels von Feindschaft zu Freundschaft klar seien. BB01 erklärte, dass Turatello Vallanzasca im Gefängnis zu seinem „Statthalter“ habe machen wollen. Auch hier würde es sich demnach um eine Art Zweckbündnis handeln, wobei die Motivation Vallanzascas außer Acht gelassen wurde. BB03 hingegen führte aus, dass die beiden letztlich akzeptieren würden, dass „jeder seine Sache macht“, so dass sie Freunde werden könnten. BB07 ging in seiner Erklärung – wie BB14 oben – ausschließlich darauf ein, was die Feindschaft zwischen den beiden auslöst, nicht aber darauf, wieso sie sich letztlich versöhnen: Turatello habe ein Mitglied der Bande Vallanzascas misshandelt. Damit bezieht er sich auf den Übergriff auf Enzos Begleiter in einer von Turatellos Bars (ab 00:31:27). Offenbar war diese Tatsache für BB07 aber kein Hindernis, dass die beiden sich dennoch später anfreunden können.

Mit insgesamt 14 Probanden der Generation der Babyboomer, die hier kein oder kein gesichertes Verständnis entwickeln konnten, handelt es sich um eine schwerwiegende Problemstelle.

Auf der Seite der 19 befragten Probanden der **Generation Y** gaben 2 Probanden an, dass ihnen unklar sei, wieso die beiden sich erst bekämpfen ehe sie Freundschaft schließen. Sie konnten also keinen Zugang zu dieser Entwicklung finden.

Weitere 16 gaben an, sie seien sich unsicher und könnten nur Vermutungen anstellen. Sieben dieser Probanden mutmaßten, dass es sich schlicht um Anhänger konkurrierender Banden handle, was für sie Grund genug zur Feindschaft zu sein scheint. Die Probanden führten jedoch nicht weiter aus, was Vallanzasca und Turatello später dennoch zum Schulterschluss bewogen haben mag. GY09 vermutete, dass die Banden der beiden ähnlich wie Mafiabanden funktionieren könnten und es deshalb zu Revierkämpfen kommen könnte; die beiden hätten dann aber im Gefängnis Gelegenheit dazu, einander menschlich kennen und schätzen zu lernen. GY14 nahm an, dass Vallanzasca und Turatello Anführer verschiedener Clans seien, die zerschlagen würden, weshalb sie zusammenarbeiten müssten. Offen bleibt hier, ob der Proband den Terminus „Clan“ bewusst wählte und damit eine Zugehörigkeit zu einer Mafiaorganisation suggerieren möchte. Auch bleibt unklar, was er mit dem Zerschlagen der Clans konkret meint. GY02 ordnete zumindest Turatello einem Teil der Mafia zu, der

an Bedeutung verloren habe, weshalb Turatello in Vallanzasca eine Chance sehe, sich neu zu positionieren und einen neuen Partner zu akquirieren. Die Motivation Vallanzascas, sich auf diesen Zusammenschluss einzulassen, wird hier jedoch ebenso wenig ausgeführt wie die Gründe für die vorherige feindschaftliche Einstellung zwischen Vallanzasca und Turatello. GY05 erklärte schlicht, er habe verstanden, warum sich die beiden bekämpften, aber nicht, wieso sie sich später anfreunden. Ihm waren seine Verständnisprobleme hier offenbar bewusst, weshalb er verunsichert blieb. GY07 nahm an, dass Turatello und Vallanzasca sich im Gefängnis zusammentun könnten, um gemeinsam zu fliehen, damit sie sich dann auf freiem Fuß wieder bekämpfen können. Er vermutete demnach, dass es sich um eine Art befristetes Zweckbündnis handeln könnte. GY12 hingegen mutmaßte, dass die beiden nur so lange verfeindet gewesen seien, bis sie im Gefängnis hätten feststellen müssen, dass sie nur zu zweit weiterkommen könnten und sich deshalb zusammentun würden. GY20 führte die möglichen Gründe für die Feindschaft der beiden an, ohne darauf einzugehen, was sie letztlich zur Annäherung bewegt: Dem Probanden zufolge standen „der Vorfall mit Enzo“, die Beziehung zu Antonella sowie die gegenseitige Konkurrenz in der Unterwelt den beiden im Weg. Auf die einzelnen Unterpunkte ging GY20 nicht weiter ein, auch den Vorfall mit Enzo spezifizierte er nicht weiter. Es liegt aber nahe, dass er damit jene Szene meint, auf die auch einer der befragten Babyboomer Bezug nahm: In einer Szene greift Turatello Enzos Begleiter Spaghetino in einer von Turatellos Bars an (ab 00:31:27). In einem ähnlichen Zusammenhang formulierte GY06 die Annahme, dass Vallanzasca denke, Turatello habe ein Verbrechen begangen, obwohl er aber unschuldig sei. Worin genau das Verbrechen bestand, konnte GY06 nicht weiter ausführen, gab aber an, es sei um Vergewaltigung gegangen. Es ist daher zu vermuten, dass er sich damit auf dieselbe Szene bezieht wie GY20 oben: Hier wirft Turatello Spaghetino vor, eine ihm bekannte Frau vergewaltigt zu haben und Enzo behauptet, davon nichts gewusst zu haben. GY06 unterlag hier demnach einem Missverständnis, da nicht Turatello die Vergewaltigung begangen hat. Zudem ging er nicht weiter auf die spätere freundschaftliche Verbundenheit zwischen Vallanzasca und Turatello ein. GY01 nahm an, dass das Verhältnis der beiden dadurch geprägt werde, dass sie sich in der Öffentlichkeit und im

Gefängnissystem von der Mafia abgrenzen wollen. Wieso sie dazu zunächst Feindschaft und später Freundschaft als Mittel wählen, bleibt offen.

Keiner dieser 16 Probanden konnte ein subjektiv gefestigtes Verständnis entwickeln, bei ihnen allen blieben Verunsicherungen zurück.

Lediglich 1 Proband gab an, dass ihm klar sei, wieso Vallanzasca und Turatello sich zuerst bekämpfen, ehe sie dann Freundschaft schließen: GY10 erklärte, dass die beiden „Gangster“ seien, die beide ein eigenes Terrain innehätten und dass Vallanzasca Turatellos Terrain streitig mache. Diese Aussage impliziert, dass von Vallanzasca keine Gefahr mehr ausgeht, als die beiden sich im Gefängnis treffen und sie sich so auf einer neuen Ebene begegnen.

Mit insgesamt 18 von 19 Probanden der Generation Y, die verunsichert blieben, handelt es sich hier um eine gravierende Problemstelle.

*„Bei einem seiner Gefängnisaufenthalte ist Vallanzasca blutverschmiert an ein Bett gefesselt zu sehen, er wurde offenbar misshandelt. Mir ist nicht klar von wem er so zugerichtet wurde.“*

Die nachfolgenden neun Untersuchungsaspekte sind allesamt an bestimmte Szenen gebunden. Der erste dieser Analysepunkte betrifft eine Szene, in der Vallanzasca bei einem seiner Gefängnisaufenthalte blutverschmiert und nur in Unterhosen an ein Bett gefesselt zu sehen ist (ab 00:18:34). Es ist offensichtlich, dass er misshandelt wurde. Da die Misshandlungsszenen als solche jedoch nicht gezeigt werden, wird das Wissen, wer hinter der Misshandlung steckt, bei den Rezipierenden vorausgesetzt. Da durchaus auch Polizeiinstitutionen oder die Gefängniswächter in Frage kämen, das deutsche Zielpublikum aber nicht zwingend über Wissensbestände zu Polizei und Gefängnisregeln in Italien und ebensowenig über Vallanzascas Verhalten als Häftling verfügt, ist zu vermuten, dass nicht alle Probanden mit dieser kulturspezifischen pragmatischen Präsupposition umzugehen wissen. Aus diesem Grund sollten sie sich dazu äußern, ob ihnen klar war, von wem Vallanzasca im Gefängnis so zugerichtet wird.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gab lediglich 1 Proband (BB12) an, dass ihm nicht klar sei, wer Vallanzasca misshandelt hat.

Ganze 14 Probanden gaben an, sich unsicher zu sein und lediglich Spekulationen anstellen zu können. Von diesen 14 Probanden vermuteten neun die

Gefängniswärter hinter der Gewalttat, darunter auf BB05, der neben den Wärtern auch die Polizei verdächtigte, weil Vallanzasca sich im Verhör widersetzt und er einen Polizisten erschossen haben soll. Mit Vallanzascas Verweigerung im Verhör meint der Proband vermutlich jene Szene (ab 00:17:37), in der Vallanzasca sich weigert, einem Wärter im Gefängnis Auskunft zu seiner Person zu geben und ihn letztlich mit einer Kopfnuss niederstreckt. Der Proband konnte hier also Wärter und Polizisten nicht klar voneinander trennen. Der zweite Aspekt, den der Proband nennt, nämlich der Mord an einem Polizisten, wird zudem erst viel später im Film thematisiert (ab 00:41:33) und kann an dieser Stelle daher noch gar keine Rolle spielen. BB13 bezog sich in seiner Mutmaßung ebenfalls auf die Szene, in der Vallanzasca sich widersetzt und Gewalt gegen einen Wärter ausübt, ohne aber einen konkreten Schuldigen für die Misshandlung zu nennen. BB15 war sich unsicher, ob die Gefängnisinsassen oder die Wärter zu beschuldigen sind. Wie die Gefängnisinsassen einen Mitinsassen derart misshandeln könnten, ohne dass die Wärter intervenieren, spricht er jedoch nicht an. Möglicherweise bestand genau in dieser Frage jedoch auch seine eigene Unsicherheit.

Die verbleibenden 2 Probanden dieser Generation konnten ein (subjektives) Verständnis erlangen: BB16 beschuldigte die Wärter; BB17 hingegen sah hinter der Misshandlung die Bestrafung durch Polizisten, da Vallanzasca zuvor einen von ihnen angegriffen habe. Auch hier bezieht sich der Proband auf jene Szene, in der Vallanzasca einen Wärter mit einer Kopfnuss außer Gefecht setzt. Der Proband hatte die Wärter nicht als solche erkannt, es ergaben sich daraus jedoch keine Widersprüche, die ihm seinen Fehler hätten bewusst werden lassen.

Mit insgesamt 13 von 15 Probanden, denen hier Unsicherheiten und Fragen bewusst wurden, handelt es sich mit der Frage nach dem Schuldigen an der Misshandlung Vallanzascas um eine gravierende Problemstelle.

Auf der Seite der 19 befragten Probanden der **Generation Y** gaben 3 Probanden an, dass ihnen nicht klar sei, wer Vallanzasca im Gefängnis misshandelt.

Weitere 9 zeigten Unsicherheiten und gaben ihre Vermutungen an. Vier der Probanden stimmten in ihrer Vermutung überein, dass die Wärter für die Misshandlung Vallanzascas verantwortlich seien. GY20 sah zwei mögliche Schuldige: die Wärter oder Turatellos Männer. Im Plot spielt Turatello zu diesem Zeitpunkt des Geschehens noch keine Rolle, der Krieg zwischen den beiden ist

noch nicht entfacht, insofern bleibt offen, wieso GY20 Turatello dahinter vermutet. GY15 nahm an, die Wärter oder die Carabinieri seien dafür verantwortlich, in jedem Fall aber auf Geheiß anderer Verbrecher. Wen der Proband konkret hinter diesen anderen Verbrechern vermutet und was ihr Motiv sein mag, ist unklar. GY12 vermutete die Polizei hinter der Misshandlung. Auch GY02 glaubte die Polizei als Verantwortliche zu erkennen, ging aber davon aus, dass diese im Auftrag der Mafia oder anderer Gegner Vallanzascas gehandelt hätten. GY13 sah ebenfalls eine potentielle Verbindung zur Mafia: Dem Probanden zufolge handelt es sich mit den Tätern um „Verbündete der Mafia / Unterwelt Mailands“. Unklar bleibt hier, ob der Proband die Mafia der Unterwelt gleichsetzt oder hier zwei Optionen anführen wollte. Auch die Frage danach, inwieweit es sich um Verbündete handelt und aus welchen Motiven diese handeln mögen, bleibt hier offen.

Die verbleibenden 7 Probanden konnten mindestens ein subjektives Verständnis entwickeln. Davon gaben sechs Probanden an, die Wärter seien für die Misshandlung verantwortlich. Lediglich GY01 war der Meinung, es seien Carabinieri gewesen. Hier zeigen die beiden unterschiedlichen Antworten, dass mindestens eine der Antwortoptionen nicht objektiv korrekt sein kann, sondern nur zu einem subjektiven Verständnis verholfen hat. Insgesamt handelt es sich hier mit 12 von 19 Probanden der Generation Y um eine schwerwiegende Problemstelle.

***„Später schluckt Vallanzasca im Gefängnis rostige Nägel. Mir ist nicht klar, warum er das tut.“***

Später wird Vallanzasca von Consuelo und ihrem gemeinsamen kleinen Sohn besucht (ab 00:21:05). Sein Sohn zeigt keinerlei Zuneigung zu Vallanzasca und auch Consuelo wirkt abweisend. Sie eröffnet Vallanzasca, dass sie jemanden kennengelernt habe und sich wünsche, dass ihr Sohn mit einem Vater aufwächst, der für ihn da ist. Vallanzasca packt sichtlich die Wut und in der Folgeszene ist zu sehen, wie er schwer atmend einige rostige Nägel in ein Kaugummi wickelt, das er dann mühsam schluckt.

Da die Probanden mehrheitlich noch nie von Vallanzasca gehört hatten und sein Ruf ihnen daher nicht bekannt ist, kann nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass ihnen der Sinn und Zweck dieser Handlung eindeutig erscheint.

Aus diesem Grund sollten die Probanden sich äußern, ob sich ihnen diese Handlung Vallanzascas erschließt.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gaben 0 an, dass diese Aussage auf sie zutreffe.

7 Probanden gaben an, sich unsicher zu sein, aber eine Vermutung anstellen zu können. So nahmen BB01 und BB14 an, dass Vallanzasca dies im Zuge eines Ausbruchsversuchs tue. Auch BB14 gab an, dass Vallanzasca sich selbst verletze, um auszubrechen. Wie genau dieser Ausbruchsversuch aussehen könnte, führte keiner der drei Probanden weiter aus. BB02 spezifizierte, dass Vallanzasca erreichen wolle, auf die Krankenstation verlegt zu werden, da er von dort aus bessere Fluchtmöglichkeiten habe. Auch BB05 spekulierte auf eine Verlegung zwecks Ausbruch ohne festzuhalten, wohin er verlegt werden möchte. BB15 nahm an, dass Vallanzasca ins Krankenhaus gebracht werden möchte, um von dort aus auszubrechen. BB12 spekulierte lediglich, dass Vallanzasca auf die Krankenstation verlegt werden möchte ohne den Zweck weiter auszuführen. Jene Probanden, die die mögliche Motivation Vallanzascas ausführten, waren sich einig darüber, dass seine Tat einem Ausbruchsversuch dienen könnte.

Die verbleibenden 8 befragten Babyboomer gaben an, dass ihnen klar sei, wieso Vallanzasca rostige Nägel schluckt. Zwei dieser acht Probanden gaben lediglich an, dass er ausbrechen wolle. Sie führen nicht weiter aus, wieso ihm das Schlucken von Nägeln dazu dienlich sein sollte. Die sechs verbleibenden Probanden hingegen führten aus, dass er eine Verlegung ins Krankenhaus / Hospital / auf die Krankenstation / Sanitätsstelle anstrebe, um von dort aus auszubrechen. Auch hier herrscht Einigkeit über die Motivation Vallanzascas, nicht aber über die genaue Örtlichkeit, an die er verlegt werden möchte.

Mit insgesamt 7 Probanden der Generation der Babyboomer, die hier kein oder kein subjektiv sicheres Verständnis entwickeln konnten, handelt es sich mit der Frage danach, wieso Vallanzasca rostige Nägel schluckt, um eine durchschnittliche Problemstelle.

Auch von den 19 befragten Probanden der **Generation Y** gaben 0 Probanden an, dass ihnen unklar sei, wieso Vallanzasca rostige Nägel schluckt.

Weitere 6 Probanden gaben an, sich unsicher zu sein und nur Vermutungen anstellen zu können. So mutmaßten GY05 und GY06, dass Vallanzasca dies zwecks einer Verlegung tue. Worauf er mit der Verlegung abzielt, bleibt jedoch offen; möglicherweise bestand gerade hierin die Unsicherheit der Probanden. GY04, GY14 und GY17 nahmen an, dass er eine Verlegung zwecks Flucht erreichen wolle. Zwei der Probanden spezifizierten auch den Ort der Verlegung mit Krankenstation bzw. -abteilung. GY11 spekulierte, Vallanzasca bezwecke damit eine Selbstgeißelung, mit der er sich von seinen Taten reinzuwaschen bzw. sich für sie zu bestrafen versuche. Er bezieht sich damit auf ein Zitat von Truman Capote zu Beginn des Films (ab 00:00:50), das auf Italienisch eingeblendet und auf Deutsch gesprochen wird: „Wem Gott eine Gabe verleiht, dem verleiht er auch eine Knute; und diese Knute ist ausschließlich zur Selbstgeißelung bestimmt.“

Die verbleibenden 13 Probanden gaben an, dass ihnen der Grund dafür, wieso Vallanzasca rostige Nägel schluckt, klar sei. Sie gaben an, er bezwecke eine Verlegung auf die Krankenstation / ins Krankenhaus, um von dort aus zu fliehen. Mit insgesamt 6 von 19 Probanden der Generation Y, die Unsicherheiten aufwiesen bei der Frage danach, wieso Vallanzasca rostige Nägel schluckt, handelt es sich um eine moderate Problemstelle.

***„Vallanzasca kann sich trotz seiner Verbrechen frei in der Öffentlichkeit bewegen. Ich verstehe nicht, wie das möglich sein kann.“***

Auch in den Folgeszenen, in denen Vallanzasca bereits einige Verbrechen begangen hat, die durch die Medien gegangen sind, kann er sich doch immer wieder frei in der Öffentlichkeit bewegen, ohne dass die Bevölkerung die Aufmerksamkeit der Polizei auf ihn lenken würde (z. B. ab 00:33:33). Da Vallanzasca den Probanden mehrheitlich unbekannt war, ist anzunehmen, dass ihnen auch nicht bekannt war, wie er von der italienischen Bevölkerung wahrgenommen wurde und noch wird und wie sich dies auf seine Freiheit oder Inhaftierung auswirkt. Aus diesem Grund sollten sich die Probanden zu obenstehender Aussage äußern.

Dieser Untersuchungsaspekt knüpft also nicht nur an einer einzelnen Szene an, sondern an mehreren, die Vallanzasca nach einem seiner erfolgreichen Ausbruchsversuche in der Öffentlichkeit zeigen.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gaben 5 an, dass diese Aussage auf sie zutrefte. Ihnen fehlten die Wissensbestände, die ihnen Zugang zu diesem Umstand hätten geben können. BB16 merkte hier in einer Notiz kritisch an, dass Vallanzasca am Ende aber auf der Autobahn gestellt würde. Tatsächlich wird Vallanzasca am Ende des Films (ab 01:56:52) auf einem Rastplatz von einem Carabinieri kontrolliert und verhaftet. Dass der junge Carabinieri ausgerechnet den gesuchten Vallanzasca kontrolliert, ist aber vielmehr ein Zufall.

Weitere 9 Probanden gaben an, sich unsicher zu sein, aber Vermutungen anstellen zu können. So spekulierten vier der Probanden, dass er zwar von einigen Leuten einfach nicht erkannt würde, er aber auch viele Freunde und Unterstützer habe, auf die er sich verlassen könnte und die ihn nicht ausliefern würden. BB13 ging sogar so weit, ihn einen Volkshelden zu nennen, weshalb ihm der Schutz durch die Gesellschaft sicher sei. BB01 vermutete, dass Vallanzascas freies Bewegen in der Öffentlichkeit vielmehr mit dem Mangel an digitaler Überwachung und Möglichkeiten zur Gesichtserkennung jener Zeit zusammenhängt. Ungeachtet dessen müsste die Bevölkerung ihn erkennen, wenn sie ihm im Alltag begegnet, und entsprechend bleibt fraglich, wieso diese ihn nicht an die Polizei ausliefert. Die digitale Überwachung wäre vielmehr für die polizeilichen Institutionen selbst relevant. BB08 gab an, dass Vallanzasca sich immer befreien könne. Der Proband möchte damit vermutlich nahelegen, dass Vallanzasca selbst gar nicht davor zurückschreckt, dass er erkannt werden könnte, weil er die Sicherheit hat, dass er so oder so wieder auf freien Fuß gelangt. Das erklärt jedoch nicht, wieso die Bevölkerung es nie der Polizei zu melden scheint, wenn sie ihn sieht. BB12 mutmaßte, dass Vallanzasca in der jeweiligen Situation nie etwas nachgewiesen werden könne, sodass eine Meldung bei der Polizei keinen Sinn machen würde. Diese Vermutung ist jedoch insofern nicht stichhaltig, da Vallanzasca in vielen Szenen gerade aus dem Gefängnis ausgebrochen ist und er sich dennoch nicht maskiert oder von der Bevölkerung fern hält, so dass der Gefängnisausbruch selbst bereits nachweisbarer Delikt genug wäre. BB15 hingegen nahm an, dass die Leute ihn einfach nicht erkennen würden. Auch das ist jedoch unwahrscheinlich angesichts

der Tatsache, dass auch im Film immer wieder Zeitungsartikel zu sehen sind, in denen ein Foto von Vallanzasca auf der Titelseite zu sehen ist, oder Ausschnitte aus den Fernsehnachrichten, in denen über ihn berichtet wird.

Lediglich 1 Proband gab an, zu wissen, wieso es für Vallanzasca kein Problem ist, sich auch trotz öffentlicher Fahndung frei zu bewegen: BB17 erklärte, Vallanzasca sei trotz allem sehr beliebt bei der Bevölkerung.

Mit insgesamt 14 von 15 Probanden aus der Generation der Babyboomer, die kein Verständnis entwickeln konnten oder verunsichert zurück blieben, handelt es sich um eine gravierende Problemstelle.

Von den 19 befragten Probanden aus der **Generation Y** gaben 8 an, dass ihnen in der Tat nicht klar sei, wie es möglich ist, dass Vallanzasca sich trotz seiner Verbrechen frei in der Öffentlichkeit bewegt. GY08 betonte sein Einverständnis mit der Aussage sogar mit „!!“. Diese acht Probanden konnten ausgehend von dieser italienspezifischen pragmatischen Präsupposition kein Verständnis entwickeln.

Weitere 10 Probanden gaben an, sich unsicher zu sein und lediglich Vermutungen anstellen zu können. GY01 wies darauf hin, dass es damals noch keine bzw. weniger Fahndungsmethoden gegeben habe, die öffentlichkeitswirksam gewesen wären. Das mag zwar im Grundsatz stimmen, jedoch bezeugen die vielen im Film gezeigten Zeitungs- und Nachrichtenausschnitte, dass die Person Vallanzasca schon damals eine sehr hohe Medienpräsenz aufwies und daher bei der Bevölkerung mehrheitlich bekannt gewesen sein muss. GY03 spekulierte ebenfalls, dass Vallanzasca entweder nicht erkannt werde oder er auch von der Bevölkerung geschützt würde. Warum letzteres der Fall sein könnte, führte der Proband nicht aus. GY06 vermutete, man könne Vallanzasca nichts nachweisen oder er werde geschützt. Der erste Punkt ist offensichtlich insofern nichtig, da Vallanzasca mehrfach für seine Vergehen verurteilt und inhaftiert wird und ihm daher sehr wohl etwas nachgewiesen werden kann. GY07 formulierte ebenfalls verschiedene Vermutungen: Die Bevölkerung sei fasziniert von ihm und habe Angst vor ihm, eventuell falle er in der Öffentlichkeit aber auch gar nicht auf. GY09 nahm an, dass es damit zusammenhänge, dass Vallanzasca „oft verkleidet“ in der Öffentlichkeit unterwegs sei, er trage beispielsweise eine Sonnenbrille. Es könnte aber auch sein, dass die Leute ihn absichtlich übersehen würden. GY17

bezog sich ebenfalls auf Vallanzascas optische Veränderungen und führte an, dass Vallanzasca am Ende durch eine neue Frisur untertauchen könnte. Zu beiden Maßnahmen – dem Tragen einer Sonnenbrille sowie einer neuen Frisur – greift Vallanzasca erst ganz am Ende des Films (ab 01:49:48), zuvor ist er auch bei Banküberfällen mehrheitlich unmaskiert zu sehen (z. B. ab 00:29:19). Fragwürdig bleibt zudem, ob eine Sonnenbrille oder eine neue Frisur tatsächlich als ausreichende Verkleidung gelten kann, um einen gesuchten Verbrecher in der Öffentlichkeit unkenntlich zu machen. GY11 spekulierte, dass Vallanzasca eine Art Mythos sein könnte: Ihn habe nie jemand gesehen und er habe sich erst nach den Morden verborgen gehalten. Da Vallanzasca bei seinen Raubüberfällen nie auch nur eine Sturmmaske trägt, ist es schlicht nicht zutreffend, dass ihn nie jemand gesehen hat. Nach den Morden, die durch Mitglieder seiner Bande geschehen, hält er sich zwar eine Zeit lang versteckt (ab 00:46:40), tritt dann aber doch wieder in die Öffentlichkeit und gibt beispielsweise einem Journalisten ein Interview (ab 01:00:10). GY14 vermutete, dass die Menschen schlicht mit ihm sympathisieren, weil sie nicht ihn, sondern die staatlichen Oberhäupter als Gefahr wahrnehmen würden.

Lediglich 1 Proband der Generation Y gab an, verstanden zu haben, wieso Vallanzasca sich trotz seiner Verbrechen frei in der Öffentlichkeit bewegen könne: GY10 erklärte scherzhaft, Vallanzasca sei ein „Meister der Tarnung“ und führte ebenfalls die neue Frisur als Beispiel an, die Vallanzasca sich am Ende des Films von Antonella machen lässt (ab 01:49:48). Auch hier sei jedoch darauf hingewiesen, dass Vallanzasca damit zum ersten Mal mit Sonnenbrille und neuer Frisur zu einer Art Verkleidung greift und es fragwürdig ist, ob solche Maßnahmen tatsächlich einer Tarnung gleichkommen. Ob die Antwort von GY10 für ihn tatsächlich eine stichhaltige Erklärung darstellte, oder ob er sich damit zu profilieren versuchte, kann hier nicht eindeutig festgestellt werden. Für die allgemeine Kategorisierung der Problemstelle für die Generation Y ist es zahlenmäßig nicht ausschlaggebend, in welche Kategorie GY10 eingeordnet wird:

Mit insgesamt 18 von 19 Probanden der Generation Y, die nachweislich kein Verständnis entwickeln konnten oder bei denen Unsicherheiten bestanden, liegt bei der Frage danach, wieso Vallanzasca sich trotz seiner Verbrechen frei in der Öffentlichkeit bewegen kann, eine gravierende Problemstelle vor. Würde GY10

der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ zugerechnet, da nicht eindeutig nachweisbar ist, ob er sich mit seiner scherzhaft anmutenden Bemerkung nicht zu profilieren versuchte, würde sich ergeben, dass 19 von 19 Probanden hier Verständnisprobleme aufwiesen. Auch dann würde es sich um eine gravierende Problemstelle handeln. Die Kategorisierung der Problemstelle ist hier demnach eindeutig möglich.

*„Immer wieder werden von Vallanzasca und seiner Bande abfällige Kommentare gegen Kalabresen (‘halbe Afrikanerin’, ‘scheiß Kalabresen’) und Sarden, sowie gegen Neapolitaner (‘scheiß Neapel’) fallen gelassen. Mir ist nicht klar, warum das so ist.“*

Im gesamten Film gibt es immer wieder Szenen, in denen von Vallanzasca und seiner Bande abfällige Kommentare gegen Südtaliener fallen, speziell gegen Kalabresen, Sarden und Neapolitaner (z. B. ab 00:09:24). Es ist nicht zwingend davon auszugehen, dass den deutschen Probanden die inneritalienischen Konflikte bekannt sind, sodass ihnen das kulturspezifische Welt- und Handlungswissen um diese Aussagen vermutlich fehlt und sie sie folglich nicht deuten können. Aus diesem Grund sollten die Probanden sich dazu äußern, ob sich ihnen erschloss, weshalb Vallanzasca und seine Bande Comasina immer wieder gegen die obengenannten Personengruppen hetzt.

Auch dieser Untersuchungsaspekt knüpft also nicht an einer einzelnen Szene an, sondern an mehreren. Dabei variieren nicht nur die Sprecher, die die Aussagen tätigen, sondern auch die Angesprochenen.

Von den 15 befragten **Babyboomern** erklärten 6, dass ihnen nicht klar sei, was sich hinter diesen abfälligen Aussagen Vallanzascas und seiner Bande verbirgt. Ihnen fehlten die entsprechenden Wissensbestände zum Verständnis der damit zusammenhängenden kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen.

Weitere 8 gaben an, sich unsicher zu sein. Sie formulierten unterschiedliche Vermutungen. Zwei von ihnen nahmen an, dass die Kalabresen, Sarden und Neapolitaner hier jeweils gleichgesetzt würden mit der Mafia, die sie als Konkurrenz ansehen würden. Offen bleibt, inwiefern eine Konkurrenz zwischen Comasina und Mafia bestehen mag. BB16 vermutete, dass sich hinter den Angesprochenen andere Banden stecken könnten. Nicht klar wird, welchen konkreten Zusammenhang er hier zwischen den Banden und den Regionen sieht,

aus denen sie stammen. BB01 hingegen führte diese Aussagen zurück auf einen mutmaßlichen National- und Regionalstolz, der von anderen Regionen abgrenze. BB07 nahm an: „Süditalien hat auch in Italien einen schlechten Ruf.“ Der Proband wertete damit selbst stark über Süditalien und übertrug seine eigene Einschätzung auf die Sprecher. Woher dieses schlechte Bild des Probanden von Süditalien konkret rühren mag, kann auch ausgehend von den gelieferten Metadaten nicht festgestellt werden. BB12 sprach von einer Kluft zwischen Nord- und Süditalien. Mit BB12 handelt es sich um jenen Probanden, der einen Onkel aus Kalabrien hat, so dass er aus diesem Zusammenhang vorinformiert sein könnte.

Die verbleibenden 2 Probanden gaben an, zu wissen, warum Vallanzascas Bande immer wieder abfällig über die Kalabresen, Sarden und Neapolitaner spricht. BB03 erklärte, dass es um Feindschaften innerhalb Italiens gehe, gleichzeitig setzte der Proband aber ein Fragezeichen hinter seine Aussage, was dafür spricht, dass es sich hiermit gerade nicht um eine sichere Erklärung, sondern vielmehr um eine Vermutung handelt. Entsprechend soll BB03 der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ zugerechnet werden. Damit bleibt ein Proband: BB07 führte aus, dass die Bande Vallanzascas Leute aus den genannten Regionen mit Mafiosi gleichsetzen würden. Offenbar besteht in der Vallanzasca-Bande laut BB07 eine Abschätzigkeit gegenüber Mafiosi, die sich in abfälligen Bemerkungen niederschlägt.

Mit insgesamt 14 von 15 befragten Babyboomern, die kein Verständnis entwickeln konnten oder verunsichert blieben, handelt es sich hier um eine gravierende Problemstelle.

Ähnlich verhält es sich auf der Seite der **Generation Y**. Von den 19 befragten Probanden gaben 7 an, dass ihnen nicht klar sei, warum Vallanzasca und seine Bande immer wieder abfällige Kommentare gegen Kalabresen, Sarden und Neapolitaner fallen lassen. GY08 unterstrich auch hier sein Einverständnis nachdrücklich mit „!!“.

Weitere 11 Probanden fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder und gaben Vermutungen an. So nahm GY01 an, dass man im Norden Italiens die anderen Landesteile aufgrund der Bevölkerungsgeschichte verachte. Was der Proband hiermit konkret impliziert, bleibt offen. Drei weitere Probanden nannten die Mafia als Grund für die verachtenden Kommentare der

Vallanzasca-Bande. Den genauen Zusammenhang zwischen der Comasina und der Mafia führen die Probanden nicht weiter aus, es ist aber anzunehmen, dass sie davon ausgingen, dass die Bande um Vallanzasca die Mafia verachtet. An dieser Stelle sei nochmals auf die übergeneralisierte Verwendung des Begriffs „Mafia“ hingewiesen, der sich bei vielen Probanden beobachten lässt und der insbesondere bei der Analyse von *Gomorra* von Relevanz ist (vgl. Kapitel 10.1). GY20 mutmaßte, dass in den betreffenden Regionen gewalttätige Verbrecher ohne Ehre oder Kodex ansässig seien. Diese Vermutung könnte inhaltlich in eine ähnliche Richtung wie die der Probanden, die die Mafia als Grund sahen: Die sizilianische Cosa Nostra zeichnet sich bis heute durch einen gewissen Ehrenkodex aus. Ob der Proband sich aber tatsächlich darauf bezog oder tatsächlich Verbrecherbanden meinte, bleibt offen. GY03 nahm an, dass sich hinter der Verachtung der Bandenmitglieder die Konkurrenz zwischen Fußballclubs verbergen könnte. Die Bandenmitglieder wären demnach alle Fans eines anderen Vereins, der mit kalabrischen, sardischen und neapolitanischen Vereinen konkurriert. Die Unsicherheit des Probanden angesichts dieser Vermutung zeigt sich auch daran, dass er ein Fragezeichen hinter seine Ausführungen setzte. GY04 sah zwei unabhängige Optionen: Konkurrenzdenken oder Rassismus. GY11 hingegen vermutete eine Form der Abneigung oder Rivalität zu diesen Regionen, insbesondere, da Vallanzasca selbst aus Mailand stammt. GY13 hingegen nahm an, dass in diesen Regionen verfeindete Banden sitzen könnten; auch für ihn begründeten sich die abfälligen Kommentare also in einer Art Konkurrenz.

Lediglich 1 Proband gab an, verstanden zu haben, wieso Vallanzasca und seine Bande immer wieder abfällige Kommentare gegen Südtaliener fallen lassen. GY10 äußerte seine Erklärung auch hier scherzhaft und führte aus, dort säßen „andere richtig große rivalisierende Gangsterbanden“. Wie bei der Verwendung von sozialen Medien üblich kontextualisierte er diesen Kommentar mit „#neid“ und indiziert somit ein Konkurrenzdenken.

Mit insgesamt 18 von 19 befragten Probanden der Generation Y, die Verständnisprobleme und Unsicherheiten aufwiesen, handelt es sich um eine gravierende Problemstelle bei der Frage danach, wieso die Vallanzasca-Bande abschätzige Kommentare gegen Kalabresen, Sarden und Neapolitaner fallen lässt.

***„Kurz nach der Verfolgungsjagd auf Turatello und der Schießerei im Tunnel sagt einer von Vallanzasca's Männern: 'Wir sollten endlich von den schieß Kalabresen lernen!'" Mir ist nicht klar, wie das zusammenhängt.“***

Nachdem Turatello und Vallanzasca sich offen zu bekämpfen begonnen haben, kommt es zu einer Verfolgungsjagd in einem Tunnel (ab 00:37:59), in die Mitglieder der Bande Turatellos und Mitglieder der Comasina verwickelt sind. Kurz darauf äußert ein Mitglied der Vallanzasca-Bande: „Wir sollten endlich von den schieß Kalabresen lernen.“ Er erklärt dann, sie sollten jemanden entführen und viel Geld dafür verlangen. Es kann nicht zwingend vorausgesetzt werden, dass die Probanden über die notwendigen Wissensbestände verfügen, die ihnen den Zugang zu der italienspezifischen pragmatischen Präsupposition im Zusammenhang der Kalabresen ermöglichen würden. Erschwert wird das Verständnis möglicherweise auch dadurch, dass hier nicht dieselben Wissensbestände notwendig sind wie beim vorangehenden Untersuchungspunkt, obwohl auch dieser direkt mit dem Schlagwort „Kalabresen“ korrelierte. Aus diesem Grund sollten die Probanden sich dazu äußern, ob ihnen der Zusammenhang zwischen der Schießerei und der Aussage „Wir sollten endlich von den schieß Kalabresen lernen“ klar war.

Von den 15 befragten Babyboomern gaben 9 an, dass ihnen dieser Zusammenhang nicht klar sei. Ihnen fehlten demnach die kulturspezifischen Wissensbestände, die zum Verständnis dieser pragmatischen Präsupposition notwendig sind.

Weitere 5 Probanden gaben an, Unsicherheiten zu haben und somit kein eindeutiges Verständnis entwickeln zu können. So nahm BB01 an, es würde damit zu mehr Radikalität und Brutalität in der Vallanzasca-Bande aufgefordert. Gleich drei Probanden vermuteten dahinter die Aufforderung zum kompromisslosen Töten, um die Konkurrenz zu liquidieren. Alle der bisher angeführten Probanden waren demnach der Ansicht, dass das Stichwort „Kalabresen“ hier eine Steigerung der Gewaltanwendung implizieren würde. BB06 mutmaßte neutraler, dass die Kalabresen möglicherweise vormachen würden, wie man sich „in dem Geschäft verhält“ und deshalb als Modell fungieren.

Lediglich 1 Proband, nämlich BB07, gab an, den Zusammenhang verstanden zu haben und erklärte, das Bandenmitglied wolle damit vorschlagen, dass sie besser Leute entführen und dafür Lösegeld erpressen sollten. In seinen Augen sollte die Gewalt also vielmehr verringert als gesteigert werden.

Mit 14 von 15 Probanden, die kein Verständnis entwickeln konnten oder verunsichert zurückblieben, handelt es sich für die befragten Babyboomern hier um eine gravierende Problemstelle.

Von den 19 befragten Probanden der **Generation Y** gaben 7 an, dass ihnen nicht klar sei, was der Zusammenhang zwischen der Schießerei und der Aussage ist, dass die Bande Vallanzascas von den Kalabresen lernen sollte.

Weitere 10 gaben an, sich unsicher zu sein. Die betreffenden zehn Probanden formulierten Vermutungen mit unterschiedlichen Ausrichtungen. GY02 nahm an, dass mit der Aufforderung, von den Kalabresen zu lernen, suggeriert werden soll, die Bande solle mehr wie die Mafia vorgehen, um weniger Aufsehen zu erregen. Auch GY08 sah einen möglichen Bezug zur Mafia, eventuell solle damit gesagt werden, die Bande sollte härter durchgreifen oder einfach alle töten, die sich ihr in den Weg stellen. Auch GY20 nahm an, die Aussage impliziere, dass der Schritt der Bedrohung übersprungen und stattdessen direkt die Liquidation angewandt werden solle; er nannte aber keinen Bezug zur Mafia. Auch hier lässt sich bei GY20 ein klassisches Charakteristikum der Cosa Nostra nachweisen, nämlich das Einhalten verschiedener Bestrafungsstufen bei Ungehorsam Dritter. Damit liegt nahe, dass GY20 sich mit seinen Vergleichen zur Mafia auch auf die Cosa Nostra bezog und ihr an dieser Stelle zudem eine besondere Machtposition in Kalabrien einräumte. GY11 wies darauf hin, dass die Comasina vorher ohne Tötungsdelikte und mit reiner Bedrohung ans Ziel gelangt sei und nahm an, dass die Kalabresen möglicherweise für ein „Mafia-ähnlicheres Vorgehen“ stünden. Kritisch anzumerken ist an dieser Stelle, dass die Bande in der unmittelbar vorangehenden Verfolgungsjagd einige Mitglieder der Bande Turatellos erschossen hat, was der Vermutung des Probanden klar entgegensteht. Auch die Frage danach, wie er sich ein „Mafia-ähnlicheres Vorgehen“ vorstellt, bleibt offen. Insgesamt lässt sich auch an dieser Stelle feststellen, dass von vielen Probanden der Terminus „Mafia“ verwendet wird, mit dem i. d. R. die Cosa Nostra gemeint ist (vgl. Kapitel 10.1), der sich hier aber offenbar auf die Mafia Kalabriens beziehen soll, die `Ndrangheta heißt.

GY04 spekulierte, dass kriminelle Kalabresen es gar nicht erst zur Verfolgungsjagd kommen lassen würden. Wieso und wie Kalabresen dies aber tun, geht aus dieser Vermutung nicht hervor und möglicherweise bestand genau darin die Unsicherheit des Probanden. GY06 formulierte etwas allgemeiner, die Bande sollte Angelegenheiten eher wie die Kalabresen regeln; auch hier bleibt die konkrete Bedeutung unklar. GY09 nahm an, die Kalabresen hätten Turatello vermutlich getötet; auch dieser Proband geht demnach davon aus, dass die Bande ihre Gewalt steigern würde, wenn sie sich an den Kalabresen orientieren würde. Ebenfalls von einer Steigerung der Gewaltanwendung gingen GY12 und GY16 aus: Sie nahmen an, es handele sich um eine Aufforderung, um brutaler oder skrupelloser zu werden. Einzig GY14 vermutete, dass der Vorschlag eine Verringerung der Gewaltanwendung und keine Steigerung impliziere: Die Bande sollte eher im Verborgenen agieren und ihre Vorteile durch Bestechung statt durch Mord nutzen. Diese zehn Probanden konnten ausgehend von den vorhandenen Wissensbeständen keine zweifelsfreie Erklärung geben.

Lediglich 2 Probanden gaben an, verstanden zu haben, was es hier mit dem Verweis auf die Kalabresen auf sich hat. GY01 erklärte, die kalabrische Mafia entführe Personen häufig, um Lösegeld zu erpressen, was keine Morde fordere und mit wenig Arbeit verbunden sei. GY10 hingegen vermutete vielmehr, dass die Kalabresen „direkt kurzen Prozess machen“ würden. Die beiden Erklärungen sind also gegensätzlich ausgerichtet, was umso deutlicher zeigt, dass maximal eine der beiden Antworten faktisch korrekt sein kann. Beiden Probanden ermöglichten ihre Erklärungen aber offenbar einen subjektiven Zugang zum Geschehen.

Insgesamt handelt es sich für die 19 befragten Probanden der Generation Y hier um eine gravierende Problemstelle, da 17 dieser Probanden keine oder kein zweifelsfreies Verständnis entwickeln konnten.

*„Nachdem Vallanzasca von einem Polizisten angeschossen wurde und auf der Flucht ist, sagt einer seiner seiner Kollegen zu ihm: ‘Wenn die Bullen uns kriegen, sind wir tot, wenn die Carabinieri uns kriegen, sind wir für immer drin!’ Ich habe nicht verstanden, was es damit auf sich hat.“*

In einer späteren Szene (ab 01:03:47) sind Vallanzasca und zwei weitere Bandenmitglieder auf der Autobahn unterwegs. Offenbar wurde die Polizei aber über ihre Route informiert, da sie an der Autobahnabfahrt von einem Streifenwagen erwartet werden. Vallanzasca wird bei der sich ergebenden Schießerei ins Bein getroffen, Beppe wird erschossen. Vallanzasca gelingt die Flucht mit dem dritten Bandenmitglied. Der Vorfall geht daraufhin durch die Medien und die Comasina stellt fest, dass sie nun untertauchen müsse. Sergio fasst die Situation zusammen: „Wenn uns die Bullen in die Finger kriegen, sind wir tot. Und wenn uns die Carabinieri kriegen, sind wir für immer drin.“

Es ist nicht davon auszugehen, dass allen Probanden bei prototextueller Rezeption bewusst ist, dass es in Italien verschiedene Polizeiinstitutionen mit unterschiedlichen Aufgabengebieten und Reputationen gibt. Folglich mag ihnen auch die Frage danach, wieso die beiden Institutionen, die an dieselben Gesetze und Handlungsmaßstäbe gebunden sein sollten, mit den Mitgliedern der Vallanzasca-Bande unterschiedlich verfahren sollten, wenn sie sie ergreifen. Aus diesem Grund sollten die Probanden Stellung dazu beziehen, ob ihnen klar sei, was mit der Aussage „Wenn uns die Bullen in die Finger kriegen, sind wir tot. Und wenn uns die Carabinieri kriegen, sind wir für immer drin“ gemeint ist. Zwei Probanden der Generation Y ergänzten am Ende des Fragebogens zudem die Frage, worin der Unterschied zwischen den beiden Institutionen besteht. Diese Frage soll bei der metatextuellen Analyse dieses Untersuchungsaspekts mit beantwortet werden.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gaben 0 Probanden an, dass ihnen nicht klar sei, was diese Aussage bedeuten soll.

Ganze 13 gaben an, sich unsicher zu sein, aber Vermutungen anstellen zu können. BB01 nahm ganz grundsätzlich an, dass es sich um unterschiedliche Institutionen oder Beamte der polizeilichen Gewalt handele und gab keine mögliche Erklärung für eventuelle Unterschiede in den Handlungsmaßstäben. BB08 vermutete, dass Polizisten und Carabinieri schlicht unterschiedlich mit

Verbrechern umgehen könnten. Auf welcher gesetzlichen Basis dies geschehen sollte, bleibt hier offen. Entsprechend spekulierte auch BB13: „Bullen machen keine Gefangenen.“ BB15 ging davon aus, dass das übliche Strafmaß seitens der Polizei die Liquidation sei, seitens der Carabinieri vielmehr eine Haftstrafe. Auch hier bleibt unklar, auf welcher gesetzlichen Grundlage dies umsetzbar sein könnte. BB02 und BB16 vermuteten, dass die Comasina Polizisten erschossen hat und keine Carabinieri. Die Mutmaßung von BB05 geht in dieselbe Richtung: Dieser Proband nahm an, dass Polizisten „Polizisten-Mörder“ töten würden. BB03 hingegen vermutete, dass die „Bullen“ bestechlich seien und im Auftrag der Mafia handeln würden, die Carabinieri hingegen könnten unbestechlich sein. Offen bleibt jedoch, warum die Mafia überhaupt Interesse daran haben sollte, die Polizei mit dem Mord an Vallanzasca und seiner Bande zu beauftragen. Auch BB17 vermutete, dass die Carabinieri unbestechlich seien. BB06 nahm hingegen an, dass die Carabinieri bestechlich seien und nicht die Polizei. Entsprechend wäre die Liquidation das übliche Strafmaß bei Mord und die Carabinieri wären aber bereit, sich durch Schmiergelder davon abhalten zu lassen. BB11 vermutete, dass sowohl Polizisten als auch Carabinieri getötet worden seien und beide ihre Form der Vergeltung fordern würden. BB04 nahm nicht nur an, dass die Polizei bestechlich sei, sondern setzte sie gleich mit der Mafia, die alles töte, was gegen ihre Gesetze verstoße. Eine staatliche Institution ganz allgemein mit der Mafia gleichzusetzen, scheint dem Probanden selbst keine stichhaltige Erklärung zu sein, weshalb er sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wiederfand. Die Mutmaßung von BB14 zeigt, dass dem Probanden die Zusammenhänge und auch die Einordnung in den Plot nicht klar waren: Er führte aus, Enzo sei durchgedreht. Enzo ist in dieser Szene jedoch weder anwesend noch für die Schießerei verantwortlich. Der Proband vermischte hier unabhängige Szenen miteinander.

Die 2 verbleibenden Probanden konnten laut eigener Aussage ein Verständnis erlangen. BB07 erklärte, dass die Polizei „keine Gefangenen“ mache, sondern gleich die Strafe vollziehe, die dem Probanden zufolge oft ein Kopfschuss sei. BB12 wiederum setzte die Polizei der deutschen Bundespolizei gleich und die Carabinieri der Verkehrspolizei. Inwiefern eine solche Gegenüberstellung nun aber die unterschiedlichen Strafmaße der beiden Instanzen rechtfertigt, bleibt unklar. Beiden Probanden verhalfen ihre Erklärungen ausgehend von ihren

individuellen Wissensbeständen offenbar zum Verständnis, auch wenn dieses jeweils sehr unterschiedlich ausfällt.

Insgesamt handelt es sich hier für die befragten 15 Babyboomer mit 13 Probanden, die kein Verständnis entwickeln konnten oder verunsichert blieben, um eine gravierende Problemstelle.

Auf Seiten der 19 befragten Probanden aus der **Generation Y** ergab sich ein Ergebnis mit anderer Gewichtung. 8 Probanden gaben an, dass ihnen nicht klar sei, was es mit Sergios Aussage „Wenn uns die Bullen in die Finger kriegen, sind wir tot. Und wenn uns die Carabinieri kriegen, sind wir für immer drin“ auf sich hat.

Die verbleibenden 11 Probanden fanden sich allesamt in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder und konnten lediglich Vermutungen anstellen. So spekulierten GY01, GY07 und GY20 ganz grundlegend, dass es sich mit „Bullen“ und Carabinieri um Teile des italienischen Polizeisystems handele. GY20 führte hier als einziger der dreien eine mögliche Motivation der Polizisten an, die Vallanzasca-Bande zu töten: Der Proband argumentierte, die Bande habe Polizisten und keine Carabinieri erschossen. GY02 und GY15 wiederum spekulierten, dass die Carabinieri nicht von der Mafia infiltriert seien, was impliziert, dass die Polizei den Probanden zufolge sehr wohl infiltriert ist. Einen ähnlichen Standpunkt vertraten GY13 und GY16, die annahmen, dass die Polizei zur Mafia gehöre. In beiden Fällen stellt sich wie oben die Frage nach der Motivation der Mafia, die Vallanzasca-Bande zu töten. GY03 stützte sich bei seiner Vermutung auf gesetzliche Vorgaben: Er mutmaßte, dass die Polizei die Befugnis habe, Verbrecher zu erschießen, Carabinieri hingegen nicht. GY06 sprach lediglich von unterschiedlichen Vorgehensweisen der beiden Instanzen. GY04 stellte gleich zwei denkbare Vermutungen in den Raum: Er nahm an, dass es sich mit den Carabinieri um eine Sondereinheit handeln könnte (die dann aber offenbar nicht über Sonderbefugnisse verfügen würde), oder dass Carabinieri der Streifenpolizei gleichzusetzen wären, die wenig bis gar nicht bewaffnet und deshalb gar nicht in der Lage wären, die Bande zu töten. GY10 mutmaßte, dass Carabinieri keine Befugnis zum Schießen hätten oder gar nicht mit Waffen ausgestattet seien. Er ging sogar so weit zu sagen, in Ermangelung einer Bewaffnung seien die Carabinieri „nichts“, im Sinne von wertlos.

0 Probanden der Generation Y gaben an, ihnen sei klar, was es mit der Unterscheidung zwischen Carabinieri und „Bullen“ bei Sergio's Aussage auf sich habe.

Mit 19 von 19 Probanden, die hier demnach Verständnisprobleme und offene Fragen hatten, handelt es sich hier um eine gravierende Problemstelle.

*„Im Gefängnis unterhalten sich Turatello und Vallanzasca, nachdem sie Freundschaft geschlossen haben, es geht um Vallanzasca's Hochzeitspläne. Turatello verkündet, dass sie damit denen eins auswischen können, die nur darauf warten, ihnen ein Messer in den Rücken zu stechen: die Camorra und die Sizilianer. Mir ist nicht klar, wen er damit meint.“*

An späterer Stelle (ab 01:10:15) wird Vallanzasca verhaftet und findet sich im selben Gefängnis wieder wie Turatello. Nach einigen Streitereien schließen die beiden Freundschaft und Turatello schlägt vor, dass Vallanzasca heiraten sollte (ab 01:22:51). Turatello verkündet, damit könnten sie der Camorra und den Sizilianern eins auswischen, die nur darauf warten würden, ihnen ein Messer in den Rücken zu stechen. Da die Probanden bereits eingangs angaben, Turatello und Vallanzasca sowie ihre gemeinsame Geschichte mehrheitlich nicht zu kennen, ist nicht zwingend davon auszugehen, dass die Probanden unbedingt wissen, wen Turatello mit der Camorra und den Sizilianern konkret meint. Die Probanden sollten sich daher zu folgender Aussage positionieren: „Mir ist nicht klar, wen [Turatello] damit meint.“ Zwar spielte die Camorra im Film *Gomorra*, der ebenfalls Teil des Korpus dieser Arbeit ist und den die Probanden in der Reihenfolge der Versuchsreihe unmittelbar vor *Engel des Bösen* rezipierten, eine zentrale Rolle, da mit dem Verständnis der Camorra als Mafia-Organisation aber ebenfalls Probleme einhergingen, kann nicht unbedingt erwartet werden, dass die Probanden sie in diesen neuen Kontext einbetten können.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gaben 8 an, dass ihnen nicht klar sei, wen Turatello damit meint. Ihnen fehlten dementsprechend die notwendigen Wissensbestände.

Weitere 7 Probanden gaben an, sie seien sich unsicher. Auch sie konnten demnach kein subjektiv zweifelsfreies Verständnis entwickeln. Sie formulierten

Vermutungen, die inhaltlich unterschiedlich ausgerichtet sind. BB02 ging in seinen Ausführungen nicht auf die Frage ein, wen Turatello mit der Camorra und den Sizilianern meint, sondern er mutmaßte lediglich, dass Vallanzasca und Turatello gemeinsam stärker seien. Damit implizierte er, dass es sich mit den beiden Gruppen um Feinde der beiden handelt, gegen die sie sich verbünden müssen. In seiner ausweichenden Antwort spiegelt sich auch seine Unsicherheit wider. Eindeutiger drückte sich auch BB03 aus, der die Aussage Turatellos in den globalen Kontext einer Rangordnung im Gefängnis brachte, in deren Rahmen Turatello und Vallanzasca als Einzelkämpfer aufträten, wohingegen alle anderen Mafiavereinigungen zugehörig seien. Mit der Camorra und den Sizilianern meint Turatello BB03 zufolge hier die anderen Häftlinge im Gefängnis. Weniger explizit, aber in dieselbe Richtung ging die Vermutung von BB11, der spekulierte, die Hochzeit mache die beiden bekannter, was ihnen helfen sollte, im Gefängnis nicht getötet zu werden. Im Umkehrschluss bedeutet das, dass die Camorra und die Sizilianer dem Probanden zufolge zumindest von Häftlingen repräsentiert werden, die Vallanzascas und Turatellos Leben bedrohen. BB17 hingegen sprach von „andere[n] Mafiagruppierungen“, die gemeint seien. Auch BB12 und BB13 fassten die beiden Gruppen „Sizilianer“ und „Camorra“ mit dem Begriff „Mafia“ zusammen. Laut BB12 glaubt Turatello von der Mafia verfolgt zu werden. BB13 sah die Mafia eher als Konkurrenz, die auf den Markt drängt. BB05 blieb unspezifischer und vermutete dieselben Personen dahinter wie die, die während Turatellos Haftstrafe seine Geschäfte stören würden.

Die Vermutungen gingen demnach in zwei grundlegende Richtungen: Einige Probanden nahmen an, mit der Camorra und den Sizilianern seien Mithäftlinge gemeint, andere Probanden vermuteten Mafia-Gruppierungen dahinter.

Von den 15 befragten Probanden gaben 0 an, verstanden zu haben, wer hier mit der Camorra und den Sizilianern gemeint ist.

Mit 15 von 15 befragten Babyboomern, die hier Verständnisprobleme unterschiedlicher Schweregrade oder Fragen hatten, handelt es sich um eine gravierende Problemstelle bei der Frage danach, wen Turatello mit „die Camorra und die Sizilianer“ meint.

Ein ähnliches Bild zeichnet sich auf der Seite der befragten Probanden aus der **Generation Y**. Hier gaben 5 Probanden an, nicht verstanden zu haben, auf wen

Turatello mit dem Verweis auf die Camorra und die Sizilianer anspielt, über die er im Zusammenhang der Hochzeitspläne für Vallanzasca spricht. Ihnen fehlten demnach die Wissensbestände, die ihnen Zugang zu dieser Aussage gegeben hätten.

Weitere 12 fanden sich in der Kategorie „Ich bin mir unsicher“ wieder. Die von diesen Probanden formulierten Vermutungen fielen sehr unterschiedlich aus. GY02 nahm an, Turatello könnte sich mittels der Hochzeit an jenen mafiösen Gruppierungen rächen, die ihm die Stellung streitig machen würden. Welche Stellung damit konkret gemeint ist, wird nicht ausgeführt, es liegt aber nahe, dass der Proband sich damit auf Turatellos Geschäft in der Unterwelt bezieht, das, wie im Film ausgeführt wird (ab 01:20:56), während seiner Haft von einem Sizilianer übernommen wird. Sieben Probanden waren sich einig, dass sich wahrscheinlich verschiedene Mafias bzw. die Mafia hinter den Schlagworten verbergen bzw. verbirgt. GY20 führte als einer dieser sieben Probanden aus, dass die aufkeimende Mafia versuche, die Mailänder Unterwelt und damit auch Turatello zu verdrängen. Auch die übrigen Probanden nahmen an, dass „mafiose Organisationen“ (GY14), bzw. „mafiaähnliche Konstrukte, denen das Gesetz egal ist“ (GY17) gemeint seien. GY08 distinguierte als einziger Proband zwischen „Camorra“ und den „Sizilianern“, ohne sie gemeinsam unter den Überbegriff „Mafia“ zu stellen: Er spekulierte, die Camorra, bei der er sich undeutlich an einen Zusammenhang zu Neapel erinnerte, sei die Mafia, die Turatello später ermorde, wohingegen mit den Sizilianern möglicherweise eine andere Mafia gemeint sein könnte. Die Fragezeichen, die der Proband hinter einzelne Teile seiner Vermutung setzte, unterstreichen seine Unsicherheit.

Den übrigen 2 Probanden war laut eigenen Aussagen klar, wer mit der Camorra und den Sizilianern gemeint ist. GY01 erklärte ganz global, es handele sich um Mafiaorganisationen, wohingegen GY10 rivalisierende Gangsterbanden dahinter sah.

Insgesamt handelt es sich auch für die befragten Probanden aus der Generation Y um eine gravierende Problemstelle: 17 von 19 Probanden konnten kein Verständnis erlangen oder wiesen Unsicherheiten auf in der Frage, wen Turatello mit der Camorra und den Sizilianern meint.

***„Mir ist in diesem Bezug auch nicht klar, wieso Turatello sich offenbar durch die Camorra und die Sizilianer bedroht fühlt.“***

Der nachfolgende Untersuchungsaspekt steht im direkten Zusammenhang zum vorausgehenden und bezieht sich ebenfalls auf Turatellos Aussage, die Camorra und die Sizilianer würden nur darauf warten, ihm und Vallanzasca „ein Messer in den Rücken zu stechen“ (ab 01:22:51). Zuvor hat sich gezeigt, dass die Probanden beider Generationen mit der konkreten Zuordnung, wer mit den beiden Gruppen gemeint ist, Probleme hatten. Da sie mehrheitlich nicht mit Sicherheit sagen konnten, um wen es hier geht, ist nicht davon auszugehen, dass sie verstanden haben, aus welchen Gründen Turatello sich durch die Camorra und die Sizilianer gefährdet sieht. Auch da der Großteil der Probanden Turatello und seine Rolle in der Unterwelt nicht kannten, kann nicht davon ausgegangen werden, dass sie über die notwendigen kulturspezifischen Wissensbestände verfügen, die ihnen Zugang zu diesen Zusammenhängen geben würden. Interessant ist an diesem Untersuchungsaspekt auch, auf welchen Ebenen die Probanden Turatello bedroht sehen: Insbesondere, da er später tatsächlich erstochen wird, könnten sie die Aussage, die beiden Gruppierungen würden nur darauf warten, ihnen ein Messer in den Rücken zu stechen, als Ankündigung seiner physischen Bedrohung sehen; es wäre aber auch denkbar, dass sie die Aussage eher metaphorisch werten und ihn auf wirtschaftlicher oder anderer Ebene bedroht sehen.

Vor diesem Hintergrund sollten sie sich zu obengenannter Aussage positionieren.

3 der 15 befragten **Babyboomer** gaben an, dass diese Aussage auf sie zutreffe. Ihnen fehlten demnach die zum Verständnis notwendigen Wissensbestände. BB01 merkte sogar an, dass es für ihn widersprüchlich sei, weil Turatello in keinerlei Zusammenhang zur Mafia stehe, er sei lediglich ein „Provinzverbrecher“. Der Proband hatte beim vorangehenden Untersuchungspunkt angegeben, dass ihm nicht klar sei, wen Turatello mit der Camorra und den Sizilianern meint; offenbar hatte er aber zumindest die Vermutung, dass es einen Bezug zur „Mafia“ gebe, der sich hier niederschlägt. Weiter verunsichert wurde er aber offenbar durch den sich für ihn ergebenden Widerspruch. Auch wenn BB01 eine Vermutung beim vorangehenden

Untersuchungspunkt eine Vermutung formuliert hätte, hätte dies die globale Einordnung als gravierende Problemstelle nicht beeinflusst.

Weitere 11 Probanden gaben an, sich unsicher zu sein, aber Vermutungen zu haben. Auch hier fielen die Ausführungen sehr unterschiedlich aus. BB02 mutmaßte, Turatello fühle sich bedroht, weil zu den beiden Gruppen eine Konkurrenz bestehe, da sie seinen Markt übernehmen wollen und ihre Feinde möglicherweise sogar liquidieren würden. Die Vermutung der Liquidation versetzte der Proband mit einem zusätzlichen Fragezeichen, was verdeutlicht, dass er hierfür keine handfesten Argumente anführen konnte und sich dessen bewusst war. Der Proband vermutet hinter dem von Turatello verwendeten Ausdruck „ein Messer in den Rücken stechen“ also auch die Möglichkeit einer körperlichen Gewalttat. BB03 spekulierte hier wie beim vorangehenden Untersuchungspunkt, Turatello und Vallanzasca fänden sich im Konflikt „Einzelkämpfer vs. Mafiavereinigung“ wieder. Unklar bleibt, ob es sich dem Probanden zufolge um eine oder mehrere Mafiavereinigungen handelt; sprich, ob die Sizilianer auch der Camorra angehören oder separat zu betrachten sind. Hier bleibt offen, ob der Proband „ein Messer in den Rücken stechen“ im übertragenen Sinne verstanden hatte und eher von einer finanziellen, wirtschaftlichen oder von einer physischen Bedrohung ausging. BB04 hatte beim vorangehenden Untersuchungspunkt angegeben, nicht verstanden zu haben, um wen es sich mit Camorra und Sizilianern handele; hier gibt der Proband die Vermutung ab, die beiden Gruppen würden darauf abzielen, die Geschäfte Turatellos zu übernehmen, während er im Gefängnis sitzt. Auch wenn ihm unklar war, um wen es geht, nahm er doch eine wirtschaftliche Konkurrenz an. BB05 verwies explizit auf die Vermutung, die er beim vorangehenden Untersuchungspunkt formuliert hatte: Hier erklärte er, dass die Camorra und die Sizilianer jene Personen seien, die Turatellos Geschäfte während seiner Haft stören würden. Entsprechend wäre Turatello hier auf wirtschaftlicher Ebene gefährdet. Eine wirtschaftliche Bedrohung lässt sich auch aus der Vermutung von BB06 herauslesen, die allerdings nicht eindeutig verständlich ist, da seine Ausführung hier folgendermaßen lautete: „vielleicht fuscht er ihm ins Geschäft“. Wer aber wessen Geschäft hier zu infiltrieren versucht, bleibt unklar. Auch BB07 und BB14 waren sich einig, dass es hier um eine wirtschaftliche Bedrohung geht, die auf Konkurrenz beruht.

BB12 wertete die Bedrohung allgemeiner. Er nahm ganz grundsätzlich an, Turatello, der zum Gangster-Sein geboren worden sei, wolle sich von Mafia und Camorra abgrenzen. Der Proband hatte bei der vorangehenden Frage angegeben, nicht verstanden zu haben, wer mit der Camorra und den Sizilianern gemeint sei, setzt an dieser Stelle aber „die Sizilianer“ der Mafia gleich. Dennoch war ihm offenbar nicht klar, wer sich hinter den beiden Gruppen konkret verbirgt. Auch bleibt fragwürdig, ob der Proband hier nicht Turatello und Vallanzasca verwechselte, da die Aussage, er sei zum Verbrecher-Sein geboren, im Film explizit von Vallanzasca über sich selbst getätigt wird (ab 00:05:00).

Lediglich 1 Proband aus der Generation der Babyboomer gab an, verstanden zu haben, von wem Turatello sich bedroht fühlt. BB17 argumentierte allgemein, Turatello sei ein Mafiaboss. Offen bleibt, ob für diesen Probanden der Status eines Mafiabosses mit einer dauerhaften Bedrohung korreliert, oder ob er die Sizilianer und die Camorra in dieser Position aus besonderen Gründen fürchten muss. Auffällig ist hier aber, dass Turatello ganz eindeutig der Mafia zugeordnet und ihm sogar eine Schlüsselposition in dieser zugesprochen wird.

Ganze 14 von 15 Probanden hatten hier Verständnisprobleme unterschiedlicher Ausprägung, sodass es sich für die Babyboomer hier um eine gravierende Problemstelle handelt.

Auf der Seite der Probanden aus der **Generation Y** ergibt sich ein ähnliches Bild. Ganze 11 von 19 Probanden gaben hier an, dass ihnen in der Tat unklar sei, wieso Turatello sich durch die Sizilianer und die Camorra bedroht fühlt. Sie konnten demnach keinen Zugang zu der vorliegenden kulturspezifischen pragmatischen Präsupposition finden.

Weitere 7 Probanden gaben an, sich unsicher zu sein, aber Vermutungen zu haben. Diese Probanden konnten demnach ebenfalls kein subjektives Verständnis entwickeln, aber ihre vorhandenen Wissensbestände ermöglichten es ihnen, Annahmen zu formulieren. GY01 nahm an, dass Turatello auf eine wirtschaftliche Konkurrenzsituation mit der Mafia anspiele, da diese seinerwegen Einbuße verzeichne. Auch GY20 spekulierte, es bestehe für Turatello die Gefahr einer Übernahme seines Geschäfts durch die Mafia. Auch für ihn ergab sich demnach eine wirtschaftliche Bedrohung.

GY15 hingegen mutmaßte, dass Turatellos „Machenschaften“ komplizierter würden, wenn andere Clans mächtiger seien. Dass der Proband von „andere[n]

Clans“ sprach, legt nahe, dass er Turatello ebenfalls einem Clan zuordnete. Es ist zu vermuten, dass der Proband Turatello als Mafioso ansah. GY06 spekulierte, Turatellos Fahrer, der in einer Szene als Sizilianer spezifiziert wird (ab 01:20:56), trete in seine Fußstapfen. In der betreffenden Szene sitzen Turatello und Vallanzasca gemeinsam im Gefängnis ein und es wird darüber gesprochen, dass Turatellos Fahrer sein Geschäft übernommen habe. Auch hier wäre die Bedrohung demnach wirtschaftlicher Art. GY04 berief sich ebenfalls auf die betreffende Szene und mutmaßte davon ausgehend, dass Turatello ersetzt worden und somit sein Ansehen gesunken sei; er sei deswegen auch weniger gefürchtet. Welche konkreten Konsequenzen der Autoritätsverlust für ihn haben mag, wurde nicht weiter ausgeführt. Die Mutmaßung von GY07 ging in die gleiche Richtung: Laut ihm allerdings fühlen sich die Mafiafamilien durch Turatello bedroht und aus diesem Grund wiederum fürchtet Turatello offenbar ihre Reaktion. Hier bleibt offen, welcher Art diese Reaktion sein könnte. Unklar bleibt dies auch bei GY12, der annahm, Turatello habe die Sizilianer und die Camorra mehrfach angegriffen und verärgert.

Lediglich 1 Proband gab an, verstanden zu haben, wieso Turatello sich durch die Camorra und die Sizilianer bedroht fühlt. So erklärte GY10, es handele sich um rivalisierende Gangsterbanden. Der Proband vermutet demnach eine Konkurrenzsituation, mutmaßlich finanzieller Art, hinter der Aussage. Der Proband trennt offenbar die explizit genannte Camorra nicht von Gangsterbanden ab, obwohl es sich damit um eine Mafiaorganisation handelt. Wie aus seinem Umgang mit dem sich anschließenden Untersuchungsaspekt hervorgeht, beruht seine Wortwahl nicht auf dem mangelnden Wissen darum, dass es sich um eine Mafiaorganisation handelt, sondern er trennte die Konzepte „Mafia“ und „Gangsterbande“ inhaltlich nicht. In jedem Fall aber gab ihm diese Erklärung offenbar zumindest Zugang zu einem subjektiven Verständnis.

Mit insgesamt 18 von 19 Probanden der Generation Y, die bei der Frage danach, wieso Turatello sich durch die Camorra und die Sizilianer bedroht fühlt, Unsicherheiten und ungeklärte Fragen hatten, handelt es sich hier um eine gravierende Problemstelle.

*„Nach Vallanzascas Verlegung in Einzelhaft in ein Hochsicherheitsgefängnis hört er von einem anderen Häftling, dass Turatello ermordet wurde. Laut dem Häftling kam der Befehl zum Mord von der Mafia. Mir ist der Zusammenhang zwischen Turatello und Mafia nicht klar.“*

Der letzte Untersuchungsaspekt betrifft den Mord an Turatello. Nach Vallanzascas Verlegung in ein Hochsicherheitsgefängnis unterhält er sich draußen über eine hohe Mauer hinweg mit den Insassen der beiden Nachbarzellen (ab 01:37:21). Von einem von ihnen erfährt er, dass Turatello zwei Wochen zuvor ermordet wurde. Der Häftling ist der Meinung, der Befehl zum Mord an Turatello sei von der Mafia gekommen. Beim drittletzten Untersuchungspunkt sollten sich die Probanden dazu äußern, wen Turatello meint, wenn er zu Vallanzasca sagt, die Sizilianer und die Camorra würden nur darauf warten, ihnen ein Messer in den Rücken zu stecken. Diese Aussage löste gravierende Probleme bei beiden befragten Generationen aus. Beim vorliegenden Untersuchungsaspekt wird ein Zusammenhang zur Mafia explizit und mit dem allgemein bekannten Begriff „Mafia“ nahegelegt. Es ist allerdings in Ermangelung der Kenntnis Turatellos, seiner Arbeit und seiner Rolle nicht zwingend von den Probanden zu erwarten, dass ihnen klar war, welche Schnittstellen überhaupt zwischen Turatello und der Mafia bestehen.

Aus diesem Grund sollten sich die Probanden zu obenstehender Aussage positionieren.

Von den 15 befragten **Babyboomern** gaben 5 an, dass diese Aussage auf sie zutreffe. Ihnen fehlten die notwendigen Wissensbestände, die ihnen Zugang zu dieser pragmatischen Präsupposition gegeben hätten.

Weitere 9 Probanden waren verunsichert und formulierten Vermutungen, waren sich aber der Tatsache bewusst, dass sie hier Verständnisprobleme hatten und wurden entsprechend in der Rezeption gestört. BB03 wiederholte seine allgemeine Vermutung vom vorangehenden Untersuchungsaspekt, die „Einzelkämpfer vs. Mafiavereinigung“ besagt. Damit ordnete er Turatello als Einzelkämpfer ein, der gegen eine oder mehrere Mafiavereinigungen kämpfe. BB06 vermutete, Turatello und die Mafia seien im Zusammenhang von Drogen und Raubüberfällen „gegeneinander“ gewesen. Die etwas unspezifischen Formulierungen von BB03 und BB06 legen nahe, dass die Probanden einen

Konkurrenzkampf hinter der Beziehung zwischen Turatello zur Mafia vermuteten. BB07 und BB13 nahmen an, dass zwischen Turatello und der Mafia eine Konkurrenz bestehe. Wie diese konkret aussehen könnte, führten die Probanden nicht weiter aus. Auch BB02 spekulierte, Turatello wäre bald aus seiner Haft entlassen worden und „draußen“ zum Konkurrenten geworden; er ging sogar so weit, anzukündigen, dass Turatello einen Krieg geführt hätte. BB12 spekulierte etwas unspezifischer, dass sich ein Krieg zwischen Gangstern und Mafia anbahnen könnte – die Gründe und möglichen Auslöser dafür ließ er offen. BB11 nahm an, die Mafia wolle Turatellos Geschäft übernehmen – offenbar war es für diesen Probanden naheliegend, dass es für die Mafia mit diesem Ziel die einfachste Maßnahme wäre, Turatello in seiner Position zu beseitigen. BB05 und BB08 mutmaßten, dass Turatello die Mafia gegen sich aufgebracht haben könnte, entweder durch seine Verbrechen oder weil er im Revier der Mafia tätig geworden sei. Damit wäre der Mord an ihm die Strafe. Lediglich BB17 konnte laut eigener Angaben ein zweifelsfreies Verständnis entwickeln. Er erklärte wie beim vorangehenden Untersuchungsaspekt auch, Turatello sei selbst ein Mafiaboss. Dieser Proband trennte demnach nicht zwischen der sogenannten „Unterwelt“ und der Mafia und sprach Turatello darüber hinaus auch noch eine tragende Rolle in der Mafia zu. Nicht klar wird aus dieser Ausführung das Motiv der Mafia für den Mord an Turatello. Diesem Probanden ermöglichte diese Erklärung offenbar ein subjektives Verständnis der Zusammenhänge, das nur deshalb möglich ist, da sich für den Probanden keine Widersprüche daraus ergaben, dass er die Mailänder Unterwelt der Mafia gleichsetzte.

Mit insgesamt 14 von 15 Probanden, die hier bewusste Verständnisprobleme aufwiesen, handelt es sich mit dem Zusammenhang zwischen Turatello und der Mafia für die befragten Babyboomer um eine gravierende Problemstelle.

Ein ähnliches Bild zeichnet sich auf der Seite der Probanden aus der **Generation Y**. Hier gaben 10 Probanden an, dass ihnen der Zusammenhang zwischen Turatello und der Mafia nicht klar sei. Sie hatten also keinen Zugang zu dieser kulturspezifischen pragmatischen Präsupposition.

Weitere 8 Probanden waren verunsichert und gaben Vermutungen ab. GY01 vermutete einen Zusammenhang zur öffentlichkeitswirksamen Hochzeit Vallanzascas im Gefängnis, die dieser gemeinsam mit Turatello plant, allerdings

konnte er diesen nicht weiter ausführen. Da Turatello allerdings bereits im Kontext dieser Hochzeitspläne davon spricht, damit der Camorra und den Sizilianern eins auszuwischen (ab 01:22:51), hätte GY01 auf den Gedanken kommen können, dass die Zusammenhänge zwischen Turatello und der Mafia bereits länger bestehen. Auch GY13 sah potentielle Bezüge zur Hochzeit, bei der Turatello als Vallanzascas Trauzeuge auftritt und auf diese Weise eine Verbündung mit dem Bräutigam eingeht (ab 01:22:51). Auch dieser Proband reflektierte offenbar aber nicht Turatellos Aussage bei der Planung der Hochzeit. GY06 spekulierte darauf, dass der Zusammenhang dadurch gegeben sein könnte, dass Turatellos Nachfolger ein Mafioso sei. Der Proband deutet damit an, dass sein Nachfolger Turatello aus dem Weg räumen möchte, um sich das Geschäft zu sichern, ehe dieser aus dem Gefängnis frei kommt. GY07 verwies hier auf seine Vermutung zum vorangehenden Untersuchungsaspekt: Ihm zufolge könnten sich Mafiafamilien durch Turatello bedroht fühlen; aus welchen Gründen dies so sein könnte, führte der Proband nicht weiter aus. GY12 gab an, es wäre möglich, dass Turatello Geschäfte mit der Mafia macht. Welcher Art diese Geschäfte sein könnten und wieso die Mafia ihn deshalb ermorden sollte, bleibt offen. GY08 unterstrich bewusst, dass der Zusammenhang unklar sei, aber eventuell auf verstrickten Geschäften der beiden Parteien beruhen könnte. GY20 wiederum verwies lediglich allgemein auf Konkurrenz im Geschäft – die beiden Parteien machen demnach laut dem Probanden keine Geschäfte miteinander, sondern konkurrieren auf dem Markt. GY09 hingegen ordnete Turatello selbst in seiner Vermutung der Mafia zu: Der Proband spekulierte, Turatello sei Mitglied einer Mafiabande und habe ein Gebiet inne. Diese Formulierung lässt offen, ob der Proband Turatello als eine Art Mafiaboss sah oder als ein Mitglied auf niedriger Ebene, dem dennoch eine gewisse Gebietshoheit zukommt.

Lediglich 1 Proband gab an, dass ihm der Zusammenhang zwischen Turatello und der Mafia klar sei: GY10 verwies an dieser Stelle lediglich auf seine Ausführungen beim vorangehenden Untersuchungsaspekt, in denen er erklärte, es handle sich um rivalisierende Gangsterbanden. Turatellos Bande rivalisiert demnach dem Probanden zufolge mit der Mafia, die der Proband ebenfalls als Gangsterbande wahrnahm. Hier wird, wie oben bereits ausgeführt, deutlich, dass dem Probanden offenbar die Wissensbestände fehlen, die ihm eine bewusste Trennung zwischen Gangsterbande und Mafia ermöglicht hätten. Das störte sein

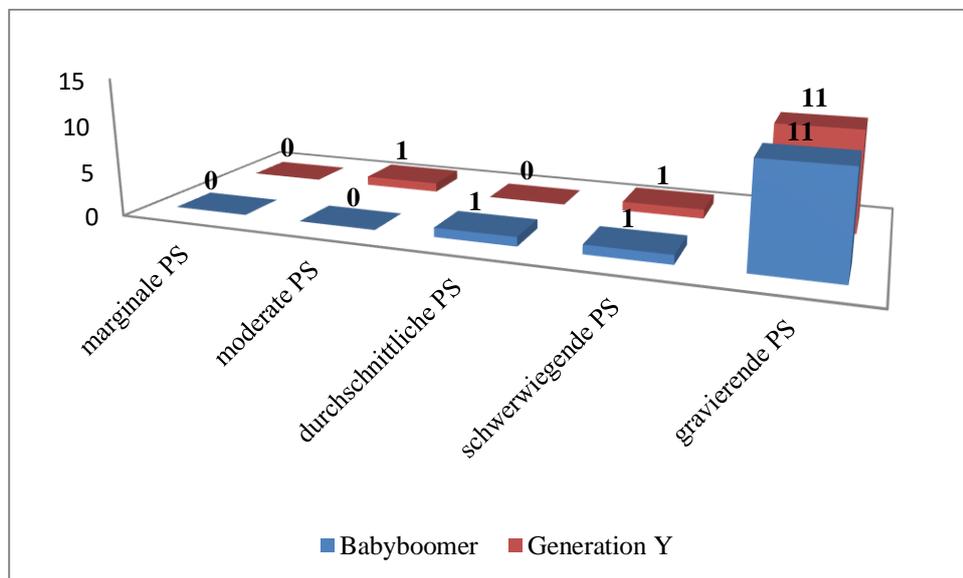
subjektives Verständnis aber offenbar nicht. Offen bleibt, ob er ausgehend von diesen fehlenden Wissensbestände davon ausging, dass Vallanzascas „Gangsterbande“ zugleich auch Teil der Mafia ist, da dies bei dem Probanden ein gänzlich anderes Grundverständnis des Films mit sich bringen würde, als vermittelt werden soll.

Mit 18 von 19 Probanden aus der Generation der Babyboomer, die beim Verständnis um die Zusammenhänge zwischen Turatello und Mafia Probleme aufwiesen, handelt es sich um eine gravierende Problemstelle.

Damit ist die prototextuelle Analyse zu *Engel des Bösen* abgeschlossen. Ehe in der metatextuellen Analyse die Wissenslücken der Probanden aufgearbeitet werden können, soll eine grafische Darstellung der Untersuchungsergebnisse nochmals einen Überblick geben.

### 11.1.2 Grafische Darstellung

Nachfolgende Grafik gibt Aufschluss über die generationenspezifische Verteilung der Problemstellen (PS) für *Engel des Bösen*, die sich aus obenstehender prototextueller Analyse ergibt:



Grafik 4: Verteilung der Problemstellen in *Engel des Bösen*

Daraus geht klar hervor, dass bei beiden befragten Generationen mehr als zwei Drittel der Untersuchungsaspekte gravierende Problemstellen darstellten. Bei beiden Generationen beläuft sich die genaue Zahl auf 11 von 13 Problemstellen. Für beide Generationen fallen damit die meisten Problemstellen in diese Kategorie.

Bei den befragten Babyboomern verteilten sich die zwei verbleibenden Problemstellen, die nicht gravierender Art waren, auf die beiden Kategorien schwerwiegend und durchschnittlich. Die Anzahl schwerwiegender Problemstellen liegt hier bei zwei, die Anzahl durchschnittlicher Problemstellen bei einer. Die schwächsten Kategorien (marginal, moderat) sind nicht vertreten. Für die Generation Y verteilen sich die beiden Problemstellen, die nicht gravierender Art waren, 1:1 auf die Kategorien moderat und schwerwiegend. In den beiden Kategorien marginal und durchschnittlich liegen bei dieser Generation keine Problemstellen vor. Überraschend ist hier, dass die mittlere Kategorie (durchschnittliche Problemstelle) nicht vertreten ist, wohl aber die nächststärkere sowie die nächstschwächere Kategorie.

Bei der Generation der Babyboomer umspannen die vertretenen Problemstellen also die Schweregrade durchschnittlich, schwerwiegend und gravierend, bei der Generation Y fielen die Untersuchungsaspekte ausschließlich in die Kategorien moderat, schwerwiegend und gravierend.

Auffällig ist hier die enorme Ballung von gravierenden Problemstellen ebenso wie das Nicht-Vorhandensein marginaler Problemstellen bei beiden Generationen.

Insgesamt liegen die in *Engel des Bösen* vorliegenden Problemschwerpunkte, die nachfolgend generationenspezifisch und generationenübergreifend betrachtet werden sollen, für beide Generationen in der Kategorie gravierend.

Ausgehend von dieser Übersicht können nachfolgend für *Engel des Bösen* zunächst die generationenspezifischen und anschließend die generationenübergreifenden Problemstellen dargestellt werden.

## **11.2 Generationenspezifische Auswertung der Problemschwerpunkte**

Auch für *Engel des Bösen* soll nachfolgend die generationenspezifische Übersicht über die Problemschwerpunkte en bloc zuerst für die Babyboomer, dann für die Generation Y gegeben werden. Der prozentuale Anteil an Problemschwerpunkten ist bei diesem Film mit Abstand der höchste für beide Generationen (Babyboomer: 77 %, Generation Y: 84,7 %) im Vergleich zu den anderen drei Filmen aus dem Korpus. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass die Probanden beider Generationen viele Problemschwerpunkte gemeinsam haben. Entsprechend ist die Zahl generationenspezifische Problemstellen gering, wie aus nachfolgenden Ausführungen hervorgeht.

### **11.2.1 Problemschwerpunkte der Babyboomer**

Für die Babyboomer liegt ein für diese Generation spezifischer Problemschwerpunkt vor. Die befragten Probanden der Generation Y hatten an der entsprechenden Stelle weniger starke Probleme.

Der Problemschwerpunkt entspricht jenem Untersuchungsaspekt, bei dem die Probanden sich dazu äußern sollten, ob ihnen klar war, wer Vallanzasca im Gefängnis misshandelt hat, als er blutverschmiert an ein Bett gefesselt zu sehen ist. Hier wiesen 13 der 15 Babyboomer Verständnisprobleme auf oder konnten gar kein Verständnis entwickeln.

Dass dieser Umstand für die Probanden schwer zu fassen war, obwohl doch immerhin 12 Probanden Vermutungen anstellen konnten, mag damit zusammenhängen, dass die Babyboomer in einer nicht authentischen Vorstellung von italienischen Hochsicherheitsgefängnissen verankert sind und daher nicht umhin können, davon auszugehen, dass gerade die Polizei, aber auch Gefängnisbeamte stets die körperliche Unversehrtheit von Gefängnisinsassen respektieren, auch wenn diese möglicherweise aufsässig sein mögen. Nachweisen lässt sich zumindest anhand der Antworten der Probanden, dass die Probanden der Generation Y sehr viel bereitwilliger waren, die Gefängniswärter für die Misshandlung Vallanzascas zu beschuldigen und diese Beschuldigung als geltende Wahrheit anzusehen.

Alle übrigen Problemschwerpunkte der Babyboomer betreffen Aspekte, die auch für die Generation Y Problemschwerpunkte darstellten und die damit generationenübergreifender Art sind.

### **11.2.2 Problemschwerpunkte der Generation Y**

Bei der Generation Y tat sich ein Problemschwerpunkt hervor, der für sie generationenspezifisch ist und den sie demnach nicht mit den befragten Babyboomern gemeinsam hat.

Damit handelt es sich um die Frage danach, wieso Vallanzasca und Turatello sich zunächst bekämpfen, ehe sie Freundschaft schließen. Zwar fällt auch hier ins Auge, dass immerhin 16 Probanden Vermutungen anstellen, diese aber ausgehend von ihren individuellen Wissensbeständen weder verifizieren noch falsifizieren konnten. Aus ihren Vermutungen gehen Unsicherheiten dahingehend hervor, dass vielen von ihnen grundsätzlich nicht klar war, ob Turatello selbst in der Mafia zu verorten ist. In Ermangelung dieser Basis blieb ihnen der Bezug zu Vallanzasca unklar. Die befragten Babyboomer hingegen

blickten bei diesem Untersuchungsaspekt über Turatellos Verwurzelung gänzlich hinweg und suchten eher nach konkreten Indizien im Plot selbst, die ihnen Zugang zu diesem Untersuchungsaspekt geben konnten.

Damit sind die generationenspezifischen Problemschwerpunkte beider Generationen dargestellt und es kann ein generationenübergreifender Überblick erfolgen.

### **11.3 Auswertung der generationenübergreifenden Problemschwerpunkte**

Wie bereits in Kapitel 11.2 angedeutet wurde, sind die bei *Engel des Bösen* vorliegenden Problemschwerpunkte mehrheitlich generationenübergreifender Art; die beiden befragten Generationen hatten mehrheitlich bei denselben Untersuchungsaspekten die meisten Probleme.

Die generationenübergreifenden Problemschwerpunkte sind bei diesem Film zehn an der Zahl und sollen nachfolgend nochmals im Überblick dargestellt werden.

Für beide Generationen ergaben sich gravierende Probleme aus der mangelnden Kenntnis der Hauptfiguren: Sowohl die Babyboomer als auch die Generation Y kannte mit überwältigender Mehrheit weder Renato Vallanzasca noch Francis Turatello (erster und dritter Untersuchungsaspekt im Fragebogen). Entsprechend kannten sie auch die Hintergründe und Geschichte der beiden Personen nicht und konnten ihnen auch nicht von vornherein eine bestimmte Reputation zuordnen. Bei den Probanden fehlten die hier vorausgesetzten kulturspezifischen Wissensbestände in der Mehrheit der Fälle. Entsprechend ergaben sich für sie Verständnisprobleme, die das grundlegende Verständnis des Films beeinträchtigten.

Eine weitere generationenübergreifende Problemstelle, die mit den beiden oben beschriebenen zusammenhängt, ist jene um Vallanzascas Beliebtheit bei der Bevölkerung, obwohl er als Staatsfeind bezeichnet wird. Die Probanden wandten ihren Blick auf einen Staatsfeind mehrheitlich aus deutscher Sicht an, ohne zu reflektieren, dass die Beziehung der italienischen Bevölkerung zum Staat eine andere sein könnte. In Deutschland wird der eigene Staat mehrheitlich geschätzt, wenn auch durchaus kritisch hinterfragt. Staatsfeinden begegnet man

daher ablehnend. Insofern sei an dieser Stelle auch kritisch angemerkt, dass im deutschen Titel des Films zusätzlich explizit „Die Geschichte eines Staatsfeinds“ eingefügt wurde, was für die deutschen Rezipierenden von vornherein irreführend sein kann, da eine falsche Erwartungshaltung erzeugt wird, vor deren Hintergrund die kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen umso unverständlicher erscheinen. Im Originaltitel (*Vallanzasca – Gli angeli del male*) reicht eine Nennung von Vallanzasca's Namen aus, um die um seine Person vorhandenen Wissensbestände zu aktivieren. Da Vallanzasca in Deutschland offenbar weniger bekannt ist als in Italien, kann sein Name hier nicht für sich sprechen, allerdings hätte bei dem Zusatz „Die Geschichte eines Staatsfeinds“ bedacht werden müssen, welche Konnotationen der Begriff „Staatsfeind“ für das deutsche Zielpublikum von vornherein mit sich bringt.

Ein weiterer generationenübergreifender Problemschwerpunkt, der mit der vorangehenden italienspezifischen pragmatischen Präsupposition korreliert, besteht darin, wieso Vallanzasca sich trotz seiner Verbrechen frei in der Öffentlichkeit bewegen kann. Für die Probanden beider Generationen war es hier angesichts ihrer in ihrer Heimatkultur erworbenen Wissensbestände nicht nachvollziehbar, dass ein Verbrecher wie Vallanzasca für die Bevölkerung ein regelrechter Held sein könnte, der deshalb auch den Schutz dieser genießt. Sie stellten daher die unterschiedlichsten Vermutungen an, die erklären könnten, wieso die Bevölkerung ihn nicht an die Polizei verrät. Auffällig ist bei vielen der Mutmaßungen, dass sie ganz offensichtlich dem widersprechen, was der Film zeigt: Probanden sprachen – um nur ein Beispiel zu nennen – von mangelnden öffentlichen Fahndungsmethoden in den 1970er Jahren, sodass Vallanzasca's Aussehen möglicherweise gar nicht bekannt war und die Bevölkerung ihn gar nicht erkennen konnte – jedoch sind im Film immer wieder Zeitungsartikel und Nachrichtenbeiträge zu sehen, in denen Vallanzasca gezeigt wird.

Die Probanden versuchten demnach ausgehend von ihren Wissensbeständen Erklärungen zu finden, die ihnen logisch erschienen, blieben aber mehrheitlich verunsichert. Ihnen fehlte demnach auch hier der Zugang zum italienspezifischen Welt- und Handlungswissen, das notwendig zum Verständnis gewesen wäre.

Der fünfte generationenübergreifende Problemschwerpunkt betrifft die Frage danach, wieso die Bande immer wieder gegen diese Gruppen hetzt. Vereinzelt

stellten die Probanden Vermutungen an, die auf Akzeptanzprobleme im Hinblick auf Süditalien hindeuteten (z. B. BB11: „Süditalien hat auch in Italien einen schlechten Ruf“), die betreffenden Probanden blieben aber ebenso verunsichert wie andere Probanden, deren Spekulationen sich entweder auf Zusammenhänge zur Mafia oder auf individuelle Überlegungen (z. B. GY03: „evtl. wegen der Konkurrenz der Fußballclubs (?““) bezogen. Die Tatsache, dass eine geeinte Nation in Europa dennoch gespalten sein kann, war für die Probanden hier offenbar nicht naheliegend. Die Wissensbestände um das Verhältnis zwischen Nord- und Süditalien war ihnen demnach unbekannt und die italienspezifischen pragmatischen Präsuppositionen um die abfälligen Kommentare konnten dementsprechend nicht in die notwendigen italienspezifischen Wissensbestände eingebettet werden.

Eine spezielle kulturspezifische pragmatische Präsupposition, die im weitesten Sinne mit obigen Ausführungen zusammenhängt und die bei beiden Generationen gleichermaßen gravierende Probleme auslöste, betrifft jene Szene (ab 00:40:37), in der eines der Mitglieder der Vallanzasca-Bande nach der Verfolgungsjagd mit Turatello verkündet: „Wir sollten endlich von den scheiß Kalabresen lernen!“

Von der großen Zahl an Probanden beider Generationen, die hier Vermutungen anstellten, spekulierten viele auf einen implizierten Bezug zur Mafia. Auffällig ist hier auch die mangelnde Spezifizierung, welche Mafia gemeint ist, obwohl explizit auf die Region Kalabrien verwiesen wird. Gleichzeitig gingen viele der betreffenden Probanden davon aus, dass ein Bezug zur Mafia eine Steigerung der Gewalt und Brutalität impliziert. Einzig GY01, der laut eigenen Angaben aber keine Verständnisprobleme aufwies, erklärte explizit und stichhaltig, mit dem Verweis auf die Kalabresen sei hier die kalabrische Mafia gemeint, die Personen zur Gelderpressung entführt, was wenig aufwändig sei und keine Toten mit sich bringe. Wie sich in der metatextuellen Analyse herausstellen wird, ist die Erklärung von GY01 korrekt. Das bedeutet gleichzeitig, dass diejenigen Probanden, die Vermutung in die entgegengesetzte Richtung anstellten (Liquidation, Kompromisslosigkeit, Skrupellosigkeit), eine grundsätzlich falsche Herangehensweise an diese kulturspezifische pragmatische Präsupposition hatten, da ihnen das entsprechende italienspezifische Wissen fehlte.

Der nächste generationenübergreifende Problemschwerpunkt betrifft jenen Untersuchungsaspekt, bei dem es um die Aussage „Wenn die Bullen uns kriegen, sind wir tot, wenn die Carabinieri uns kriegen, sind wir für immer drin!“ (ab 01:06:03) geht. Zwei der Probanden Generation Y stellten zusätzlich die Frage nach der inhaltlichen Trennung zwischen Carabinieri und Polizei. Die Probanden dieser Generation stellten auch inhaltlich in ihren Vermutungen viele Überlegungen zu möglichen Arbeitsteilungen oder Unterschieden zwischen den beiden Instanzen an und zeigten so, dass sie grundsätzlich Probleme beim Verständnis der Organisation des italienischen Polizeisystems aufwiesen. Die befragten Babyboomern hingegen versuchten mehrheitlich keine grundsätzliche Antwort über grundsätzliche organisatorische Unterschiede zwischen den beiden Institutionen zu finden, sondern orientierten sich mit ihren Vermutungen vielmehr am Geschehen im Plot: Beispielsweise nahmen einige Probanden an, die Vallanzsca-Bande hätte Polizisten erschossen und diese würden ihnen daher um ihr Leben trachten, andere suchten nahezu klischeehafte Begründungen wie, dass die Polizei von der Mafia infiltriert oder korrupt sei.

Wieso die Generation Y einen ganzheitlicheren Verständnisansatz suchte, kann hier nicht geklärt werden. In jedem Fall jedoch führte die Aussage bei beiden Generationen zu deutlichen Verständnisproblemen.

Die sich anschließende generationenübergreifende Problemstelle ergibt sich aus dem Untersuchungsaspekt, bei dem Turatello bei der Planung von Vallanzascas Hochzeit verkündet, dass sie mit der Hochzeit genau denen eins auswichen können, die nur darauf warten würden, ihnen ein Messer in den Rücken zu stechen: die Camorra und die Sizilianer (ab 01:22:51).

Die Mehrheit der Probanden beider Generationen blieb hier verunsichert, wenn sie konkret nennen sollten, wer damit gemeint ist. Viele von ihnen vermuteten zwar global die „Mafia“ oder „mafiose Organisationen“ dahinter, konnten sich aber nicht mit Sicherheit festlegen. Das mag damit zusammenhängen, dass die Probanden mehrheitlich kein Gespür für die Existenz der unterschiedlichen Mafiaorganisationen Italiens mitbrachten und ihnen darüber hinaus auch nicht bewusst war, wie unterschiedlich die einzelnen Organisationen nicht nur in ihrer Organisationskultur, sondern auch in ihrem Handlungsrahmen sind. Einzelne Probanden fassten die beiden Gruppen „Camorra“ und „Sizilianer“ bewusst als Mafia zusammen und verwendeten den Terminus als eine Art Sammelbegriff.

Die Verständnisprobleme korrelieren hier aber auch mit der Tatsache, dass den Probanden Turatello unbekannt und damit zusammenhängend seine geschäftlichen Bezüge zu Mafiaorganisationen nicht bekannt waren. Entsprechend entgingen ihnen auch etwaige Bindeglieder zwischen Turatellos Geschäft und einzelnen Mafiaorganisationen oder sie konnten sie nicht zwingen zuordnen. So konnten sie beispielsweise Turatellos sizilianischen Fahrer nicht einordnen, der während seiner Haft das Geschäft übernimmt.

Damit einher geht auch die Tatsache, dass beide befragten Generationen gravierende Probleme damit hatten, zu verstehen, wieso Turatello sich durch die Camorra und die Sizilianer bedroht fühlt (ab 01:22:51).

Auch hier stellten viele der Probanden Vermutungen an, blieben letztlich aber verunsichert. Mehrheitlich sahen sie hier potentielle geschäftliche Bezüge zur „Mafia“. Sehr uneinheitlich waren jedoch die konkreten Vermutungen, woraus sich die Bedrohung für Turatello ergeben könnte. Eine wiederkehrende Vermutung bei beiden Generationen bestand darin, dass die zwei Gruppen wohl Turatellos Geschäft übernehmen wollen. Vereinzelt nahmen Probanden aber auch an, Turatello habe die Bedrohung in der einen oder anderen Weise selbst provoziert oder aber er selbst gehöre einer Mafiaorganisation an. Einer der Probanden aus der Generation der Babyboomer, nämlich BB17, war sich sogar sicher, verstanden zu haben, dass Turatello nicht nur Mitglied einer Mafiaorganisation, sondern ein Mafiaboss sei. Dies zeigt, dass zumindest einzelne Probanden keine Unterscheidung machten zwischen der Unterwelt Mailands und dem, was sie gemeinhin als „die Mafia“ bezeichnen.

Hier summierten sich Wissensdefizite in verschiedenen Bereichen: Den Probanden fehlten mehrheitlich italienspezifische Wissensbestände, die die Mailänder Unterwelt, den Gangster Turatello und sein Geschäftsmodell ebenso wie die Mafiaorganisationen Cosa Nostra und Camorra betreffen.

Der letzte Untersuchungsaspekt im Fragebogen entspricht auch dem letzten generationenübergreifenden Problemschwerpunkt. In der Szene (ab 01:37:21), die hier im Mittelpunkt steht, erfährt Vallanzasca im Hochsicherheitsgefängnis zufällig, dass Turatello ermordet wurde. Der Häftling, der davon erzählt, ist der Meinung, die Mafia habe den Auftrag zum Mord gegeben. Anhand der Antworten der Probanden wurde klar, dass den Probanden beider Generationen überwiegend nicht klar war, worin die Zusammenhänge zwischen Turatello und

der Mafia bestehen. Dies korreliert auch mit der eingangs gemachten Feststellung, dass die Probanden Turatello nicht kannten und daher keinerlei Möglichkeit hatten, auf Wissensbestände zu seiner Person, seinem Geschäft und seiner Rolle in Mailand zuzugreifen. Ihr Verständnis musste sich daher aus dem entwickeln, was der Film ihnen zeigt. Da der Film den Probanden keine für sie eindeutig lesbaren Indizien auf die Zusammenhänge zwischen Mafia und Turatello gab, konnten viele der Probanden nur Vermutungen anstellen. Diese gingen bei beiden Generationen in sehr unterschiedliche Richtungen. So gab es Probanden, die annahmen, es gäbe eine geschäftliche Konkurrenz zwischen den beiden Parteien, oder Probanden, die vermuteten, Turatello sei selbst ein Mafioso. BB17 war sich sogar sicher, dass Turatello selbst ein Mafiaboss ist. Je nach Lesart der Zusammenhänge beeinflusst dies das Gesamtverständnis der Figur Turatellos, aber auch Vallanzascas, der letztlich ein enges Verhältnis zu Turatello hat. Auffällig ist, dass die meisten Probanden der Generation Y (nämlich ganze zehn Probanden) angaben, die Zusammenhänge nicht verstanden zu haben, wohingegen die Mehrheit der Babyboomer sich zu Spekulationen veranlasst fühlte. Wieso dies an dieser Stelle der Fall ist, kann nicht nachvollzogen werden.

Damit ist die umfassende prototextuelle Analyse von *Engel des Bösen* abgeschlossen und es kann sich die metatextuelle Analyse anschließen.

#### **11.4 Metatextuelle Analyse**

Die metatextuelle Analyse von *Engel des Bösen* gibt Aufschluss darüber, welche Wissensbestände bei metatextueller Rezeption des Films vorausgesetzt werden können. Damit werden in diesem Kapitel die bei prototextueller Analyse fehlenden Wissensbestände aufgearbeitet.

***„Renato Vallanzasca war mir völlig unbekannt vor dem Film.“***

***„Vallanzasca scheint bei der Bevölkerung sehr beliebt zu sein, und das, obwohl er als Staatsfeind anzusehen ist. Ich habe nicht verstanden, warum das so ist.“***

Die ersten beiden, grundlegenden Untersuchungspunkte sollen gemeinsam behandelt werden, da sie inhaltlich direkt ineinander greifen.

Bei prototextueller Rezeption der deutschen Synchronfassung erwies sich die Person Renato Vallanzasca als mehrheitlich unbekannt bei den Probanden. Ebenso wenig konnten die Probanden nachvollziehen, wieso ein Staatsfeind wie er bei der Bevölkerung so beliebt sein kann.

Aus metatextueller Perspektive kann zumindest ein gewisses Grundwissen um Vallanzascas vorausgesetzt werden. Bei allen Generationen gleichermaßen kann die Kenntnis darüber vorausgesetzt werden, dass er ein Krimineller ist, der v. a. in den 1970er Jahren mit seiner Bande, der sog. Comasina, große Schlagzeilen mit Raubüberfällen in Mailand machte (vgl. Dell’Arti, 2015), und der sich am besten beschreiben lässt als „[i]ntelligente, coraggioso, gradasso“ (Piscitelli, 2005:75). Auch die Presse selbst zeigte sich immer wieder „affascinata dalla reputazione di donnaiolo del criminale“ (Balzarotti / Miccolupi, 2017). Seine Wirkung auf Frauen und sein Umgang mit der Polizei sind nahezu legendär (Piscitelli, 2005:75): „Renato Vallanzasca piaceva alle donne e teneva in sacco la polizia.“.

Dass seine Bekanntheit bis heute anhält, ist auch auf die Tatsache zurückzuführen, dass er immer wieder das Interesse der Medien auf sich zieht: So wurde im Oktober 2018 umfassend über die Scheidung von Antonella D’Agostino berichtet (vgl. Corriere della sera: „Antonella D’Agostino ottiene il divorzio da Renato Vallanzasca“ u. v. m.), die er 2008 unter ebenso großem Medieninteresse geheiratet hatte. Aber nicht nur sein Privatleben stößt noch immer auf großes Interesse, auch andere Berichte über seine Person erregen immer wieder die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit: Im Jahr 2014 berichtete der *Corriere della sera* ausgiebig darüber, dass Vallanzasca während eines Freigangs in einem Supermarkt Unterhosen zu stehlen versucht hatte („Ruba mutande al supermercato – Arrestato Renato Vallanzasca“).

Neben einigen autobiografischen Werken, an denen Vallanzasca selbst mitgearbeitet hat, sind auch einige Romane auf dem Markt zu finden, die die

Geschichte Vallanzascas erzählen. Francesca Arceri veröffentlichte beispielsweise 2005 „Renato Vallanzasca. Milano calibro velluto“, das am Ende mit einem Comic zur Darstellung der Ereignisse auf der Piazza Vetra 1976 gespickt ist. Massimo Polidoro erzählt in „Etica criminale. Fatti della banda Vallanzasca“ (2007) die Geschichte der Comasina in nicht weniger als 460 detailreichen Seiten. Spätestens jedoch seit der Veröffentlichung des Films *Engel des Bösen* (2011), der große nationale wie internationale Erfolge verzeichnete, ist das mediale Interesse an Vallanzasca erneut entflammt.

Insofern ist es offensichtlich, dass Vallanzasca in der Bevölkerung ein besonderes Ansehen genoss und noch immer genießt. Zu klären ist noch, wieso Vallanzasca als Staatsfeind zu einem solchen Stand in der Gesellschaft kommt. Die Reputation, die Vallanzasca zukommt, rührt nicht etwa daher, dass Verbrecher in Italien insgesamt positiver wahrgenommen würden, wie das Klischee behauptet, dem sich auch einzelne Probanden bedienen. Vielmehr begründet sich seine Beliebtheit darin, dass die Einstellung zum Staat in Italien grundsätzlich kritischer ist als in anderen Ländern (vgl. Mechnich, 2011). Insbesondere die süditalienischen Regionen haben bis heute ein schwieriges Verhältnis zum Staat, was auf ihrer historischen Rolle in Italien basiert, aus der sich der sogenannte Nord-Süd-Konflikt ergeben hat. Obgleich Vallanzasca und seine Bande hauptsächlich in Norditalien tätig waren, zeigt sich auch dort eine Unterstützung der Bevölkerung, wenn es um einen Verbrecher wie Vallanzasca geht, der dem Staat den Spiegel vorhält. In *Engel des Bösen* schlägt sich diese Vallanzascas Kritik am Staat beispielsweise nieder, als er vor Gericht verkündet, er habe zum Schutz seiner Nächsten Verbrechen auf sich genommen, die er gar nicht begangen habe, was aber letztlich vor allem den Rechtsstaat Italien in Frage stelle (ab 01:14:32).

Im Vorwort des obengenannten Romans von Arceri argumentiert Andrea Pinketts die Sympathien folgendermaßen (ebd., 2005:5): „Vallanzasca bene o male, è un eroe del male. Un Robin Hood nudo che rubava ai ricchi per dare anziché ai poveri a se stesso, alle sue donne, ai suoi amici.“ Grundsätzlich war es Vallanzascas ehrenhafter Umgang mit seiner Diebesbeute sowie mit seinen Nächsten, die ihm einen positiven Ruf einbrachte.

Jedoch herrscht nicht nur in Italien eine gewisse Faszination für „galante Schwerverbrecher“ (Mechnich, 2011): Gerade in jener Zeit, in der Vallanzasca

seine schwersten Verbrechen beging, sympathisierten auch in Deutschland viele Menschen mit Andreas Baader, Mitglied der linksextremistischen Terrorzelle „Rote Armee Fraktion“, so dass Mechnich nahelegt, dass gerade in jener Zeit Gewalt gegen den Staatsapparat eine große Akzeptanz zuteilwurde (vgl. ebd., 2011).

Repräsentativ für Vallanzascas Popularität in Italien sei an dieser Stelle zudem auf die nach ihm benannte Ska-Band Vallanzaska verwiesen, die seinen Namen über ihre Musik im Gedächtnis der Bevölkerung hält: Allein bei Facebook geben 20.604 Personen an, dass ihnen die Band gefällt (Stand: 21.07.19, 16:07). Die Band existiert bereits seit 1991 und benannte sich nach dem Kriminellen, weil der Name die Ironie impliziert, die den Ska prägt (vgl. Coen / Vallanzasca, 2010:188). Eines ihrer Lieder, „Apologia di Renato“ aus dem Jahr 1998, erzählt eine fiktionale Verfolgungsjagd auf Vallanzasca.

Inzwischen reflektiert Vallanzasca seinen Lebenslauf selbst immer wieder kritisch (vgl. beispielsweise Coen / Vallanzasca, 2010) und versucht insbesondere Jugendliche nahezubringen, dass sein Mythos kein nachahmenswerter ist. Auch vor diesem Wandel hält D’Agostino fest (ebd., 2007:179): „È incredibile come Renato sia apprezzato da persone di entrambi sessi e di ogni età.“

Gleichzeitig jedoch gab und gibt es bis heute nicht nur Unterstützer Vallanzascas; viele Stimmen betrachteten auch die Verfilmung seines Lebens kritisch und als zu einseitig (vgl. beispielsweise Coen / Vallanzasca, 2010:220f.). Auffällig ist, dass er als Person bis heute stark zu polarisieren scheint und damit umso mehr in den Blickpunkt gerät.

***„Francis Turatello war mir völlig unbekannt vor dem Film.“***

***„Mir ist nicht klar, wieso Turatello und Vallanzasca sich zunächst gegenseitig bekämpfen, bevor sie im Gefängnis Freundschaft schließen.“***

Eng mit der Popularität Vallanzascas hängt auch die Francis Turatellos zusammen. Turatello kann bei metatextueller Perspektive zumindest als rudimentär bekannt vorausgesetzt werden. Bei prototextueller Rezeption hatten beide befragten Generationen gravierende Probleme, da keinerlei Wissensbestände zu Turatello vorausgesetzt werden konnten. Obwohl Turatello

bereits seit 1981 verstorben ist, ist er zumindest wegen seiner Verbindung mit Renato Vallanzasca im kulturellen Gedächtnis verankert. Wegen der engen Verknüpfung mit Vallanzasca soll an dieser Stelle auch die Frage danach mit behandelt werden, wieso Turatello und Vallanzasca sich zunächst gegenseitig bekämpfen, ehe sie im Gefängnis Freundschaft schließen.

Vallanzascas Ex-Frau Antonella D'Agostino veröffentlichte 2012 ein Buch über Francis Turatello mit dem Namen „Francis Faccia d'angelo. La Milano di Turatello“. In Rezensionen zum Roman liest sich beispielsweise, es beschreibe „la vita del più celebre tra i gangster della Milano degli anni settanta“ (Gemme, 2012). Turatello kam insbesondere in den 1970er Jahren der Ruf des Bosses der mailänder Unterwelt zu, wie auch in *Engel des Bösen* klar wird: „Solo un personaggio come 'Francis faccia d'angelo' dava a tutti la garanzia che a Milano ci sarebbe stata una pace duratura“ (D'Agostino / Vallanzasca, 2007:99). Diese Sicherheit vermittelte er, indem er mehrerer Nachtlokale in Zeiten kontrollierte, in denen Bandenkriege Mailand erschütterten.

Insgesamt erlebte Mailand in jener Zeit ein hohes Kriminalitätsaufkommen, das in einer von der *Comune di Milano* durchgeführten Studie mitunter auf die Schwächen und Grenzen der institutionellen Strukturen und der Präventionsmaßnahmen zurückgeführt wird (vgl. Ponti, 1980:213f.). Daraus ergaben sich für die Existenz krimineller Banden gute Grundvoraussetzungen.

„La malavita milanese presidia spazi tradizionali: controllo delle bische, protezione dei locali notturni, ricettazioni“ (Coen / Vallanzasca, 2010:42) – Turatello gehörte damit zu einem der Anführer der traditionellen Unterwelt Mailands (Piscitelli, 2005:57): „All'interno della malavita milanese [Turatello e Vallanzasca] erano dei simboli. [...] [T]uratello era considerato veramente un personaggio importante.“ Seinem Ruf zuträglich mag auch sein, dass ihm nachgesagt wird, er sei der leibliche Sohn des italo-amerikanischen Gangsters Frank Coppola (vgl. Coen / Vallanzasca, 2010:225). Allein aus dieser Rolle heraus kommt Turatello bis heute eine gewisse Bekanntheit zu. Noch mehr verankert ihn aber seine Freundschaft zu Vallanzasca im kulturellen Gedächtnis, der mit seiner Bande zusammen die einzigen Personen darstellte, „che ne avessero messo in discussione il monopolio“ Turatellos (Bonini / Vallanzasca, 2009:179).

Entgegen der Tatsache, dass er Vallanzasca in *Engel des Bösen* zunächst offenkundig feindselig begegnet, empfand Turatello den Anführer der Comasina wohl immer sympathisch: „[P]osso testimoniare che Francesco ha sempre parlato bene di Renato“ (D’Agostino / Vallanzasca, 2007:99). Auch Vallanzasca hatte ein grundsätzlich positiv geprägtes Bild von seinem Gegenspieler (Bonini / Vallanzasca, 2009:179): „Dopo Ennio, Francesco era stato un po’ il mio idolo. [...] Era un giusto della madonna.“

Dennoch standen die beiden 1976 in einem Konflikt gegeneinander, weil die Comasina in Turatellos Glücksspiel-Gebiet eingedrungen war (vgl. Coen / Vallanzasca, 2010:227). Den Auslöser zu dem Konflikt gab ein konkreter Zwischenfall, der in *Engel des Bösen* etwas abgewandelt erzählt wird (ab 00:31:27): Vito Pesce, Mitglied der Comasina, kam 1974 aus dem Gefängnis frei und besuchte mit Salvatore Caruso, genannt Spaghetino, einen Nachtclub, der unter Turatellos Schirmherrschaft stand. Pesce war wegen seiner Inhaftierung nicht über die Entwicklungen in der Unterwelt während seiner Abwesenheit im Bilde und wusste daher nicht, dass Spaghetino bekannt dafür war, die Frauen inhaftierter Männer zu vergewaltigen. Turatello hingegen kannte diesen Ruf Spaghetinos und als er ihn in seinem Club erkannte, schnitt er ihm mit einem Küchenmesser in die Halsschlagader und drückte die Wunde dann unter Drohungen mit drei Fingern zu (Bonini / Vallanzasca, 2009:180): „La prossima volta che ti permetti soltanto di posare lo sguardo sulla donne di chi è dentro, ti scanno come un capretto.“ Pesce beschimpfte Spaghetino entsetzt; fälschlicherweise glaubte aber ein Anhänger Turatellos, die Beschimpfung habe sich an seinen Anführer gerichtet, weshalb er Pesce angriff. Dieser Zwischenfall löste einen bis 1976 eher verbal ausgetragenen Konflikt aus (alles vgl. Bonini / Vallanzasca, 2009:180f.). In *Engel des Bösen* ist es die fiktive Figure des Enzo, der Pesces Rolle übernimmt.

Die Konsequenzen des Vorfalls mit Spaghetino werden ebenfalls realitätsnah in *Engel des Bösen* dargestellt (ab 00:33:33): Im Jahr 1976 gelang Vallanzasca die Flucht aus dem Gefängnis und er wollte ein Treffen zur Klarstellung mit Turatello vereinbaren, was ihm aber nicht gelang. Ausschlaggebend für die Eskalation der Beziehung war letztlich ein Anruf Consuelos, in dem sie Vallanzasca berichtete, drei bewaffnete Männer hätten ihr gedroht (Bonini / Vallanzasca, 2009:184): „Dí a questo bastardo che per questa volta suo

figliose l'è cavata. Ma Francis non perdona. La prossima volta non finirà così.“

In Vallanzasca weckte die Bedrohung seines eigenen Fleisch und Blut die Mordlust, sodass er mit einem Bandenmitglied im Auto durch die durch Stadt patrouillierte, bis sich eine Schießerei zwischen den beiden Gangsterbanden ergab (alles vgl. Bonini / Vallanzasca, 2009:181ff).

In *Engel des Bösen* schlägt sich die Schießerei mit der Verfolgungsjagd im Tunnel nieder, bei der Vallanzasca Turatello droht, ihn umzubringen (ab 00:37:59).

Die Feindschaft der beiden währte jedoch nicht lange, sondern verkehrte sich bald in Freundschaft (vgl. Coen / Vallanzasca, 2010:227). Als sich die beiden einige Zeit später im selben Gefängnis wiederfanden und die oben beschriebenen Vorfälle der Vergangenheit angehörten, schlossen sie Freundschaft (Bonini / Vallanzasca, 2009:189f.): „Ma dal momento in cui ci stringemmo la mano ebbi al certezza che saremmo diventati amici fraterni.“

Turatello erklärte auf Vallanzascas Nachfrage hin, dass er von einer Bedrohung Consuelos nichts gewusst habe, und die Reaktion Vallanzascas vor diesem Hintergrund nachvollziehen könnte (vgl. Bonini / Vallanzasca, 2009:190). Es kann davon ausgehend angenommen werden, dass es insbesondere die gemeinsamen Wertevorstellungen der beiden waren, die sie einander sympathisch werden ließen.

Diese kulturspezifischen Hintergründe mögen nicht bei allen Rezipierenden gleichermaßen detailliert von vornherein vorausgesetzt werden können, da aber der Film eine Vielzahl dieser Begebenheiten aufgreift, können die vorhandenen Wissensbestände aktiviert werden und lassen sich problemlos in das Gesamtbild einbetten.

***„Bei einem seiner Gefängnisaufenthalte ist Vallanzasca blutverschmiert an ein Bett gefesselt zu sehen, er wurde offenbar misshandelt. Mir ist nicht klar von wem er so zugerichtet wurde.“***

Der nachfolgende Untersuchungsaspekt befasst sich mit jener konkreten Szene (ab 01:18:28), in der Vallanzasca während eines Gefängnisaufenthalts an ein Bett gefesselt und blutverschmiert zu sehen ist. Als Consuelo ihn hochschwanger besuchen möchte und die Wachen dazu zwingt, sie ihn sehen zu lassen, lösen die Wachen seine Fesseln und überlegen, wie sie sein blaues Auge

abdecken oder abschminken können. Bei prototextueller Rezeption gingen Schwierigkeiten damit einher, zu identifizieren, von wem Vallanzasca so zugerichtet wurde. Viele der Probanden vermuteten die Gefängniswärter dahinter, blieben aber verunsichert.

Bei metatextueller Rezeption hingegen sind weitaus weniger Verunsicherungen zu erwarten. Das rührt einerseits daher, dass Vallanzasca in Italien der Ruf nachteilte, ein aufsässiger Häftling zu sein (20th Century Fox): „Abgesehen von den misslungenen Ausbruchversuchen, von Raufereien und Schlägereien nahm er unter anderem aktiv an mehreren Gefängnisrevolten teil [...]. Aus diesem Grund wurde er während der ersten viereinhalbjährigen Freiheitsstrafe häufig verlegt und lernte dabei 36 Haftanstalten kennen.“ Diese Angaben bestätigen sich auch im autobiografischen Werk „Il fiore del male“ (Bonini / Vallanzasca, 2009).

Auch in *Engel des Bösen* verhält er sich bei seiner Ankunft im betreffenden Gefängnis direkt herausfordernd, als er auch nur seinen Namen nennen soll: Er streckt einen der Wachen mit einer Kopfnuss nieder (ab 00:17:38).

Vallanzasca eilte somit ein gewisser Ruf voraus, wenn es um seine Bereitschaft geht, sich während seiner Haft kooperativ zu verhalten. Nicht ohne Grund fand er sich auch immer wieder in Hochsicherheitsgefängnissen wieder.

Vor diesem Hintergrundwissen erscheint es logisch, dass die Gefängniswärter sich unter Zwang gesehen haben müssen, Hand gegen Vallanzasca anzulegen, um ihn zu zügeln und u. U. sogar eine Eskalation der Situation bis hin zu einer weiteren Revolte zu verhindern.

Nichtsdestotrotz erscheint der Umfang der Verletzungen, die Vallanzasca in *Engel des Bösen* offensichtlich zugefügt wurden, auch aus metatextueller Perspektive außer Relation zur vorangehenden Kopfnuss: Der Anführer der Comasina wird nur in Unterhosen bekleidet an ein Bett gefesselt gezeigt, was regelrecht den Eindruck erweckt, er sei gefoltert worden.

Unzweifelhaft ist aus dieser Perspektive jedoch, dass die zugefügten Verletzungen durch die Wärter entstanden sind.

**„Später schluckt Vallanzasca im Gefängnis rostige Nägel. Mir ist nicht klar, warum er das tut.“**

Bei einem späteren Besuch Consuelos mit ihrem kleinen, gemeinsamen Sohn bei Vallanzasca im Gefängnis eröffnet sie ihm, dass sie jemanden kennengelernt hat, der auch für ihren Sohn eine Vaterrolle übernehmen kann (ab 00:22:05). Vallanzasca verpackt daraufhin in blanker Wut einige rostige Nägel in ein Kaugummi und schluckt diese. Bei prototextueller Rezeption war einigen Probanden nicht klar, aus welchem Grund er die rostigen Nägel schluckt.

Bei metatextueller Rezeption kann diese kulturspezifische pragmatische Präsupposition mit einem ganz grundlegenden Wissensbestand verknüpft und erklärt werden: Vallanzasca ist – wie oben bereits mehrfach ausgeführt wurde – in Italien nicht zuletzt wegen seiner halsbrecherischen Gefängnisausbrüche bekannt geworden. Dabei scheute er auch nicht vor regelrechter Selbstverstümmelung zurück, wenn es für ihn die Verlegung in ein Krankenhaus mit sich brachte.

Die Behandlung in einem Krankenhaus brachte für ihn den Vorteil einer weitaus geringeren Überwachung mit sich und die Freiheit konnte einfach durch die Bestechung der Wachposten vor sich gehen. Diese Bestechung wird auch in *Engel des Bösen* gezeigt, wenn Vallanzasca ohne Kommentar ein Bündel Geld zählt und dann an seinen Wachposten weitergibt (ab 00:25:59).

Jener vorausgeplante Ausbruch, der in *Engel des Bösen* mit dem Schlucken rostiger Nägel dargestellt wird, ereignete sich in Wirklichkeit etwas anders: Vallanzasca gelang am 28. Juli 1976 die Flucht, nachdem er sich im Gefängnis sein eigenes Urin in die Blutbahn injiziert und damit eine Hepatitis auslöst hatte, sowie weil er verrottete Eier gegessen hatte, um eine Lebensmittelvergiftung zu erwirken (vgl. Dell’Arti, 2015).

Es ist anzunehmen, dass die Abwandlung seiner Vorgehensweise schlicht aus Gründen der filmischen Umsetzung stattgefunden hat: Die Darstellung der Urininjektion ist weitaus problematischer und schwieriger zu erklären als ein Verschlucken rostiger Nägel, das beim Publikum dann auch einen unmittelbaren Schockmoment und ein körperliches Mitleiden auslöst, das letztlich im blutspuckenden Vallanzasca seinen Höhepunkt findet.

In jedem Fall ermöglicht das grundlegende Wissen um die Gründe für Vallanzasca's nationale Bekanntheit in Italien hier den Zugang zur vorliegenden pragmatischen Präsupposition.

*„Vallanzasca kann sich trotz seiner Verbrechen frei in der Öffentlichkeit bewegen. Ich verstehe nicht, wie das möglich sein kann.“*

Insgesamt fällt immer wieder ins Auge, dass Vallanzasca sich trotz seiner Verbrechen, denen auch in der Bevölkerung Aufmerksamkeit zukommt, in der Öffentlichkeit relativ frei und unmaskiert bewegen kann, ohne dass die Menschen sofort zum Telefon greifen und die Polizei informieren würden.

Bei der prototextuellen Analyse ergab sich aus den damit verbundenen kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen eine gravierende Problemstelle für beide untersuchten Generationen. Nun soll aus metatextueller Sicht analysiert werden, inwieweit italienspezifische Wissensbestände um die Frage danach vorausgesetzt werden können, wieso Vallanzasca sich trotz seiner kriminellen Lebensgeschichte frei in der Öffentlichkeit bewegen kann.

Bei prototextueller Rezeption vermuteten einige Probanden, dass die Fahndungs- und Überwachungsmethoden in den 1970er Jahren, in denen *Engel des Bösen* maßgeblich verankert ist, noch nicht umfassend ausgebaut waren. Diese Vermutung bestätigt sich aus metatextueller Sicht auch durch eine Studie aus jener Zeit, die durch die Mailänder Kommune durchgeführt und für die Öffentlichkeit publiziert wurde. Darin werden zwei für urbane Räume wie Mailand typische Spezifika hervorgehoben, die der Kriminalität förderlich sind: die bloßen Möglichkeiten, gegeben durch die wirtschaftlichen und ökonomischen Ballungsräume und deren vorteilhafte Infrastruktur, sowie die Anonymität der Großstadt (vgl. Di Gennaro / Ferracuti, 1980:21f.). Di Gennaro / Ferracuti bemängeln grundsätzlich den Aufbau von gefährdeten Gebieten, insbesondere der „aree di uso comune“ (ebd., 1980:28): „Il controllo di queste aree da parte dei proprietari e delle persone di passaggio potrebbe essere facilitata costruendo i pianerottoli e gli ascensori in modo che siano visibili dalla strada.“

Diese beiden Aspekte liegen grundsätzlich auf der Hand und sind nicht nur für Mailand spezifisch. Die Anonymität und der für Überfälle vorteilhafte Aufbau

der Infrastruktur mögen für Vallanzasca und seine Bande eine gute Ausgangslage für ihre Überfälle und zumindest anfangs auch für ihre Anonymität geboten haben.

Es mag auch – wie einige Probanden bei prototextueller Rezeption andeuteten – durchaus zutreffen, dass die Möglichkeiten zur Überwachung zu Sicherheitszwecken in den 1970er Jahren in Italien sowie in anderen Staaten noch weitaus weniger flächendeckend vorhanden war. Viele Fahndungsbilder werden heute effizient über das Internet, aber auch über soziale Medien geteilt und auf diese Weise zeitnah einer großen Bandbreite an Menschen zugänglich gemacht. Diese Möglichkeiten gab es zum damaligen Zeitpunkt noch nicht. Trotzdem konnten und wurden auch in Zeitungen und über Nachrichtensendungen im Fernsehen vorhandene Bildmaterialien insbesondere bei Fahndungen veröffentlicht. Daher ist damit zu rechnen, dass Vallanzascas Aussehen der Bevölkerung spätestens nach seinem spektakulären Ausbruch aus dem Krankenhaus im Jahr 1976 bekannt war.

Es mag zwar sein, dass ein Teil der Menschen, mit denen er in Kontakt kam, ihn in der Tat nicht wiedererkannte, allerdings kann nicht davon ausgegangen werden, dass sein Aussehen generell nicht bekannt war. Vor diesem Hintergrund ist anzunehmen, dass zumindest ein Teil der Menschen sich bewusst dagegen entschied, die Sichtung der Polizei zu melden. Dies mag nicht zuletzt darauf zurückzuführen sein, dass ihm in Italien gewisse Sympathien zukamen und noch immer zukommen und dass zum Zeitpunkt seiner Verbrechen eine gewisse Auflehnung gegen den Staat auch Unterstützung der breiten Masse fand (s. o.). Die Hintergründe zu Vallanzascas Beliebtheit bei der Bevölkerung wurden bereits aufgearbeitet, als es um folgenden Untersuchungsaspekt ging: „Vallanzasca scheint bei der Bevölkerung sehr beliebt zu sein, und das, obwohl er als Staatsfeind anzusehen ist.“ Daher soll an dieser Stelle darauf verwiesen sein, um Wiederholungen zu vermeiden.

Alles in allem geht aus diesen Ausführungen hervor, dass zweierlei Wissensbestände vorausgesetzt werden und den Grund dafür liefern, wieso Vallanzasca sich frei in der Öffentlichkeit bewegen kann: Einerseits mag zumindest zu Beginn die – im Vergleich zu heutigen Zeiten – weniger flächendeckende Fahndungsarbeit mit Bildmaterial eine Voraussetzung

darstellen, andererseits scheint aber die Beliebtheit Vallanzascas bei der Bevölkerung letztlich ausschlaggebend zu sein.

***„Immer wieder werden von Vallanzasca und seiner Bande abfällige Kommentare gegen Kalabresen (‘halbe Afrikanerin’, ‘scheiß Kalabresen’) und Sarden, sowie gegen Neapolitaner (‘scheiß Neapel’) fallen gelassen. Mir ist nicht klar, warum das so ist.“***

In einigen Szenen in *Engel des Bösen* lassen Mitglieder der Comasina abfällige Kommentare gegen Südtaliener und -italienerinnen fallen. So bezeichnet Vallanzasca selbst seine spätere, aus Süditalien stammende Freundin Consuelo mit stark wertendem Unterton als „halbe Afrikanerin“ (ab 00:09:24). Später verkündet eines der Bandenmitglieder, sie sollten doch „endlich von den scheiß Kalabresen lernen“ (ab 00:40:37) und die Hauptstadt Kampaniens wird von Enzo als „scheiß Neapel“ bezeichnet (ab 00:49:53). Bei prototextueller Analyse ergab sich ausgehend von den Angaben der Probanden beider Generationen eine gravierende Problemstelle im Verständnis dessen, wieso diese abwertenden Aussagen gegen Südtaliener und -italienerinnen gemacht werden.

Bei metatextueller Analyse liegt auf der Hand, worauf mit diesen Aussagen Bezug genommen wird, nämlich auf „[il] divario tra le condizioni del Nord e del Sud dell’Italia“ (Lepore, 2016:233) sowie auf den „dualismo economico e sociale“ (Giannola, 2016:261). Die komplizierte Beziehung zwischen dem Norden und dem Süden Italiens, dem sogenannten *Mezzogiorno*, hat weitreichende historische Hintergründe.

Der Dualismus Italiens ergab sich aber bereits aus der Einigung Italiens im Jahr 1861: Im Gegensatz zum Norden des Landes charakterisierte sich der Süden v. a. durch seine von Feudalismus geprägte Landwirtschaft; in vielen südlichen Provinzen waren über 90 % der Bevölkerung Landwirte (vgl. Barbagallo, 2002:3f.). Auf sozialer Ebene war der Süden geprägt von Armut, Analphabetismus, geringem Bildungsstand sowie niedriger Lebenserwartung und Geburtenraten (vgl. Lepore, 2016:234). Weiterhin problematisch waren die mangelhaft ausgebauten Kommunikationswege, „che condannavano all’isolamento la maggior parte die centri urbani, per non dire delle campagne, prive quasi completamente di strade“ (Barbagallo, 2002:5).

Vor dem individuellen Hintergrund der einzelnen südlichen Regionen entstanden auch die drei Mafias Italiens in Sizilien, Kalabrien und Kampanien (vgl. Dickie, 2015:17), woraus sich folgender Zusammenhang ergibt (Dickie, 2015:20): „Die Geschichte des organisierten Verbrechens in Italien handelt ebenso von der Schwäche des Staates wie von der Stärke der Mafias.“ Der Süden hat daher auch bis heute den Ruf der Wiege der Mafias Italiens.

Im Rahmen der Industrialisierung hätte der rückständige Süden ökonomisch an den weiterentwickelten Norden angeschlossen werden können. Insgesamt hielt die industrielle Revolution in Italien mit deutlicher Verspätung zu den anderen europäischen Staaten Einzug und wurde auch dann ab dem Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg maßgeblich von nur drei (nördlichen) Regionen vorangetrieben, nämlich von der Lombardei, dem Piemont und Ligurien (vgl. Lepore, 2016:235).

Verschiedene Gesetzesentwürfe im 20. Jahrhundert, die der Industrialisierung des Südens zuträglich sein sollten, sowie die Schaffung einiger Förderinstrumente wie der *Cassa per il Mezzogiorno* erwiesen sich zumindest teilweise als wirksam (vgl. Lepore, 2016:238). Zwar verbesserten sich die Kommunikationswege durch den Ausbau des Straßennetzes, auch die Beschäftigtenzahlen stiegen an (vgl. Giannola, 2016:262), gleichzeitig aber zieht ein Bericht aus dem Jahr 1980 – also etwa aus der Zeit, in der auch *Engel des Bösen* verankert ist – folgendes Fazit (Busca / Cuoco, 1980:9): „Il sistema economico italiano permane nella sua caratterizzazione nettamente dualistica. [...] Né la politica d'intervento ha finora conseguito sostanziali risultati, nonostante un non trascurabile impegno finanziario.“

Auch noch im Jahr 2002 hielt Barbagallo hinsichtlich des Dualismus' folgendes fest (ebd., 2002:93): „Ora ci troviamo, alle soglie del Duemila, di fronte al riproporsi in forme esacerbate di antichi contrasti e polemiche che mettono in discussione, dalla parte del Nord, le regioni e le forme dell'unità nazionale.“ Sprachrohr für diese Infragestellung seitens des Nordens war und ist bis heute an vielen Stellen die politische Bewegung *Lega Nord per l'Indipendenza alla Padania*, kurz *Lega Nord*, deren deklariertes Ziel folgendes ist (Lega Nord): „[Il] conseguimento dell'indipendenza della Padania attraverso metodi democratici e il suo riconoscimento internazionale quale Repubblica Federale indipendente e sovrana.“ Die von ihnen betitelte Padania bezeichnet grob gefasst Nord- und

Mittelitalien bis zur südlichen Grenze der Toskana, der Marken sowie Umbriens (vgl. Lega Nord). Die bloße Tatsache, dass Italiens ehemaliger Innenminister Matteo Salvini Anhänger der Lega Nord ist und dass er bei einer Regierungskrise im August 2019 seine Kandidatur bei der nächsten Premierministerkandidatur ankündigte (vgl. u. a. Ruta), zeigt, welche ernst zu nehmende Rolle die Abspaltungspolitik bis heute in Italien spielt und wie stark der Norden sich vom Süden distanziert.

Die abfälligen Kommentare der Bande Vallanzascas, die hauptsächlich in der Lombardei und damit im wohlhabenden Norden Italiens aktiv war, fußen auf den im kulturellen Gedächtnis verankerten Wissensbeständen über den Dualismus ihres Heimatlands. In ihrer Rolle als Norditaliener spielen sie insbesondere im direkten Gespräch mit den Klischees, die aus dem Entwicklungsstand in Süditalien entstanden sind, und stellen ihr Gegenüber aus dem *Mezzogiorno* bewusst als rückständig und ihnen geistig sowie finanziell unterlegen dar. Im Fall der „schieß Kalabresen“ besteht, wie sich aus nachfolgendem Untersuchungspunkt ergeben wird, ein abfälliger Bezug auf die `Ndrangheta, also auf die Mafia, die aus den regionalen Problemen Kalabriens entstanden ist.

***„Kurz nach der Verfolgungsjagd auf Turatello und der Schießerei im Tunnel sagt einer von Vallanzascas Männern: ‘Wir sollten endlich von den schieß Kalabresen lernen!’“ Mir ist nicht klar, wie das zusammenhängt.“***

Mit einer ebenfalls abfälligen Bemerkung hält eines der Bandenmitglieder Vallanzascas nach der Verfolgungsjagd auf Turatello und der Schießerei im Tunnel fest (ab 00:37:59): „Wir sollten endlich von den schieß Kalabresen lernen.“ Auslöser für die Verfolgungsjagd war Consuelos angedeuteter Anruf bei Vallanzasca (ab 00:37:55), nachdem sie und ihr gemeinsamer Sohn von Turatellos Männern verfolgt und bedroht worden waren. Das Bandenmitglied führt dann auch im direkt anschließenden Satz aus, dass mittels Entführungen auf einfache Art und Weise eine Menge Geld eingetrieben werden könne. Bei prototextueller Analyse ergaben sich gravierende Verständnisprobleme bei beiden befragten Generationen. Ihnen war nicht klar, was der Verweis auf die Kalabresen an dieser Stelle zu bedeuten hat.

Anders verhält es sich bei metatextueller Rezeption. Hier kann der Zusammenhang bereits mit dem expliziten Verweis auf Entführungen hergestellt werden: In den 1960er und 1970er Jahren entwickelte sich in Italien eine regelrechte Entführungsindustrie zu Erpressungszwecken, im gesamten Land wurden in jener Zeit ca. 650 Personen gekidnappt (vgl. Dickie, 2015:514). Die `Ndrangheta sah die Vorteile von Entführungen v. a. darin, dass sie für die Entführer kostengünstig umgesetzt werden konnten und dass das ausgehandelte Lösegeld Kapital für neue Investitionen bot. Durch die Fokussierung auf die Entführung italienischer Berühmtheiten oder ihrer Familienangehörigen ließ sich das Lösegeld zudem in entsprechend großen Summen verhandeln (alles vgl. Dickie, 2015:522). Dabei schreckte die `Ndrangheta auch vor der Entführung von Kindern nicht zurück und hielt ihre Opfer in menschenunwürdigen Verstecken gefangen (vgl. Dickie, 2015:525f.)

Den Ruf als die „Kidnapping-Spezialisten“ (Dickie, 2015:525) erhielt die `Ndrangheta nach der medienwirksamen Entführung Paul Getty III im Jahr 1973, dessen Geschichte auch heute noch in der Öffentlichkeit thematisiert wird: 2017 erschien der Blockbuster *Alles Geld der Welt* (Originaltitel: *All the money in the world*) von Regisseur Ridley Scott, der wiederum auf einem Buch zu Gettys Geschichte basiert, nämlich auf „Uncommon Youth: The Gilded Life and Tragic Times of J. Paul Getty III“ (2013), verfasst vom US-amerikanischen Journalisten Charles Fox ausgehend von Gettys Berichten. Darüber hinaus erschien 2018 „Kidnapped: The Tragic Life of J. Paul Getty“, ebenfalls verfasst von Fox.

Die Geschichte des damals sechzehnjährigen Jugendlichen erhielt deshalb große Aufmerksamkeit, weil er ein Enkel von Jean Paul Getty, einem amerikanischen Ölmilliardär, war, der fünf Monate von seinen Entführern gefangen gehalten und dem in seiner Gefangenschaft ein Ohr abgeschnitten wurde. Als seine Familie von den Kidnappern kontaktiert und ein Lösegeld gefordert wurde, gab sein Großvater in einer Pressekonferenz folgendes Statement ab (The Telegraph, 2011): „I have 14 grandchildren, and if I pay a penny of ransom, I'll have 14 kidnapped grandchildren.“ Letztlich wurde nach Anpassung der Summe ein Lösegeld von rund drei Millionen Dollar bezahlt (vgl. The Telegraph, 2011).

Aus metatextueller Perspektive liegt demnach auf der Hand, was das Mitglied der Comasina hier aussagen möchte: Die Raubüberfälle, aus denen sie ihr

Vermögen finanzierten, waren stets mit großem Planungsaufwand und Risiken verbunden, wohingegen die `Ndrangheta einen vergleichsweise simplen und bequemen Weg vorlebte, wie Kriminelle zu schnellem Geld kommen können.

Vallanzasca und seine Bande setzten das Entführungsmodell dann, wie der Film später zeigt (ab 01:00:53), auch um. Es mag bei metatextueller Rezeption mehrheitlich voraussetzbar sein, dass Vallanzasca auch in der Entführerrolle – im Gegensatz zur `Ndrangheta – stets seine charmante Art beibehielt und dafür ebenfalls bekannt wurde. Zu der Entführung der Tochter des Präsidenten der Mailänder Handelskammer, Emanuela Trapani, die im Film gezeigt wird, ist beispielsweise Folgendes bekannt (Balzarotti / Miccolupi, 2017): „Emanuela Trapani racconterà, con molti particolari, [...] che lo stesso Vallanzasca trascorreva molto tempo con lei rompendo la monotonia della prigionia giocando a carte o parlandole della sua vita malavitosa.“

Die Zusammenhänge zwischen dem Verweis auf die “schieß Kalabresen” und die Entführungsindustrie insbesondere der `Ndrangheta in jener Zeit liegen bei metatextueller Analyse auf der Hand.

***„Nachdem Vallanzasca von einem Polizisten angeschossen wurde und auf der Flucht ist, sagt einer seiner seiner Kollegen zu ihm: ‘Wenn die Bullen uns kriegern, sind wir tot, wenn die Carabinieri uns kriegern, sind wir für immer drin!’ Ich habe nicht verstanden, was es damit auf sich hat.“***

Nachdem Vallanzasca bei einer Schießerei mit der Polizei angeschossen wurde (ab 01:04:30), erkennt eines seiner Bandenmitglieder die Notwendigkeit unterzutauchen und verkündet: „Wenn die Bullen uns kriegern, sind wir tot, wenn die Carabinieri uns kriegern, sind wir für immer drin!“ Aus der prototextuellen Rezeption heraus stellten einige Probanden zusätzlich die Frage, worin der Unterschied zwischen Polizei und Carabinieri besteht. Ihnen war unklar, ob die Aussage Vallanzascas möglicherweise auf eine andere Arbeitsweise oder unterschiedliche Arbeitsbefugnisse zurückzuführen ist. Da die beiden Aspekte miteinander zusammenhängen, sollen sie an dieser Stelle durch Einnehmen der metatextuellen Perspektive gemeinsam erklärt werden.

Bei metatextueller Rezeption können zumindest grundsätzliche Wissensbestände um die italienspezifischen Unterschiede zwischen *Polizia* und

Carabinieri vorausgesetzt werden: Grundsätzlich ist die *Polizia* eine staatliche Institution, wohingegen die Carabinieri Teil des italienischen Militärs sind (vgl. Mitzman, 2014).

Die Carabinieri haben eine Art Doppelaufgabe: Sie fungieren gleichzeitig als militärische Einrichtung, der die Verteidigung des Nationalgebiets zukommt, sowie als polizeiliche Institution i. F v. einer Kriminalpolizei. Sie unterstehen dem Verteidigungsminister, die *Polizia* hingegen dem Innenminister. Der *Polizia* kommen v. a. zivile Funktionen zu, gleichzeitig übernimmt aber auch sie kriminalpolizeiliche Aufgaben (alles vgl. Acquaviva, 2018). Vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund der 1970er Jahre ist es jedoch notwendig zu wissen, dass sich die *Polizia*, die bis damals noch ein militärisches „modello di polizia dura“ war, vor dem Bedarf einer Neustrukturierung und Entmilitarisierung sah (vgl. Di Giorgio, 2019:7ff).

Die genaue inhaltliche Trennlinie zwischen den beiden Institutionen ist bis heute unscharf und auch für viele Italiener selbst nicht genau zu greifen (Mitzman, 2014): „In fact, you’re just as likely to hear an Italian threaten to call the carabinieri as the polizia.“

Die genaue Arbeitsteilung, die eine Unterscheidung ermöglicht, ist für die hier vorliegenden Zwecke irrelevant. Was aber bereits aus obigen Ausführungen klar hervor geht, ist, dass es auf Ebene der Arbeitsbefugnisse oder Arbeitsweisen keine einschneidenden Unterschiede zwischen den beiden Institutionen gibt. Daher beruht Vallanzasca's Aussage nicht, wie von einigen Probanden bei prototextueller Rezeption vermutet, auf grundsätzlichen Unterschieden zwischen den beiden Polizeiformen, sondern vielmehr auf Vallanzasca's individueller Situation.

Die Aussage „Wenn die Bullen uns kriegen, sind wir tot, wenn die Carabinieri uns kriegen, sind wir für immer drin.“ wird von einem Bandenmitglied der Comasina unmittelbar nach der Schießerei an der Autobahnabfahrt getätigt.

De facto war Vallanzasca an jenem Februartag im Jahr 1977 mit seinen Komplizen Michele Giglio und Antonio Furiato auf der Flucht nach der Lösegeldübergabe im Zusammenhang der medienwirksamen Entführung der Unternehmertochter Emanuela Trapani (s. o.). An einer Straßensperre auf einer Autobahnabfahrt kam es zu einer Schießerei mit der dort wartenden *Polizia Stradale*, bei der die beiden Polizisten Luigi D’Andrea und Renato Barborini

sowie Antonio Furiato ums Leben kamen und Vallanzasca verletzt wurde. Den beiden getöteten Polizisten rechnet insbesondere der Justizapparat Italiens bis heute eine besondere Rolle zu: „D’Andrea e Barbolini sono diventati il simbolo della lotta alla criminalità, e hanno ispirato intere generazioni di agenti” (Ribaudò, 2018). Wenige Tage nach der Schießerei wurde Vallanzasca bei Rom gefasst (alles vgl. Ribaudò, 2018).

In der Folge dieses Polizistenmordes fürchtete Vallanzasca die Reaktion der *Polizia* (vgl. Coen / Vallanzasca, 2010:229f.). Wie der Journalist Luca Fazzo berichtet, erklärte der Polizist Achille Serra in einem Interview (ebd. 2004): „Perché chi ammazza un poliziotto o un carabiniere, è destinato a restare solo. La malavita non lo copre più, non lo appoggia. Non è l’effetto di un giudizio morale, è semplicemente un calcolo di costi e di ricavi.” Vallanzasca hatte zwar durchaus noch Rückhalt aus seinen eigenen Reihen, und fürchtete es auch offenkundig wenig, sich alleine durchzuschlagen (man denke auch an die Gefängnisausbrüche im Alleingang). Trotzdem galt er als Ausgestoßener der Unterwelt.

Was er fürchtete, war, dass die Polizei nach dem Polizistenmord in ihren eigenen Reihen die Anordnung geben könnte, im Zweifel nicht das Leben weiterer Polizisten aufs Spiel zu setzen, sondern ihn kurzerhand außer Gefecht zu setzen – bei Bedarf auch auf tödliche Art und Weise (Bonini / Vallanzasca, 2009:164): „I due agenti morti a Dalmine avevano scatenato una colossale caccia all’uomo.“ Von den Carabinieri erwartete er eine solche Haltung schlicht deshalb weniger, weil er niemanden aus deren Reihen ermordet hatte (Bonini / Vallanzasca, 2009:171):

„Non ho mai avuto un debole per i carabinieri piuttosto che per la polizia, anzi... Però c’era una verità inconfutabile. Mi venivano addebitati alcuni omicidi di madama, mentre i grappa, nonostante avessi avuto con loro anche più scontri a fuoco, non annoveravano vittime per causa mia o di chi stava con me.”

Damit sind die Hintergründe dieser Aussage aus metatextueller Sicht aufgearbeitet.

*„Im Gefängnis unterhalten sich Turatello und Vallanzasca, nachdem sie Freundschaft geschlossen haben, es geht um Vallanzascas Hochzeitspläne. Turatello verkündet, dass sie damit denen eins auswischen können, die nur darauf warten, ihnen ein Messer in den Rücken zu stechen: die Camorra und die Sizilianer. Mir ist nicht klar, wen er damit meint.“*

*„Mir ist in diesem Bezug auch nicht klar, wieso Turatello sich offenbar durch die Camorra und die Sizilianer bedroht fühlt.“*

*„Nach Vallanzascas Verlegung in Einzelhaft in ein Hochsicherheitsgefängnis hört er von einem anderen Häftling, dass Turatello ermordet wurde. Laut dem Häftling kam der Befehl zum Mord von der Mafia. Mir ist der Zusammenhang zwischen Turatello und Mafia nicht klar.“*

Die abschließenden drei Untersuchungsaspekte befassen sich mit Turatello und seinen Beziehungen zur Mafia und zur Camorra. Da sie somit in direktem Zusammenhang zu einander stehen, sollen sie auch gemeinsam betrachtet werden. Zunächst ist zu klären, wen Turatello meint, wenn er im Zusammenhang der Hochzeitplanung Vallanzascas sagt, die Camorra und die Sizilianer würden nur darauf warten, ihm ein Messer in den Rücken zu stechen (ab 01:22:51). In dem Kontext gilt es zu untersuchen, wieso er sich von den beiden Gruppen bedroht fühlt. Damit einher geht auch die Schuldzuweisung durch einen Mithäftling Vallanzascas, der verkündet, der Befehl zum Mord an Turatello sei von der Mafia gekommen (ab 00:37:17). Hier bleibt zu klären, in welchem Verhältnis Turatello und Mafia zueinander standen und wieso die Mafia seinen Tod zu verantworten haben sollte. Die bei metatextueller Rezeption verfügbaren Wissensbestände sollen darüber Aufschluss geben.

Turatello wird vor dem Hintergrund seiner Rolle in der Mailänder Unterwelt immer wieder nachgesagt, dass er dieses Standing nie hätte erreichen können, hätte er nicht auch mit den dort angesiedelten Mafias kollaboriert. Darüber hinaus ist er als Sohn des italo-amerikanischen Mafiabosses Frank Coppola bekannt (vgl. Vernice, 1985), was ihm auch eine persönliche Verbindung zur italienischen Mafia in Übersee nahelegt.

In jenen Jahren, als Turatellos und Vallanzascas Banden aktiv waren, ließ sich auch Camorra-Boss Raffaele Cutolo in Mailand nieder; die Stadt hatte sich

insgesamt zu einer „piazza fiorente per camorristi in trasferta“ verwandelt (Di Fiore, 1993:178). Zu Turatellos und Vallanzascas Anhängern zählten insbesondere auch einige Sizilianer, ein Sarde sowie eine Person aus Genua, über die den beiden Kontakte in die Reihen der Mafias nachgesagt werden (Di Fiore, 1993:178): „C'è un iniziale accordo per il traffico di droga e lo scambio di uomini e mezzi. Ma a Cutolo, dopo qualche tempo, l'accordo va stretto.“ Der Clan der Catanesen soll einen Pakt mit der Camorra geschlossen haben, um sich ein Glücksspiel- und Kokainmonopol aufzubauen (vgl. Passalacqua, 1986). Im Drogenrevier Mailands waren darüber hinaus auch die MafiACLANS Luciano Liggios und Tommaso Buscettas (bereits bekannt aus *Il Divo*) aktiv.

Vor diesem Hintergrund ist Turatellos Aussage in *Engel des Bösen*, dass die Camorra und die Sizilianer nur darauf warten würden, ihm ein Messer in den Rücken zu stecken, eindeutig zu lesen: Turatello war sich der Situation bewusst, dass die sizilianische Mafia und die Camorra in Mailand die Bereiche der Unterwelt zu übernehmen planten, in denen er bisher der Anführer gewesen war. Wohl wissend, dass er selbst auch aus seinen eigenen Reihen übergangen werden könnte, fühlte er sich einerseits in seiner Machtposition bedroht. Gleichzeitig aber war ihm offenbar auch bewusst, dass ihm bei einer Übernahme seiner Geschäfte durch die Camorra und die Mafia auch der Tod drohte, da seine Beseitigung den Aufwand minimierte. Daher fühlte er sich durch die beiden Mafia-Organisationen auch körperlich bedroht.

So wurde Turatello am 17. August 1981 letztlich im Hochsicherheitsgefängnis Badu `e Carros von einem Mordkommando niedergestochen und ermordet. Als einer der Täter wurde Pasquale Barra verurteilt, der als Killer für die Camorra und insbesondere für Raffaele Cutolo bekannt war (vgl. Vernice, 1985). Während der Gerichtsverhandlungen soll einer der Angeklagten, Vincenzo Andraous, geäußert haben (Vernice, 1985): „Turatello doveva morire perché i catanesi e i cutoliani volevano spartirsi Milano.“

Insofern ist auch die Aussage des Mitinsassen Vallanzascas eindeutig, wenn er sagt, der Befehl zum Mord an Turatello sei von der Mafia gekommen: Die sizilianische Mafia insbesondere in der Form des Clans der Catanesen sowie die Camorra in Form der Anhänger Raffaele Cutolos hatten die Absicht, die Unterwelt Mailand zu übernehmen und dabei stand ihnen Francis Turatello in seiner Rolle als Boss der Mailänder Unterwelt schlicht im Weg.

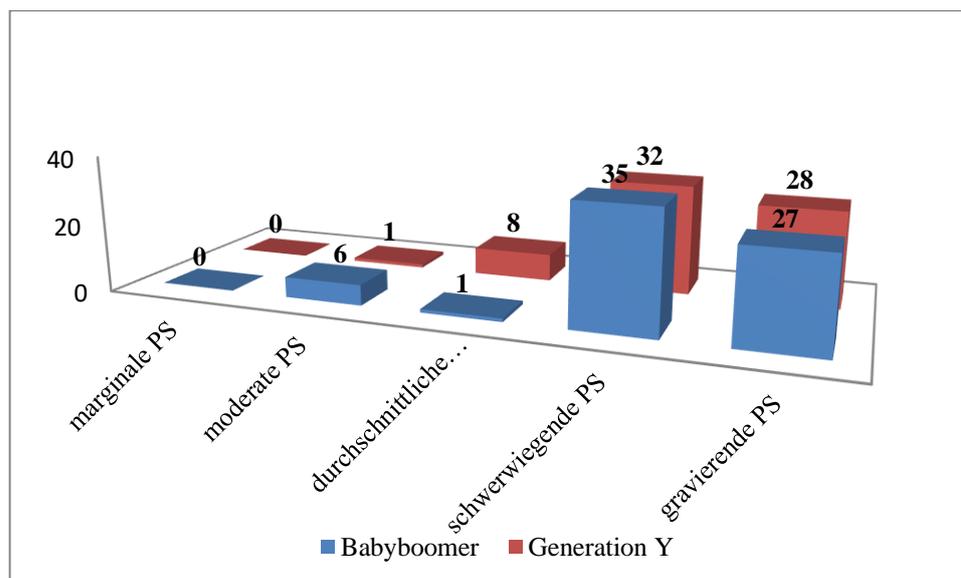
Damit ist auch die Analyse des letzten Films aus dem Korpus abgeschlossen und es kann sich eine allgemeine Auswertung anschließen. Darin sollen die generationenspezifischen sowie die generationenübergreifenden Problemschwerpunkte aus allen vier Filmen nochmals aufgegriffen werden, um im Überblick festzustellen, wie diese sich jeweils auch in Bezug auf die einzelnen Genres und Themen verteilen.

## 12. Allgemeine Auswertung

Nach der abgeschlossenen Analyse aller vier Filme aus dem Korpus dieser Arbeit lassen sich nun im Überblick die Antworten auf die drei eingangs gestellten Fragen darstellen:

- (1) Kommt es in der Zielkultur ausgelöst durch die kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen zu Verständnisproblemen und Fragen?
- (2) Sind die Problemschwerpunkte generationenspezifisch oder generationenübergreifend?
- (3) Wo liegen entsprechend die generationenspezifischen bzw. generationenübergreifenden Problemschwerpunkte?

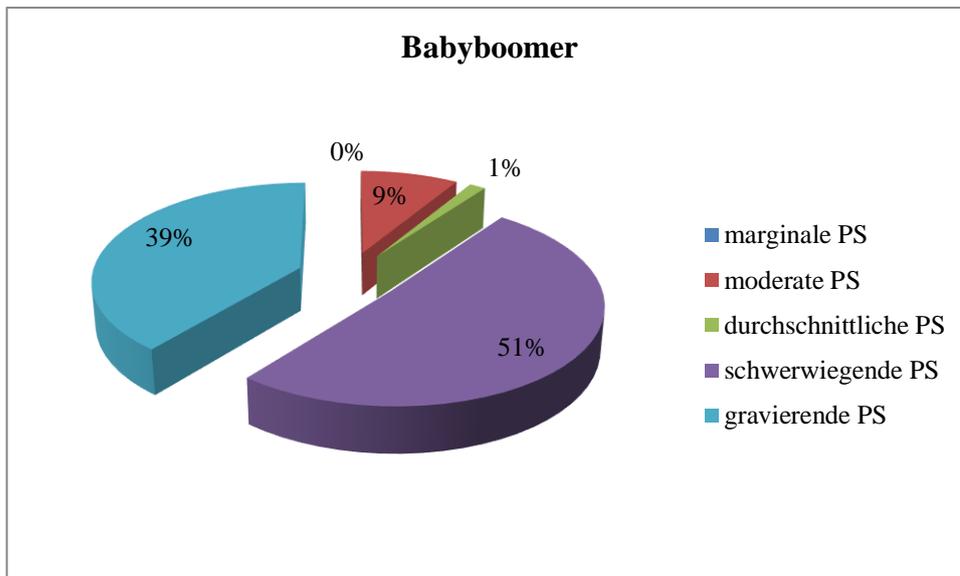
Die nachfolgende Grafik, die die Verteilung der Problemstellen für die untersuchten Generationen im Hinblick die Gesamtheit der anhand des Korpus untersuchten Aspekte abbildet, liefert eine eindeutige Antwort auf Frage (1):



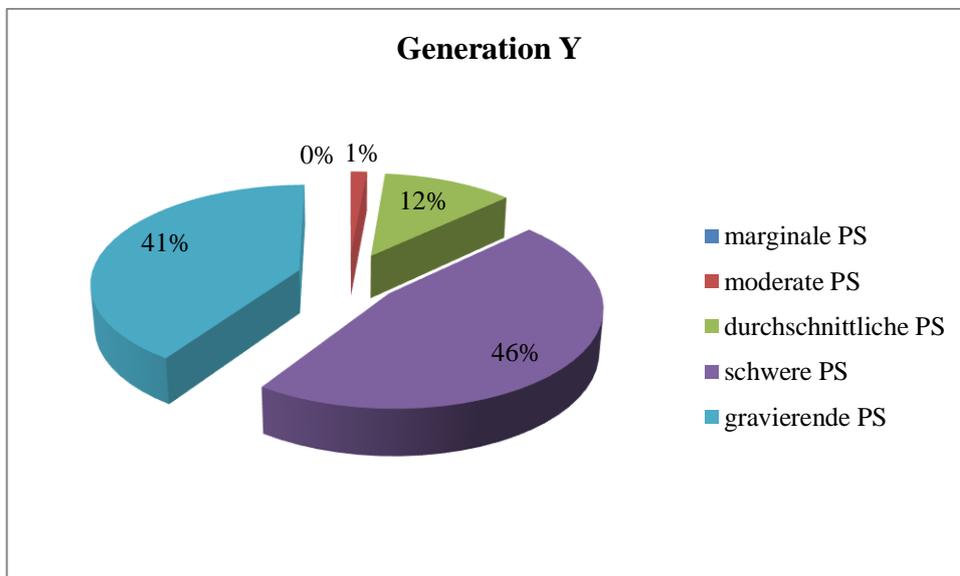
Grafik 5: Verteilung der Problemstellen im gesamten Korpus

Alle Untersuchungsaspekte erwiesen sich in der prototextuellen Analyse bei beiden Generationen als mindestens moderate Problemstelle. Kein einziger Untersuchungsaspekt fiel auch nur in die niedrigste angesetzte Kategorie der marginalen Problemstelle. Von insgesamt 69 betrachteten Untersuchungsaspekten hinsichtlich kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen war demnach kein einziger bei den Probanden

unproblematisch. Die insgesamt im Durchschnitt am häufigsten vorliegende Kategorie ist bei beiden Generationen diejenige der schwerwiegenden Problemstelle, gefolgt von der gravierenden Problemstelle. Der Verdeutlichung dienen nachfolgende generationenspezifische Grafiken, die die Verteilung der sich ergebenden Problemstellen prozentual darstellen:



Grafik 6: Babyboomer – Prozentuale Verteilung der vorhandenen Problemstellen



Grafik 7: Generation Y – Prozentuale Verteilung der vorhandenen Problemstellen

Diese Darstellung macht überdeutlich, was die zahlenmäßige Visualisierung in Grafik 5 bereits nahe legte: Bei beiden Generationen lässt sich eine starke Ballung auf die Kategorien der schwerwiegenden Problemstellen (Babyboomer: 51 %, Generation Y: 46 % aller Problemstellen) feststellen, dicht gefolgt von der

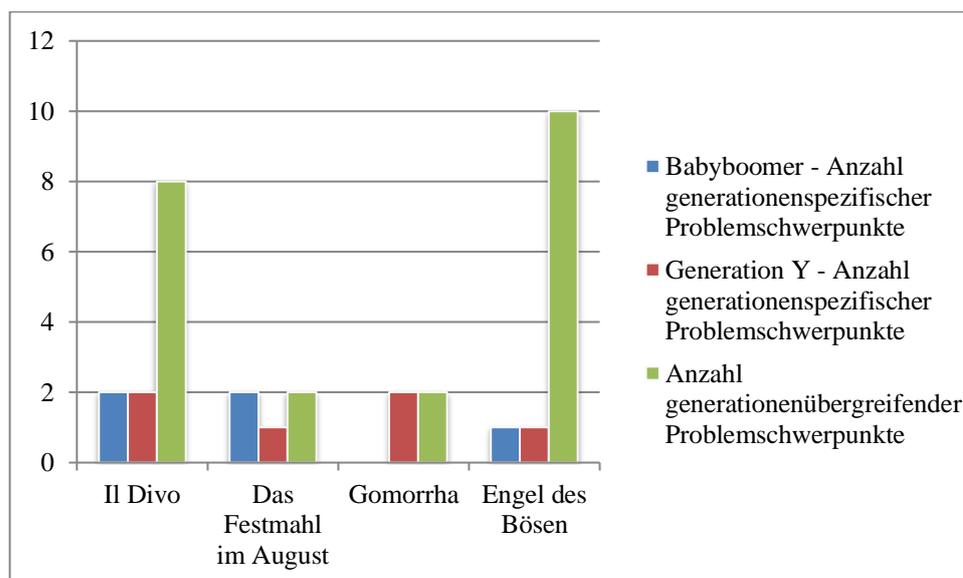
Kategorie der gravierenden Problemstellen (Babyboomer: 39 %, Generation Y: 41 % aller Problemstellen).

Bei der Generation der Babyboomer fallen damit in der Summe 90 % der Problemstellen in die Kategorien schwerwiegend und gravierend; nur 10 % liegen in niedrigeren Kategorien.

Ähnlich verhält es sich bei der Generation Y: Hier fallen summa summarum 87 % aller Problemstellen in die Kategorien schwerwiegend und gravierend; nur 13 % entfallen auf niedrigere Kategorien.

Entsprechend lässt sich die Frage, ob kulturspezifische pragmatische Präsuppositionen in der Zielkultur Problemstellen und Fragen auslösen, nach den angestellten Untersuchungen mit einem eindeutigen Ja beantworten.

Auch Frage (2), also die Frage danach, ob die sich ergebenden Problemschwerpunkte generationenübergreifender oder -spezifischer Art sind, lässt sich mit Hilfe einer Grafik übersichtlich und stichhaltig auswerten:



Grafik 8: Generationenübergreifende und -spezifische Problemstellen im gesamten Korpus

Vorab muss festgehalten werden, dass sich die ermittelten Problemschwerpunkte bei allen vier Filmen als Problemstellen der Kategorie „gravierend“ erwiesen haben. Eingangs (vgl. Kapitel 7) wurde darauf hingewiesen, dass es auch möglich wäre, dass die Problemschwerpunkte in eine niedrigere Kategorie fallen könnten, sofern keine Problemschwerpunkte gravierender Art vorliegen. Dies trifft für die vorliegenden Untersuchungen

jedoch nicht zu. Entsprechend betrachtet obige Aufstellung beim gesamten Korpus die Kategorie „gravierende Problemstelle“.

An Grafik 8 lässt sich klar ablesen, dass bei allen Filmen sowohl generationenübergreifende als auch generationenspezifische Problemschwerpunkte vorliegen.

Eine marginale Ausnahme bildet *Gomorra*, bei dem keine generationenspezifischen Problemschwerpunkte bei den befragten Babyboomern aufkamen.

Bei zwei von vier Filmen aus dem Korpus, nämlich bei *Il Divo* und bei *Engel des Bösen*, war die Zahl der generationenübergreifenden zudem deutlich höher als die Zahl der generationenspezifischen Problemschwerpunkte.

Global lässt sich festhalten, dass sich bei allen vier Filmen sowohl generationenspezifische als auch generationenübergreifende Problemschwerpunkte hinsichtlich der enthaltenen kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen nachweisen lassen.

Frage (2) lässt sich eindeutig beantworten: Die vorhandenen Problemschwerpunkte können sowohl generationenübergreifender wie auch generationenspezifischer Art sein. Je nach Genre oder Themenbereich lässt sich aber beispielsweise bei *Il Divo* und bei *Engel des Bösen* ein deutlicher Überhang an generationenübergreifenden Problemschwerpunkten feststellen.

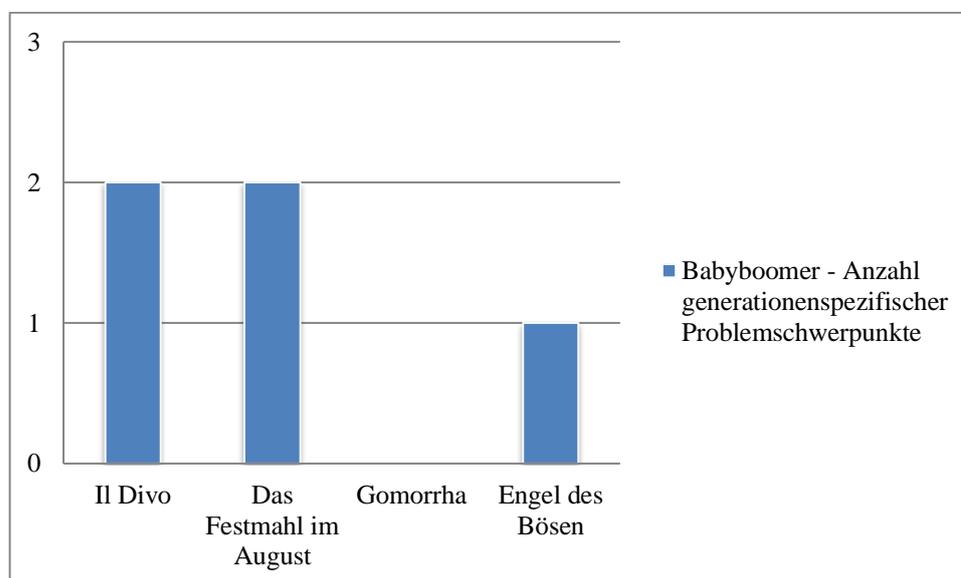
Auf die Antwort zu Frage (3) lässt sich am besten mittels übersichtlicher Unterkapiteln hinführen. Diese schließen sich nachfolgend an. In Kapitel 12.3 werden die Ergebnisse dann in kondensierter Form dargestellt.

## 12.1 Auswertung aller generationenspezifischer Problemschwerpunkte

Wie oben bereits ausgeführt wurde, liegen alle Problemschwerpunkte im Bereich der gravierenden Problemstellen. Diese sollen nachfolgend en bloc je Generation im Zusammenhang mit dem jeweiligen Film und Themenblock betrachtet werden, sodass eventuelle Muster erkannt werden können.

### Babyboomer

Die für die Babyboomer ermittelten generationenspezifischen Problemschwerpunkte verteilen sich zahlenmäßig folgendermaßen auf die vier Filme aus dem Korpus der vorliegenden Arbeit:



Grafik 9: Babyboomer – Anzahl generationenspezifischer Problemschwerpunkte je Film

Entsprechend lassen sich mit jeweils zwei die meisten generationenspezifischen Problemschwerpunkte in *Il Divo* und in *Das Festmahl im August* nachweisen. Dies überrascht an dieser Stelle insofern, da die Probanden dieser Generation im Nachgang an *Il Divo* verkündeten, den Film überhaupt nicht verstanden zu haben, wohingegen sie *Das Festmahl im August* tendenziell als unproblematischer empfanden. Daher wäre bei *Il Divo* eine größere Zahl an generationenspezifischen Problemschwerpunkten naheliegend. Möglich wäre auch, dass *Il Divo* mehr grundlegende Problemschwerpunkte mit sich brachte, die das basale Verständnis erschwerten, und bei *Das Festmahl im August* eher szenengebundene Schwierigkeiten aufkamen. Das soll mit Tabelle 1 überprüft werden.

An zweiter Stelle folgt *Engel des Bösen* mit einem generationenspezifischen Problemschwerpunkt.

In *Gomorra* hingegen lag kein solcher Schwerpunkt vor, die hier enthaltenen Problemschwerpunkte waren allesamt generationenübergreifender Natur. Entsprechend wird nachfolgend immer eine Nullstelle bei diesem Film vorliegen, wenn es um die für die Babyboomer spezifischen Problemschwerpunkte geht.

In der Analyse wurde zwischen grundlegenden und szenengebundenen Problemstellen unterschieden, wobei erstere das Verständnis des gesamten Films und letztere das Verständnis einzelner Szenen beeinträchtigen. Dabei gilt zu beachten, dass die untersuchten grundlegenden Untersuchungspunkte mehrheitlich in geringerer Zahl von Relevanz sind als die szenengebundenen Aspekte, sowie dass die Anzahl der Untersuchungsaspekte von Film zu Film variiert. Entsprechend ist von vornherein nicht zwingend ein Gleichgewicht zwischen den beiden Kategorien zu erwarten und es bietet sich an dieser Stelle zur genauen Betrachtung an, die Verteilung prozentual darzustellen. Nachfolgende Tabelle stellt dar, wie sich die für die Babyboomer ermittelten Problemschwerpunkte auf diese Kategorien verteilen:

	<i>Il Divo</i>	%	<i>Das Festmahl im August</i>	%	<i>Gomorra</i>	%	<i>Engel des Bösen</i>	%
Anzahl untersuchter szenengebundener Aspekte	19	100%	3	100%	14	100%	9	100%
Babyboomer - Anzahl szenengebundener generationenspezifischer Problemschwerpunkte	2	10,5%	1	33,3%	0	0	1	1,1%
Anzahl untersuchter grundlegender Aspekte	10	100%	5	100%	5	100%	4	100%
Babyboomer - Anzahl grundlegender generationenspezifischer Problemschwerpunkte	0	0%	1	20%	0	0%	0	0%

Tabelle 1: Babyboomer – Verteilung der generationenspezifischen Problemschwerpunkte auf die Kategorien grundlegende vs. szenengebundene Problemschwerpunkte

Auffällig ist hier, dass die in *Il Divo* enthaltenen Problemschwerpunkte der Babyboomer ausschließlich szenengebundener Art sind und in nur 10 % der untersuchten Fälle auftreten. Das scheint zunächst gegen obengenannte Vermutung zu sprechen, dass der Eindruck der Probanden, *Il Divo* gar nicht verstanden zu haben, von einer Vielzahl grundlegender Problemschwerpunkte bei dieser Generation rühren könnte. Diese subjektive Einschätzung kann jedoch auch daher rühren, dass (1) eine Vielzahl der generationenübergreifenden

Problemschwerpunkte grundlegender Art sind oder (2) eine insgesamt große Summe von Problemschwerpunkten auch generationenübergreifender Art vorliegt, unabhängig davon, ob diese szenengebundener oder grundlegender Art sein mögen. Dies kann mit Hilfe von Grafik 11 bewertet werden.

Bei *Das Festmahl im August* hingegen halten sich szenengebundene und grundlegende Problemschwerpunkte zahlenmäßig die Waage. Prozentual betrachtet hatten die Babyboomer damit bei 33 % der untersuchten szenengebundenen sowie bei 20 % der grundlegenden generationenspezifischen Aspekte Probleme. Für die Babyboomer brachte dieser Film aber die meisten grundlegenden generationenspezifischen Verständnisprobleme mit sich.

In *Engel des Bösen* hingegen liegen ausschließlich szenengebundene Problemschwerpunkte vor, die aufgrund der Einschränkung auf nur kurze Ausschnitte des Films automatisch als weniger dramatische Beeinträchtigung wahrgenommen wurden. Darüber hinaus betrifft dieser Problemschwerpunkt nur 1,1 % der potentiell problematischen Stellen.

Aus Sicht der generationenspezifischen Schwerpunkte wurde das grundlegende Verständnis demnach nur bei *Das Festmahl im August* gestört. Alle anderen Beeinträchtigungen betrafen nur individuelle Szenen.

Insgesamt stammt die Mehrheit der für die Babyboomer spezifischen Problemschwerpunkte aus der Kategorie der szenengebundenen Problemstellen. Ob die befragten Babyboomer im betrachteten Korpus tendenziell eher zu szenengebundenen Problemstellen neigen, lässt sich jedoch nur dann beurteilen, wenn alle Problemschwerpunkte, die die Generation aufwies, unabhängig davon, ob diese generationenspezifischer oder generationenübergreifender Art waren, im Überblick betrachtet werden. Dies soll in Kapitel 12.3 festgestellt werden.

Nun stellt sich die Frage, ob die Problemschwerpunkte der Babyboomer sich besonderen Themenschwerpunkten zuordnen lassen. Eventuell lässt sich anhand einer solchen Zuordnung eine Abgrenzung zur Generation Y ablesen:

Film	szenengebundene / grundlegende PS	Problemstelle	Themenbereich
<i>Il Divo</i>	Szenengebunden	Ich habe nicht verstanden, warum Salvo Lima ermordet wird.	Italienische Politgeschichte
	Szenengebunden	Gegen Ende wird aus dem Off eingesprochen, dass Andreotti Deutschland und die Kommunisten nicht enttäuschen wollte. Ich habe nicht verstanden, was diese mit den Prozessen zu tun haben.	Italienische Politgeschichte
<i>Das Festmahl im August</i>	Grundlegend	Mir ist nicht klar, ob Ferragosto und Mariä Himmelfahrt dasselbe sind.	Alltagsleben in Italien
	Szenengebunden	Beim Zusammentreffen in Giannis Wohnung begrüßen sich die Männer wie die Frauen mit Wangenküssen. Mir ist nicht klar, ob Männer sich in Italien immer mit Wangenküssen begrüßen oder ob es hier Ausnahmesituationen sind.	Alltagsleben in Italien
<i>Engel des Bösen</i>	Szenengebunden	Bei einem seiner Gefängnisaufenthalte ist Vallanzasca blutverschmiert an ein Bett gefesselt zu sehen, er wurde offenbar misshandelt. Mir ist nicht klar, von wem er so zugerichtet wurde.	Gerechtigkeitsapparat Italiens

Tabelle 2: Babyboomer – Generationenspezifische Problemschwerpunkte im thematischen Überblick

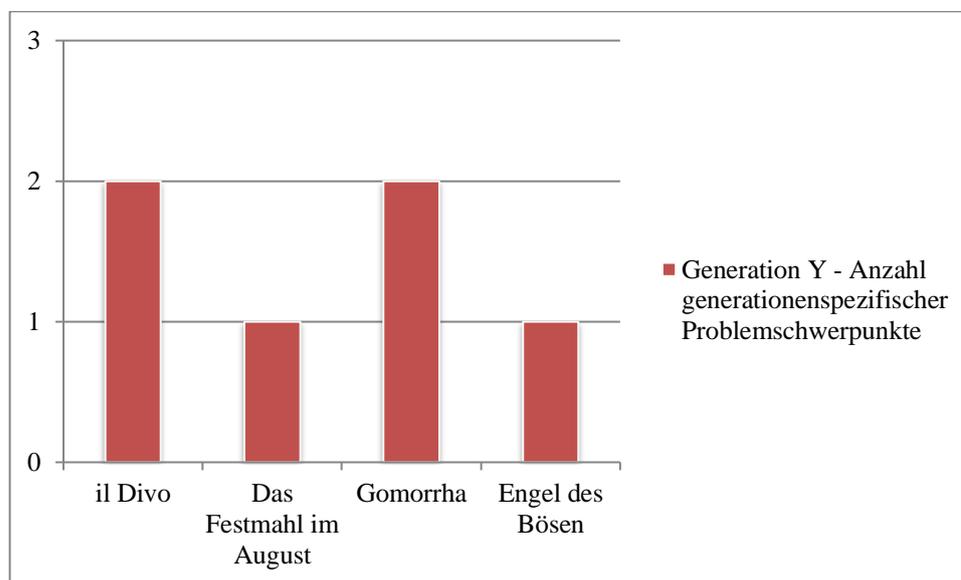
Entsprechend zeigt sich hier eine thematische Zuordnung, die an den jeweiligen Film gebunden ist und daher mit dessen Themenschwerpunkt und Genre korreliert. In *Il Divo* erweisen sich kulturspezifische pragmatische Präsuppositionen um die Politgeschichte Italiens als besonders problematisch für die Babyboomer, in *Das Festmahl im August* jene um das Alltagsleben in Italien und in *Engel des Bösen* jene um den Gerechtigkeitsapparat Italiens. *Gomorra* bleibt mangels generationenspezifischer Problemschwerpunkte für die befragten Babyboomer außen vor. Die möglichen Gründe, wieso sich die betreffenden Untersuchungsaspekte aus den einzelnen Filmen gerade für die Babyboomer als

problematisch erweisen, können in den Unterkapiteln „Problemschwerpunkte der Babyboomer“ innerhalb der Analysekapitel (vgl. Kapitel 8 bis 11) nachgelesen werden.

Nach demselben Schema sollen nachfolgend die Problemschwerpunkte der Generation Y dargestellt werden, um eventuelle Unterschiede herauszufiltern.

### Generation Y

Die für die Babyboomer ermittelten generationenspezifischen Problemschwerpunkte verteilen sich zahlenmäßig folgendermaßen auf die vier Filme aus dem Korpus der vorliegenden Arbeit:



Grafik 10: Generation Y – Anzahl generationenspezifischer Problemschwerpunkte je Film

Entsprechend lässt sich feststellen, dass die befragten Probanden der Generation Y bei jeweils zwei Filmen gleichermaßen viele Probleme hatten, nämlich bei *Il Divo* und *Gomorrha* einerseits und bei *Das Festmahl im August* und *Engel des Bösen* andererseits. Auffällig ist auch, dass diese Generation im Gegensatz zu den Babyboomern bei *Gomorrha* durchaus generationenspezifische Probleme aufweist.

Die wenigsten generationenspezifischen Problemschwerpunkte liegen mit jeweils einem für die befragten Probanden der Generation Y bei *Das Festmahl im August* und bei *Engel des Bösen* vor.

In der Analyse wurde zwischen grundlegenden und szenengebundenen Problemstellen unterschieden, wobei erstere das Verständnis des gesamten Films und letztere das Verständnis einzelner Szenen beeinträchtigen. Äquivalent

zu oben soll auch hier im Überblick betrachtet werden, wie sich die für die Generation Y ermittelten Problemschwerpunkte auf diese Kategorien verteilen:

	<i>Il Divo</i>	%	<i>Das Festmahl im August</i>	%	<i>Gomorrha</i>	%	<i>Engel des Bösen</i>	%
Anzahl untersuchter szenengebundener Aspekte	19	100%	3	100%	14	100%	9	100%
Generation Y - Anzahl szenengebundener generationenspezifischer Problemschwerpunkte	0	0%	0	0%	2	14,3%	0	0%
Anzahl untersuchter grundlegender Aspekte	10	100%	5	100%	5	100%	4	100%
Generation Y - Anzahl grundlegender generationenspezifischer Problemschwerpunkte	2	20%	1	20%	0	0%	1	25%

Tabelle 3: Generation Y – Verteilung der generationenspezifischen Problemschwerpunkte auf die Kategorien grundlegende vs. szenengebundene Problemschwerpunkte

Bei der Generation Y lässt sich bei *Il Divo* – im Gegensatz zu ihrer Elterngeneration – ein deutlicher Überhang grundlegender Problemschwerpunkte feststellen. Dies mag eine Erklärung für die subjektive Einschätzung der Probanden nach der Filmrezeption sein, die vielfach äußerten: „Diesen Film habe ich überhaupt nicht verstanden.“ Bei den übrigen Filmen blieb diese Einschätzung aus. Die grundlegenden Problemschwerpunkte dieser Generation umfassen bei *Il Divo* ganze 20 % der potentiellen grundlegenden Problemstellen.

Auch der Problemschwerpunkt bei *Das Festmahl im August* ist grundlegender Art, damit sind auch hier 20 % betreffenden potentielle Problemstellen hier tatsächliche Problemschwerpunkte.

Bei *Engel des Bösen* finden sich 25 % der potentiellen grundlegenden Problemstellen als tatsächliche Problemschwerpunkte wieder.

Auffällig ist, dass weder bei *Il Divo* noch bei *Das Festmahl im August* oder bei *Engel des Bösen* generationenspezifische Problemschwerpunkte szenengebundener Art auftreten.

Bei *Gomorrha*, zu dem für die Babyboomer keine generationenspezifischen Problemschwerpunkte vorliegen, lassen sich ausschließlich szenengebundene Problemschwerpunkte feststellen. Hier erweisen sich 14,3 % der potentiellen szenengebundenen Problemstellen als Problemschwerpunkte der Generation.

Insgesamt stören diese generationenspezifischen Problemschwerpunkte also v. a. das basale Verständnis bei *Il Divo*, bei *Das Festmahl im August* und *Engel des Bösen*.

Die Mehrheit der generationenspezifischen Problemschwerpunkte dieser Generation ist grundlegender Art. Auch hier kann jedoch erst bei einer Gesamtbetrachtung aller für die Generation Y relevanten Problemschwerpunkte – also auch generationenübergreifender Art – beurteilt werden, ob hier eine generelle Tendenz zu dieser Kategorie zu verzeichnen ist.

Nun stellt sich die Frage, ob die Problemschwerpunkte der Generation Y sich besonderen Themenschwerpunkten zuordnen lassen. Eventuell lässt sich anhand einer solchen Zuordnung eine Abgrenzung zu den befragten Babyboomern ablesen:

<b>Film</b>	<b>szenengebundene / grundlegende PS</b>	<b>Problemstelle</b>	<b>Themenbereich</b>
<i>Il Divo</i>	grundlegend	Aldo Moro war mir völlig unbekannt vor dem Film.	Italienische Politgeschichte
	szenengebunden	Der Name Craxi sagt mir nichts. (Kontext gegeben durch vorangehenden Untersuchungsaspekt im Fragebogen: Graffiti "Die Massaker und Komplotte tragen die Unterschrift von Craxi und Andreotti." (ab 00:06:42))	Italienische Politgeschichte
<i>Das Festmahl im August</i>	grundlegend	Besonders, da Gianni offenbar verschuldet ist, ist mir unklar, wieso er nicht arbeitet, sondern ausschließlich seine Mutter pflegt.	Sozialstaat Italiens
<i>Gomorrha</i>	szenengebunden	Als Roberto sich am Ende gegen Don Franco und die Müllindustrie wendet, sagt letzterer: "Leute wie ich haben dieses Scheißland für Europa fit gemacht." Mir ist nicht klar, was er damit meint.	Wirtschaftslage Italiens
	szenengebunden	Zu Anfang sind Piselli und Marco in einem halbfertigen Gebäude zu sehen, wo sie herumbrüllen: „Ich bin die Nummer eins, ich bin Tony Montana“ und zueinander sagen „Kolumbianische Scheißhaufen, die sind überall“. Später wiederholt sich eine ähnliche Szene, als die beiden am Wasser mit Waffen um sich schießen. Mir ist nicht klar, was es damit auf sich hat.	Kontext Drogenhandel (Intertextueller Verweis)
<i>Engel des Bösen</i>	szenengebunden	Mir ist nicht klar, wieso Turatello und Vallanzasca sich zunächst gegenseitig bekämpfen, bevor sie im Gefängnis Freundschaft schließen.	Unterwelt Mailands der 1970er Jahre

Tabelle 4: Generation Y – Generationenspezifische Problemschwerpunkte im thematischen Überblick

Entsprechend zeigt sich hier eine thematische Zuordnung, die an den jeweiligen Film gebunden ist und daher mit dessen Themenschwerpunkt und Genre korreliert.

Wie bei ihrer Elterngeneration erweisen sich auch für die Generation Y bei *Il Divo* die italienspezifischen pragmatischen Präsuppositionen um die italienische Politgeschichte als Problemschwerpunkte. Bei *Das Festmahl im August* zeigt sich hier eine kulturspezifische pragmatische Präsupposition um den Sozialstaat Italiens als problematisch. *Gomorra* bringt Probleme im Themenbereich der Wirtschaftslage Italiens und hinsichtlich eines intertextuellen Verweises im Zusammenhang der Mafia mit sich. In *Engel des Bösen* sind es kulturspezifische pragmatische Präsuppositionen um die Unterwelt Mailands in den 1970er Jahren sowie um den Gerechtigkeitsapparat Italiens, die den Probanden Probleme bereiten.

Insgesamt lässt sich hier also eine große Bandbreite an problematischen Themen ablesen.

Die möglichen Gründe, wieso sich die betreffenden Untersuchungsaspekte aus den einzelnen Filmen gerade für diese Generation als problematisch erweisen, können in den Unterkapiteln „Problemschwerpunkte der Generation Y“ innerhalb der Analysekapitel (vgl. Kapitel 8 bis 11) nachgelesen werden.

Die sich aus diesen generationenspezifischen Problemschwerpunkten ergebenden Unterschiede sollen nachfolgend kurz zusammengefasst werden.

### **Unterschiede zwischen den beiden Generationen**

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Generation Y in der Summe mehr generationenspezifische Problemschwerpunkte aufweist als die Babyboomer (Verhältnis 7:5). Dies korreliert damit, dass sich für die Generation Y bei vier von vier Filmen generationenspezifische Problemschwerpunkte nachweisen lassen, für die Babyboomer nur bei drei von vier Filmen.

Auffällig ist auch, dass die Generation Y weitaus mehr Problemschwerpunkte aufweist, die das grundlegende Verständnis beeinträchtigen, nämlich bei den Filmen *Il Divo*, *Das Festmahl im August* und *Engel des Bösen*. Bei den befragten Babyboomer lässt sich nur ein einziger generationenspezifischer Problemschwerpunkt nachweisen, der grundlegender Art war, und zwar bei *Das Festmahl im August*.

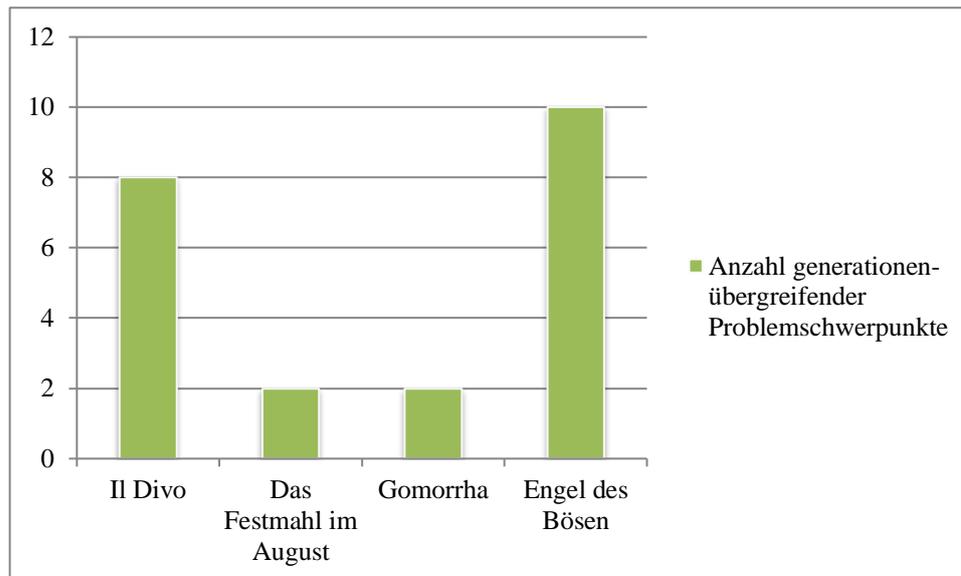
Gleichzeitig zeigt sich, dass die Bandbreite der Themen, die ausschließlich der Generation Y Probleme bereitete, eine größere ist, als die Zahl der Themenbereiche, die für ihre Elterngeneration problematisch war (Verhältnis 3:6). Dies korreliert zumindest teilweise mit der Tatsache, dass bei der Generation Y mit *Gomorra* ein Film mehr in diese Auswertung einfließt als für die Babyboomer. Da die Filme unterschiedliche inhaltliche Ausrichtungen aufweisen, ergibt sich daraus auch eine größere Themenvielfalt. Bei der Betrachtung der für die einzelnen Generationen problematischen Themenbereiche fällt auf, dass den untersuchten Generationen zwei Themenbereiche gemeinsam sind (Politgeschichte Italiens und Gerechtigkeitsapparat Italiens). Innerhalb dieser grob gefassten Bereiche zielten ihre Problemstellen jedoch im Detail auf unterschiedliche Hintergründe ab.

Die unterschiedlichen vorliegenden Themenbereiche liegen für die Babyboomer im Vergleich zur Generation Y also beim Verhältnis 1:4. Es jedoch möglich, dass sich bei der Auswertung der generationenübergreifenden Problemschwerpunkte Themenbereiche wiederholen und als doch problematisch für die Babyboomer erweisen.

Final nachgewiesen werden kann damit in jedem Fall jedoch, dass die Generation der Babyboomer und die Generation Y nicht flächendeckend über dieselben Wissensbestände verfügen und sie daher in denselben Filmen sowohl bei denselben als auch bei unterschiedlichen Themenbereichen Verständnisprobleme bei kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen aufweisen.

## 12.2 Auswertung aller generationenübergreifender Problemschwerpunkte

Aus der grafischen Darstellung der generationenübergreifenden Problemschwerpunkte ergibt sich nachfolgend, dass die Summe ebendieser bei den Filmen *Il Divo* und *Engel des Bösen* weit über derjenigen bei den anderen beiden Filmen sowie auch weit über der durchschnittlichen Zahl der generationenspezifischen Problemschwerpunkte liegt (vgl. Grafiken 9 und 11):



Grafik 11: Anzahl generationenübergreifender Problemschwerpunkte je Film

Insbesondere in den Themenbereichen, die in *Il Divo* und *Engel des Bösen* fokussiert werden, scheinen die beiden betrachteten Generationen also gleichermaßen massive Probleme aufzuweisen. Ehe genauer betrachtet wird, um welche Themen es sich handelt, soll jedoch visualisiert werden, wie die betreffenden Problemstellen sich im gesamten Korpus auf die Kategorien „grundlegend“ und „szenengebunden“ verteilen. Damit kann ein Eindruck darüber gewonnen werden, wie tiefgreifend das Gesamtverständnis der beiden Generationen gestört wurde:

	<i>Il Divo</i>	%	<i>Das Festmahl im August</i>	%	<i>Gomorra</i>	%	<i>Engel des Bösen</i>	%
Anzahl untersuchter szenengebundener Aspekte	19	100%	3	100%	14	100%	9	100%
Generationenübergreifend - Anzahl szenengebundener generationenspezifischer Problemschwerpunkte	6	31,5%	1	33,3%	2	14%	7	77,8%
Anzahl untersuchter grundlegender Aspekte	10	100%	5	100%	5	100%	4	100%
Generationenübergreifend - Anzahl grundlegender generationenspezifischer Problemschwerpunkte	2	20%	1	20%	0	0%	3	75%

Tabelle 5: Verteilung der generationenübergreifenden Problemschwerpunkte auf die Kategorien grundlegende vs. szenengebundene Problemschwerpunkte

Hier lässt sich grundsätzlich feststellen, dass Babyboomer und Generation Y einen sehr hohen Anteil der untersuchten Aspekte als gemeinsame Problemschwerpunkte teilt. Besonders hervor sticht *Engel des Bösen*, bei dem sich sogar 77,8 % der szenengebundenen und 75 % der grundlegenden Untersuchungsaspekte als Problemschwerpunkten ergeben. Entsprechend wurde hier bei beiden Generationen auch das grundlegende Verständnis am stärksten beeinträchtigt. Dennoch blieb bei den Probanden der subjektive Eindruck zurück, bei *Il Divo* die meisten Verständnisprobleme gehabt zu haben.

Bei *Il Divo* liegen mit 31,5 % vor allem szenengebundene Problemschwerpunkte vor, allerdings ergeben sich auch 10 % der untersuchten grundlegenden Untersuchungsaspekte als Problemschwerpunkte. Insgesamt wurden bei *Il Divo* ganze 29 potentielle Problemstellen untersucht. Damit stellt sich dieser Film aufgrund der hohen Dichte an Untersuchungsaspekten als potentiell problematischster Film des Korpus dar. Es steht zu vermuten, dass der subjektive Eindruck der Babyboomer, den Film überhaupt nicht verstanden zu haben, insbesondere durch die große Gesamtsumme der szenengebundenen Problemschwerpunkte<sup>3</sup> hervorgerufen wurde und weniger durch die beiden grundlegenden, die bei ihnen aufkamen.

Bei der Generation Y hingegen entsteht der Eindruck durch eine Kombination aus szenengebundenen und grundlegenden Problemschwerpunkten generationenspezifischer und -übergreifender Art, die bei ihnen nachweisbar sind und sich insgesamt auf vier grundlegende und sechs szenengebundenen Problemschwerpunkte belaufen. Die thematische Ausrichtung von *Il Divo*

<sup>3</sup> 6 generationenübergreifende + 2 generationenspezifische szenengebundene Problemschwerpunkte = 8 szenengebundene Problemschwerpunkte insgesamt

scheint den Babyboomer demnach deutlich weniger grundlegende Problemschwerpunkte zu bereiten als der Generation Y.

Obige Beobachtung lässt den deduktiven Rückschluss zu, dass das subjektive Gefühl von Rezipierenden, einen Film nicht verstanden zu haben, auf zweierlei Gründe zurückzuführen sein kann:

(1) Es liegen einige grundlegende Verständnisprobleme vor, die den Zugang zum basalen Verständnis behindern.

(2) Es liegt eine Vielzahl szenengebundener - möglicherweise in Kombination mit einigen grundlegenden Problemen – vor, die das Gesamtverständnis in ihrer Summe derart stark stören, dass sich der Eindruck völligen Unverständnisses niederschlägt.

Bei *Das Festmahl im August* halten sich die szenengebundenen sowie die grundlegenden Problemschwerpunkte der beiden Generationen zahlenmäßig die Waage. Insgesamt liegt hier jedoch die geringste Anzahl generationenübergreifender Problemschwerpunkte vor. Betrachtet man diese Anzahl jedoch als prozentualen Anteil der potentiellen Problemstellen, ergeben sich daraus relativ hohe Zahlen, da die Anzahl der insgesamt untersuchten Aspekte bei diesem Film am geringsten ist. *Das Festmahl im August* kann von vornherein als der hinsichtlich seiner Dichte an potentiellen Problemstellen als am wenigsten problematischer Film des Korpus ausgemacht werden.

Bei *Gomorrha* hingegen lässt sich feststellen, dass die beiden Generationen ausschließlich szenenübergreifende Problemschwerpunkte gemeinsam haben. Auch dieser Anteil ist jedoch vergleichsweise gering, sodass *Gomorrha* sich aus dieser Perspektive relativ unproblematisch darzustellen scheint.

Wie zuvor soll auch für die generationenübergreifenden Problemschwerpunkte eine tabellarische Darstellung einen Überblick darüber geben, welche thematischen Bereiche mit den Problemschwerpunkten einhergehen, um eventuelle Muster zu erkennen:

Film	szenengebundene / grundlegende PS	Problemstelle	Themenbereich
<i>Il Divo</i>	grundlegend	Ich fand die vielen verschiedenen Namen und Charaktere sehr verwirrend. Das Verständnis wurde dadurch erschwert.	Vernetzung Politische Landschaft Italiens, Mafia, P2 in der 1. Republik Italiens
	grundlegend	Insgesamt kommen immer wieder Figuren vor, von denen ich noch nie gehört habe.	Vernetzung Politische Landschaft Italiens, Mafia, P2 in der 1. Republik Italiens
	szenengebunden	Immer wieder fordert Andreotti den Kardinal in seinen Reihen auf, dafür zu sorgen, dass das Medikament Tedax im Arzneimittelverzeichnis bleibt. Ich habe nicht verstanden, wieso das die Aufgabe des Kardinals ist.	Kirche und Staat
	szenengebunden	Zurück in Italien kommt eine Frau mit französischem Akzent zu Andreotti. Mir ist nicht klar, was bei der Begegnung eigentlich besprochen wurde.	Person Giulio Andreotti
	szenengebunden	Vito Sbardella, genannt „der Hai“, verkündet in einer Szene: „Ich geh’ zu den Dorotheern, die sind sehr sympathisch.“ Ich weiß nicht, worum es sich bei den Dorotheern handelt.	Politgeschichte Italiens
	szenengebunden	Bei den Wahlen zum Staatspräsidenten gibt es einen Aufruhr, einige rufen „Diebe“, andere „Holzköpfe“. Ich habe nicht verstanden, wer wen beschimpft und warum.	Politgeschichte Italiens

	szenengebunden	In einer Szene läuft ein Fernseher, gezeigt wird eine Aufnahme in Schwarz-Weiß. Eine Frau spricht darin und fordert die Anwesenden dazu auf, auf die Knie zu gehen, sie ist sehr emotional. Ich weiß nicht, wer die Frau ist und was die Aufnahme bedeutet.	Politgeschichte Italiens
	szenengebunden	Bei dem Gespräch zwischen Andreotti und dem Journalisten wird von Tangentopoli gesprochen. Ich habe nicht verstanden, was es damit auf sich hat.	Politgeschichte Italiens
<i>Das Festmahl im August</i>	grundlegend	Ferragosto ist in Italien offenbar ein wichtiger Feiertag. Mir ist aber nicht klar, welche Bedeutung er hat und wie er gefeiert wird.	Alltagsleben in Italien
	szenengebunden	Marina bringt einen Ciambellone mit zu Gianni. Mir ist nicht klar, ob es sich damit um einen besonderen Kuchen handelt.	Alltagsleben in Italien
<i>Gomorrha</i>	szenengebunden	In einer späteren Szene ist Totò mit einer Gruppe anderer Jugendlicher an der Straße zu lauter Musik am Herumalbern. Gaetano tanzt mit zwei Mädchen, plötzlich rast ein Motorrad heran und Gaetano wird erschossen. Ich habe nicht verstanden, wer ihn umbringt.	Mafias Italiens (Camorra)

	szenengebunden	<p>Der Näher Pasquale und sein Chef nehmen an einer Auktion teil, bei der es um die Produktion von Haute-Couture geht. Sie bekommen den Zuschlag, haben aber sehr wenig Zeit, um eine große Zahl an Kleidern herzustellen, sodass für alle Mitarbeiter Überstunden anstehen. Pasquales Chef möchte diese Überstunden bezahlen und begibt sich zu einem Mann, von dem er mehr Geld als die 10.000 € fordert, die dieser bereit ist ihm zu geben. Pasquales Chef verspricht dem Mann: „Das ist eine sichere Sache für euch. In zwei, drei Monaten bezahlt der Kunde und ihr kriegt, was euch zusteht.“ Mir ist nicht klar, um wen es sich mit dem Geldgeber handelt.</p>	Mafias Italiens (Camorra)
<i>Engel des Bösen</i>	grundlegend	Renato Vallanzasca war mir völlig unbekannt vor dem Film.	Mailänder Unterwelt der 1970er Jahre
	grundlegend	Vallanzasca scheint bei der Bevölkerung sehr beliebt zu sein, und das, obwohl er als Staatsfeind anzusehen ist. Ich habe nicht verstanden, warum das so ist.	Person Renato Vallanzasca
	grundlegend	Francis Turatello war mir völlig unbekannt vor dem Film.	Mailänder Unterwelt der 1970er Jahre
	szenengebunden	Vallanzasca kann sich trotz seiner Verbrechen frei in der Öffentlichkeit bewegen. Ich verstehe nicht, wie das möglich sein kann.	Person Renato Vallanzasca

szenengebunden	Immer wieder werden von Vallanzasca und seiner Bande abfällige Kommentare gegen Kalabresen („halbe Afrikanerin“, „scheiß Kalabresen“) und Sarden, sowie gegen Neapolitaner („scheiß Neapel“) fallen gelassen. Mir ist nicht klar, warum das so ist.	Dualismus Italiens
szenengebunden	Kurz nach der Verfolgungsjagd auf Turatello und der Schießerei im Tunnel sagt einer von Vallanzascas Männern: „Wir sollten endlich von den scheiß Kalabresen lernen!“ Mir ist nicht klar, wie das zusammenhängt.	Mafias Italiens (`Ndrangheta)
szenengebunden	Nachdem Vallanzasca von einem Polizisten angeschossen wurde und auf der Flucht ist, sagt einer seiner seiner Kollegen zu ihm: „Wenn die Bullen uns kriegen, sind wir tot, wenn die Carabinieri uns kriegen, sind wir für immer drin!“ Ich habe nicht verstanden, was es damit auf sich hat.	Gerechtigkeitsapparat Italiens
szenengebunden	Im Gefängnis unterhalten sich Turatello und Vallanzasca, nachdem sie Freundschaft geschlossen haben, es geht um Vallanzascas Hochzeitspläne. Turatello verkündet, dass sie damit denen eins auswischen können, die nur darauf warten, ihnen ein Messer in den Rücken zu stechen: die Camorra und die Sizilianer. Mir ist nicht klar, wen er damit meint.	Mafias Italiens, Mailänder Unterwelt der 1970er Jahre

	szenengebunden	Mir ist in diesem Bezug auch nicht klar, wieso Turatello sich offenbar durch die Camorra und die Sizilianer bedroht fühlt.	Mafias Italiens, Mailänder Unterwelt der 1970er Jahre
	szenengebunden	Nach Vallanzascas Verlegung in Einzelhaft in ein Hochsicherheitsgefängnis hört er von einem anderen Häftling, dass Turatello ermordet wurde. Laut dem Häftling kam der Befehl zum Mord von der Mafia. Mir ist der Zusammenhang zwischen Turatello und Mafia nicht klar.	Mafias Italiens, Mailänder Unterwelt der 1970er Jahre

Tabelle 6: Generationenspezifische Problemschwerpunkte im thematischen Überblick

Innerhalb der einzelnen Filme kommt es bei den generationenübergreifenden Problemschwerpunkten also zu klaren Wiederholungen problematischer Themenfelder, die den Filmen aufgrund ihrer inhaltlichen Ausrichtung und ihres Genres zugeordnet werden können.

Dabei erweist sich für *Il Divo* der Themenbereich „Kontaktnetz Andreotti - Politische Landschaft, Mafia, P2“ als problematisch bei den beiden grundlegenden Problemschwerpunkten. Diesem Themenbereich sind die Schwierigkeiten beider Generationen beim basalen Verständnis des Films zuzuschreiben. Bei den szenengebundenen Problemschwerpunkten sticht der Themenbereich der Politgeschichte Italiens als globales Problemfeld hervor.

Bei *Das Festmahl im August* lassen sich beide generationenübergreifenden Problemstellen thematisch dem Alltagsleben in Italien zuordnen. Auch dieses Feld birgt bei kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen großes Problempotential.

Der Bereich, der in *Gomorra* beiden Generationen Probleme bereitet, ist derjenige um die Camorra, wobei sich hier inhaltlich noch weiter in „Aufbau der Camorra“ und „Wirtschaftszweige der Camorra“ aufgliedern ließe. Da beide Themen jedoch imminent für die Camorra sind, bietet sich diese Abstrahierung an.

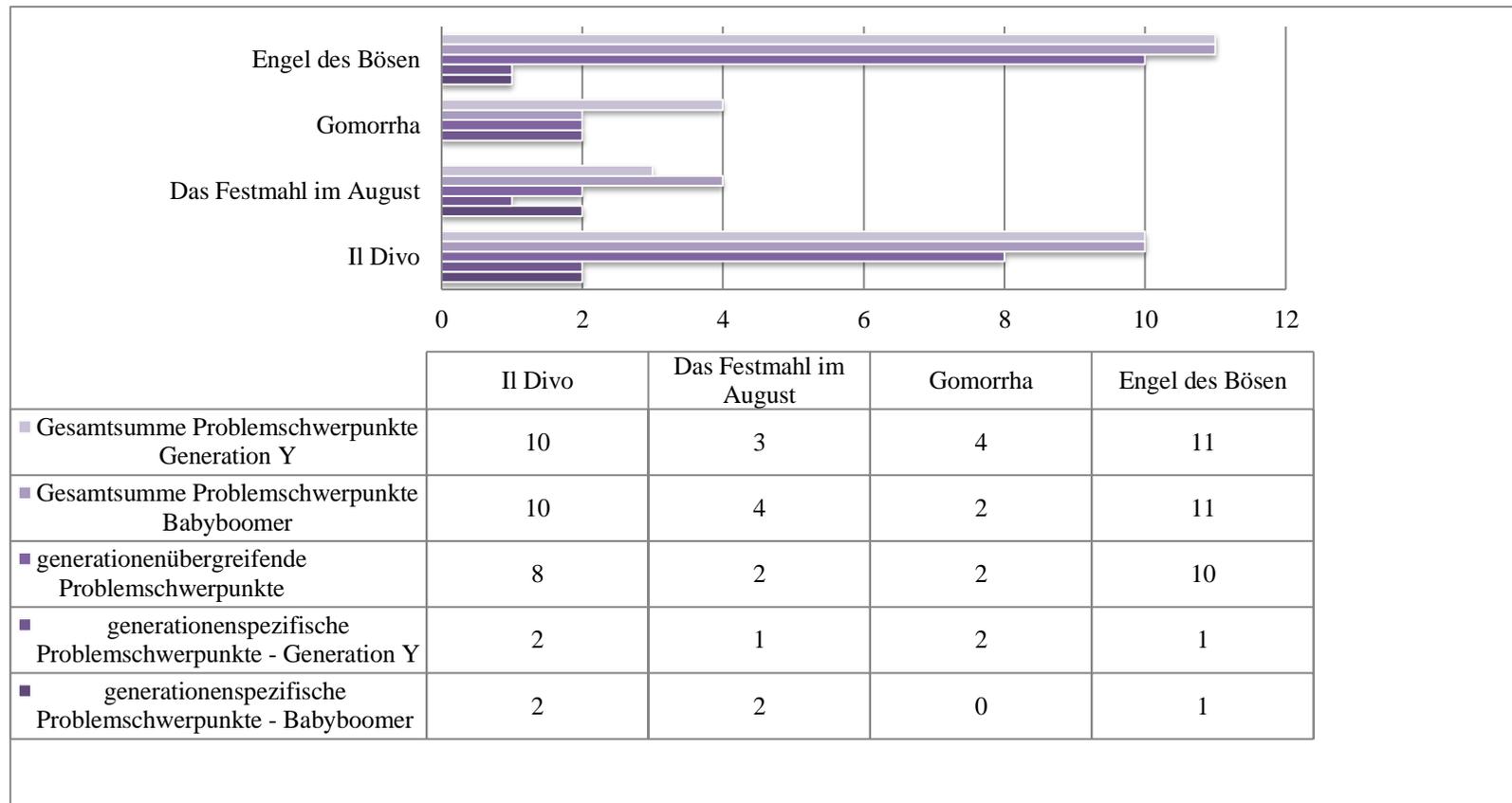
*Engel des Bösen* birgt das größte Spektrum an problematischen Themenfeldern für die befragten Probanden. Daraus stechen jedoch drei Bereiche durch Wiederholungen hervor: Mailänder Unterwelt der 1970er Jahre, Persönlichkeit Renato Vallanzasca und Mafias Italiens. Bei drei der generationenübergreifenden Problemstellen handelt es sich um Schnittstellen zwischen zwei dieser problematischen Themenfelder. Hier wären kulturspezifische Wissensbestände aus beiden Bereichen notwendig, um ein Verständnis erlangen zu können. Da sich die betreffenden Themenfelder sowohl einzeln als auch in Kombination als problematisch erweisen, ist anzunehmen, dass den Probanden auch bei den drei Problemstellen, die Schnittstellen behandeln, i. d. R. Wissensbestände aus beiden Bereichen fehlten.

Nachdem nun die generationenspezifischen- sowie die generationenübergreifenden Problemschwerpunkte im Detail analysiert wurden, soll eine Gesamtübersicht die ableitbaren Ergebnisse darstellen.

### **12.3 Gesamtübersicht**

Insgesamt lassen sich aus obiger Detailauswertung verschiedene Rückschlüsse ziehen, die Antworten auf Frage (3) zulassen. Dabei geht es darum, konkret festzustellen, wo die jeweiligen generationenspezifischen bzw. generationenübergreifenden Problemschwerpunkte liegen.

Da das Korpus mit dem Ziel zusammengestellt wurde, die beliebtesten Genres und Themen des aktuellen italienischen Kinos zu repräsentieren, soll zunächst betrachtet werden, bei welchen Filmen letztlich die meisten und grundlegenden Problemschwerpunkte liegen. Im Gegensatz zu obiger Darstellung ist es hier irrelevant zu betrachten, welcher prozentuale Anteil der insgesamt untersuchten Aspekte sich als problematisch erwiesen. Ausschlaggebend für die Entscheidung, in welchem der Filme die meisten Verständnishürden für die Probanden verankert sind, ist die tatsächliche Anzahl der Problemstellen.



Grafik 12: Verteilung der Problemschwerpunkte auf die Filme des Korpus

Betrachten wir zunächst die Gesamtsummen der Problemschwerpunkte der beiden betrachteten Generationen. Diese Gesamtsummen ergeben sich aus den generationenübergreifenden sowie den jeweiligen generationenspezifischen Problemschwerpunkten je Film. Es zeigt sich eindeutig, dass beide Generationen bei *Il Divo* und *Engel des Bösen* den meisten Problemschwerpunkten begegneten. Entsprechend erweisen sich diese beiden Filme als Vertreter ihres Genres bzw. Themas (New Political Cinema bzw. organisierte Kriminalität) als am problematischsten hinsichtlich der enthaltenen kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen. Die beiden anderen Filme aus dem Korpus erweisen sich als vergleichsweise wenig problematisch, wobei die Generation Y bei *Gomorra* doppelt so viele Problemschwerpunkte aufweist wie ihre Elterngeneration.

Nun stellt sich angesichts dieser Verteilung die Frage, wieso auch die Generation Y subjektiv *Il Divo* als problematischsten Film empfand, wenn sie zahlenmäßig betrachtet bei *Engel des Bösen* sogar einen Problemschwerpunkt mehr aufweist. Dieser Eindruck mag durch verschiedene Einflüsse entstehen. Einerseits ist *Il Divo* hinsichtlich seiner Filmästhetik sowie seiner Informationsdichte weitaus komplexer als *Engel des Bösen* und bringt deshalb auch in der Summe mehr Verständnisprobleme geringerer Ausprägung mit sich, die zu dieser Einschätzung beitragen können (vgl. Kapitel 8.1.2). Da hier nur die Problemschwerpunkte betrachtet werden und Problemstellen geringeren Grades nicht mit einfließen, kann dies an dieser Stelle nur auf diese Möglichkeit verwiesen werden, ohne dass detaillierte Betrachtungen stattfinden. Andererseits wurde zuvor bereits festgestellt, dass die Generation Y im Gegensatz zu ihrer Elterngeneration bei *Il Divo* auch grundlegende Problemschwerpunkte aufwies, die ihnen das basale Verständnis erschwerten. Auch dies kann dem subjektiven Eindruck beitragen, dass ihnen die in *Il Divo* enthaltenen kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen mehr Probleme bereiteten als diejenigen in *Engel des Bösen*.

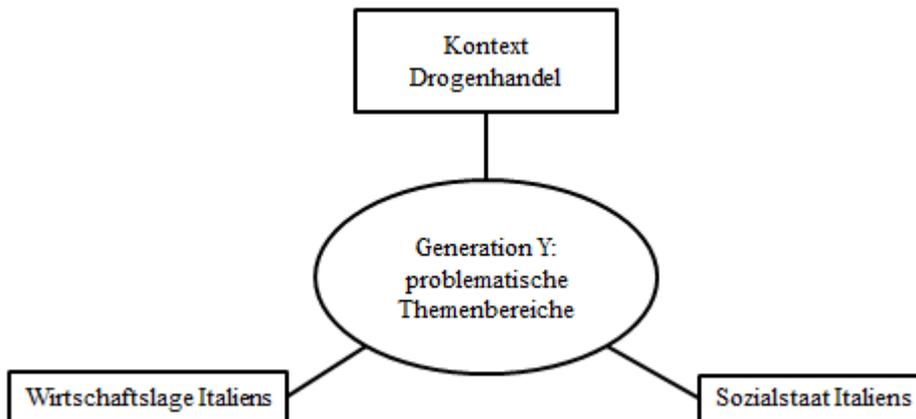
Im Detail betrachtet, lässt sich auch in der Kategorie der generationenübergreifenden Problemschwerpunkte eine Spitze bei *Engel des Bösen*, dicht gefolgt von *Il Divo* betrachten. Diese beiden Filme brachten demnach mit Abstand die meisten generationenübergreifenden Problemschwerpunkte mit sich.

Hinsichtlich der generationenspezifischen Problemschwerpunkte lassen sich bei keiner der betrachteten Generationen klare Spitzen ausmachen. Ausnahme ist *Gomorrha*, bei dem lediglich die Generation Y überhaupt generationenspezifische Probleme mit sich brachte.

Um im Detail auszumachen, welche Themenbereiche sich innerhalb der einzelnen Filme als generationenspezifisch und welche sich als generationenübergreifend problematisch erweisen, müssen die in den Kapiteln 12.1 und 12.2 ausgemachten Bereiche miteinander abgeglichen werden. Daraus ergibt sich, dass keine Themenbereiche vorliegen, die ausschließlich für die Babyboomer problematisch sind: Alle in Tabelle 2 festgestellten Themenbereiche finden sich auch bei den generationenübergreifenden Problemschwerpunkten (vgl. Tabelle 6) oder aber auch bei den für die Generation Y spezifischen Themenbereichen mit anderen konkreten problematischen Untersuchungsaspekten wieder. Daran zeigt sich auch, dass die beiden Generationen trotz gemeinsamer thematischer Problembereiche nicht alle Problemschwerpunkte innerhalb eines Themenbereichs gemeinsam haben. Grund dafür können beispielsweise die unterschiedlichen Generationenprägungen sein, die ihnen unterschiedliche Zugänge zu den konkreten Untersuchungsaspekten geben. Ein solcher Rückschluss ergab sich bereits in Kapitel 9.2.1, in dem festgestellt wurde, dass die Problemschwerpunkte der Babyboomer bei *Das Festmahl im August* sich auf ihre religiösere Erziehung sowie auf ihre Prägung hinsichtlich des Themas Homosexualität zurückführen lassen könnten.

Gleichzeitig bedeutet das im Umkehrschluss auch, dass nicht ausgeschlossen werden kann, dass kulturspezifische pragmatische Präsuppositionen aus den Themenbereichen, die sich als für die Generation Y spezifisch ausmachen lassen, nicht bei individuellen Untersuchungsaspekten potentiell auch für die Babyboomer problematisch sein können. Entsprechend kann an dieser Stelle nur festgestellt werden, dass bestimmte Themenbereiche sich innerhalb dieser Arbeit als nur für die Generation Y problematisch erwiesen haben, was aber kein Beleg dafür darstellt, dass die Babyboomer davon kategorisch nicht betroffen waren.

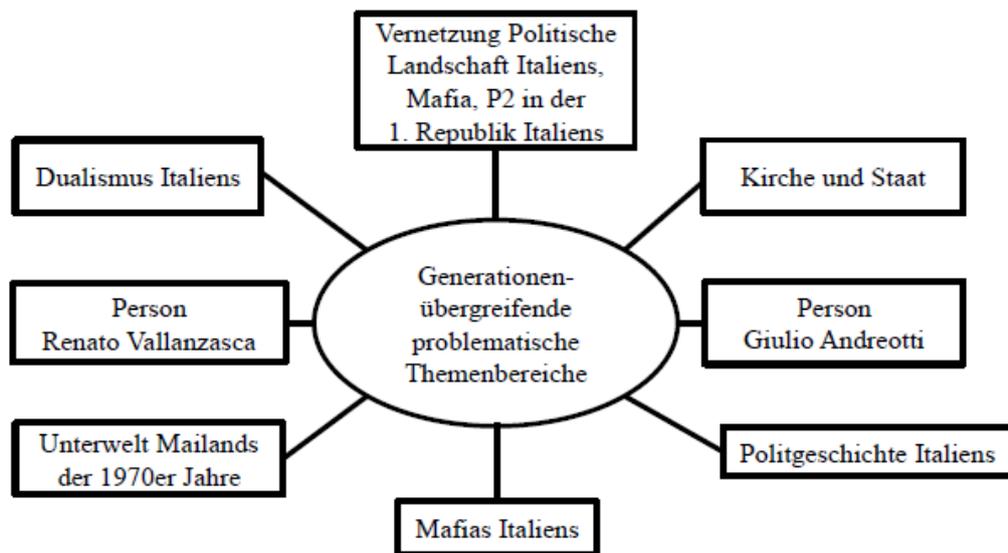
Die beiden nachfolgenden Mindmaps visualisieren die ermittelten generationenübergreifenden sowie für die Generation Y spezifischen Themenbereiche, denen die Problemschwerpunkte entstammen:



Grafik 13: Überblick über die für die Generation Y spezifischen problematischen Themenbereiche

Die Zahl der Themenbereiche, die sich für die Generation Y als problematisch erweisen, sind drei an der Zahl. Wie oben bereits festgehalten wurde, lässt sich nicht ausschließen, dass andere kulturspezifische pragmatische Präsuppositionen derselben Themenbereiche sich auch für die Generation der Babyboomer als stark problembehaftet erweisen können. In jedem Fall kann festgehalten werden, dass diese drei Themenbereiche besondere Aufmerksamkeit beim Synchronisierungsprozess erfordern, da sie Verständnisprobleme auslösen können.

Ergiebiger ist die Auswertung derjenigen Themenbereiche, die sich für beide betrachteten Generationen gleichermaßen problematisch erwiesen haben:



Grafik 14: Überblick über die generationenübergreifenden problematischen Themenbereiche

Die kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen, die beiden betrachteten Generationen gleichermaßen Probleme bereiteten, entstammen acht relativ klar umrissenen und dennoch verallgemeinerten Themenbereichen. Abstrahieren lassen sich noch die beiden Punkte „Person Giulio Andreotti“ und „Person Renato Vallanzasca“: Es liegt nahe, dass pragmatische Präsuppositionen um Persönlichkeiten, die in der Ausgangskultur verwurzelt sind, allgemein immer dann problematisch in der Zielkultur sind, wenn die jeweilige Persönlichkeit dort weniger bekannt ist.

Allgemein kann festgehalten werden, dass beim Synchronisierungsprozess immer dann besondere Vorsicht gefordert ist, wenn eines der obengenannten Themen aufkommt. Da das Korpus dieser Arbeit lediglich beispielhaft gewählt ist, ist diese Liste jedoch augenscheinlich nicht ausschöpfend. Bei der Betrachtung anderer Genres und Themenbereiche oder auch bei der Betrachtung von Filmen derselben Genres mit anderem inhaltlichen Schwerpunkt ließe sich die Mindmap um zahlreiche Punkte erweitern. Die Tatsache, dass sich klare Themen ablesen lassen, beweist jedoch, dass potentielle Schwierigkeiten bei eingehender Analyse des Zielpublikums sowie des Films bereits während des Synchronisierungsprozesses ausfindig gemacht und Wege zum Umgang mit ihnen gefunden werden könnten.

An dieser Stelle stellt sich abschließend die Frage, welche Möglichkeiten es gibt zur Handhabung der nun nachgewiesenen Problematik um kulturspezifische pragmatische Präsuppositionen gibt. Einen Ausblick darauf, wie der Synchronisierungsprozess zu diesem Zweck optimiert werden könnte, gibt das nachfolgende Kapitel.

### **13. Perspektive: Wie kann der Problematik der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen bei Synchronisierungen entgegengewirkt werden?**

Bereits in seinem Werk von 1964 benannte Eugene A. Nida den kulturellen Kontext als einen der Aspekte, den Übersetzerinnen und Übersetzer bei ihrer Arbeit mit dem Ausgangstext sowie bei dessen Übersetzung in die Zielsprache zu prüfen haben (vgl. ebd., 1964:243). Der Linguist bezog also sowohl die Ausgangs- als auch die Zielkultur als relevante Betrachtungspunkte in seine Überlegungen mit ein und erachtete sie als ausschlaggebend für die zu entwickelnde Übersetzung.

Dennoch dauerte es noch bis in die 1980er Jahre, bis die Sprachwissenschaft ihren Status als Leitdisziplin der Translationswissenschaft verlor und das Berufsbild der Übersetzerinnen und Übersetzer durch den Anspruch geprägt wurde, dass sprachliche Fertigkeiten allein nicht ausreichen, sondern kontextbezogene Text- sowie Kulturexpertise ebenso grundlegend sind (vgl. Lebedewa, 2016:10).

Übersetzerinnen und Übersetzer müssen entsprechend in der heutigen Zeit folgendem Anspruch gerecht werden (Cuéllar Lázaro, 2016:122):

„[T]ranslators are charged with the important responsibility of bridging the gap between the two different cultural systems present in the translation process, in the knowledge that different communities view the world differently, and that reality is freighted with culturally-specific meanings.”

Der korrekte und nachvollziehbare Transfer von Texten von einer Kultur in eine andere stellt eine nicht zu unterschätzende Herausforderung dar. In der vorliegenden Arbeit steht jedoch nicht die Übersetzungsarbeit mit traditionellen schriftlichen und schriftsprachlichen Texten, sondern die Synchronisierung als

Form des audiovisuellen Übersetzens im Zentrum. Mit dieser Form des Übersetzens geht auch vor dem Hintergrund der oben ausgeführten Ansprüche eine besondere Problematik einher.

Wie in Kapitel 3.1 ausgeführt wurde, liegt der Synchronisierungsprozess als solcher nicht allein in den Händen einer einzelnen Übersetzerin oder eines einzelnen Übersetzers, sondern findet i. d. R. in einer Arbeitsteilung statt, bei der die finale Version des Zieltextes ohne die Unterstützung von Übersetzerinnen oder Übersetzern im Tonstudio angefertigt wird. Auch diese Tatsache mag bereits kritisch betrachtet werden, jedoch geht der Grundkonflikt der Synchronisierung noch einen Schritt weiter: Wie ebenfalls in Kapitel 3.1 ausgeführt wurde, unterliegen Übersetzerinnen und Übersetzer, ebenso aber auch die anderen am Synchronisierungsprozess beteiligten Personen, immer einer gewissen Treuepflicht dem Originaltext gegenüber. Entsprechend kann das Drehbuch in der zielsprachigen Version nicht von Grund auf verändert und eine völlig andere Geschichte erzählt werden, um die Synchronität zu gewährleisten. Dies würde das Originalkunstwerk derart verfälschen, dass es nicht mehr dem geistigen Gut der Drehbuchautorin / des Drehbuchautors und der Produzentin / dem Produzenten des Originals entspräche.

Dennoch liegt es auf der Hand, dass Umformungen, Auslassungen, Hervorhebungen, Abschwächungen u. Ä. unumgänglich sind, wenn die Synchronfassung denn am Ende auch tatsächlich auf allen Ebenen synchron sein soll.

Entsprechend müssen die am Synchronisierungsprozess beteiligten Individuen beständig abwägen, wie weit Änderungen im Sinne der Synchronität vertretbar sind. Dabei erleichtert die ebenfalls bereits behandelte Tatsache, dass Filme immer in erster Linie Bildkunstwerke und erst an zweiter Stelle Wortkunstwerke darstellen (vgl. Korycińska-Wegener, 2011:17), im Zweifel die Entscheidung für eine Anpassung. Gleichzeitig jedoch gibt es offenkundig Elemente, die für das Gesamtwerk relevant und auszeichnend sind und die aus diesem Grund erhalten bleiben müssen (vgl. Korycińska-Wegener, 2011:119 sowie Kapitel 3.1). Aufgrund der Verankerung in einer Kultur sind jedoch genau diese ausschlaggebenden Elemente zumeist kulturspezifisch: Es kann um die Geschichte oder Politik (wie in *Il Divo*) oder um gesellschaftliche Gegebenheiten und Verhaltensmuster (wie in *Das Festmahl im August*) eines

Landes gehen. Was sich daraus ergibt, ist eine ständige Herausforderung bei der Arbeit an einer Synchronisierung: So lange es der Treuepflicht gegenüber des Originals gerecht wird, dürfen auch inhaltliche Anpassungen im Sinne einer funktionierenden Synchronisierung vorgenommen werden, ausgenommen sind die den Film auszeichnenden, meist kulturspezifischen Merkmale – jedoch hat sich mit der vorliegenden Arbeit gezeigt, dass es genau diese kulturspezifischen Merkmale und die damit verbundenen Wissensbestände sind, die dem Zielpublikum der Synchronfassung Probleme bereiten.

Es scheint zunächst als hätte die Synchronisierung im Grunde keine Chance, jemals genauso umfassend wie ein Original zu funktionieren. Ehe jedoch ein solcher Rückschluss gezogen wird, sollten einmal die traditionellen Translationsstrategien betrachtet werden, die im Zusammenhang kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen eingesetzt werden. Es bietet sich an, auch stichprobenartig zu hinterfragen, ob im Korpus der vorliegenden Arbeit Verständnisproblemen durch die Wahl einer anderen Translationsstrategie hätte entgegengewirkt werden können.

Die nachfolgende Tabelle stammt von Nedergaard-Larsen (vgl. ebd., 1993:219) und wird der Einfachheit halber auf je ein sprechendes Beispiel gekürzt sowie durch eine Spalte mit kurzen Erklärungen ergänzt, die auf den Ausführungen von Döring beruhen (vgl. ebd., 2006:37ff). Nedergaard-Larsen arbeitet in ihrer Übersicht mit Beispielen aus Untersuchungen anhand dänischer und schwedischer Untertitel, die der Übersetzung aus dem Französischen entstammen.

Strategie		Beispiel	Erklärung
<b>Transfer/loan</b>	Identity/exotism	la Comédie française → la Comédie française	Übernahme der Bezeichnung, geläufig bei Eigennamen von Städten, Straßen o.ä.
	Imitation	Secrétaire d'État → Statssekretar	Imitation des Begriffs in der Fremdsprache, auch wenn dieser in der Zielsprache eine andere Bedeutung hat
<b>Direct translation</b>		lycée → gymnasium	Wörtliche Übersetzung, Begriffe in Ausgangstext und Zieltext sind deckungsgleich
<b>Explication</b>		HEC → handelshøjskole	Ein spezieller Name o.ä., dessen Konnotation nicht bekannt ist, wird durch ein allgemeineres Konzept ersetzt
<b>Paraphrase</b>		l'oral de l'ENA → eksamen i statskundskab	Erklärende Umschreibung
<b>Adaption to target language culture</b>	a) situational adaption	agrégé d'histoire → cand.mag. i historie	Substitution einer ausgangssprachlichen Erscheinung durch eine etwa gleichwertige zielsprachige Erscheinung
	b) cultural adaption	Rue Saint-Denis → Halmtorvet	Substitution einer ausgangssprachlichen Erscheinung durch eine bekannte zielsprachige Erscheinung
<b>Omission</b>			Auslassung

Tabelle 7: Translationsstrategien bei kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen im Film (angepasste Tabelle nach Nedergaard-Larsen (vgl. ebd., 1993:219))

Dabei soll bei der Betrachtung der Beispiele sowie der Erklärung auch ein kritisches Hinterfragen der Praktikabilität der einzelnen Strategien stattfinden. Insbesondere die *Adaption to target language culture* ist eine Strategie, die in der Zielkultur mit großen Problemen einhergehen kann, obgleich sie faktisch der Vereinfachung dient. Besonders eingängig ist das bei Fällen, die – wie im Beispiel – eine kulturelle Adaption vornehmen und entsprechend eine neue

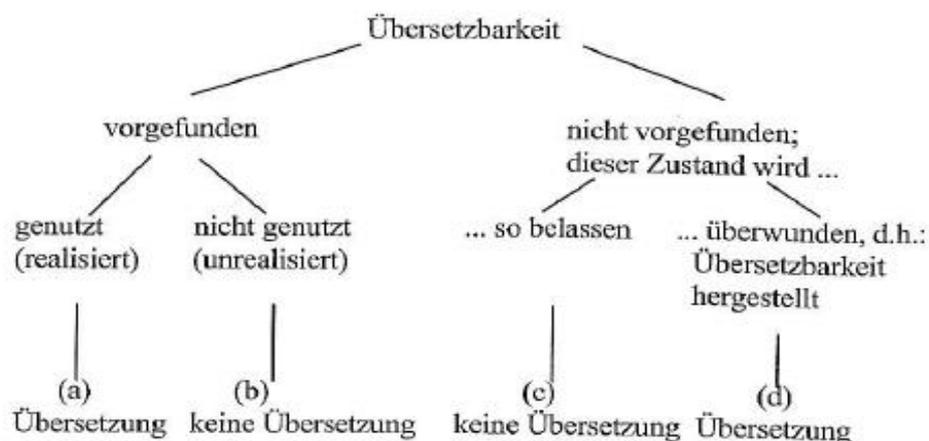
Lokalisierung des Texts auslösen: Statt in Kopenhagen mag der Zieltext in der Zielsprache in Paris verankert sein, was völlig andere Grunderwartungen in den Rezipierenden mit sich bringt und folglich erst recht Unstimmigkeiten in der Zielsprache auslösen kann.

Sehr fließend erscheinen die Übergänge zwischen *Explication* und *Paraphrase*, die sich nur schwerlich konkret voneinander abgrenzen lassen und im Grundsatz die gleiche Strategie zu verfolgen scheinen: durch eine Umschreibung Verständnis schaffen.

Betrachten wir nun jedoch einzelne Beispiele aus dem Korpus, bei dem es denkbar wäre, dass eine andere Übersetzungsstrategie einzelnen Verständnisproblemen hätte entgegenwirken können.

Die meisten Stellen, bei denen auf der Hand liegt, dass eine andere Übersetzungsstrategie weniger problematisch hätte sein können, betreffen Aspekte, für die in den vorliegenden Synchronfassungen die Strategie *Identity / exotism* gewählt wurde. So wäre es denkbar, dass in *Das Festmahl im August* allein durch Verwendung einer kurzen *Paraphrase* oder einer *Explication* bei der ersten Verwendung der Bezeichnung *Ferragosto* weniger Schwierigkeiten bei den Probanden beim Verständnis dessen entstanden wären, worum es sich mit diesem Feiertag konkret handelt. Hier wäre es sogar denkbar, gleich zu Beginn in einer der dialogarmen Szenen (z. B. ab 00:05:40) eine Stimme aus dem Off einzufügen, die einen kurzen Rahmen gibt. Auch das Einfügen kurzer textbasierter Erklärungen vor dem Beginn einer neuen Szene ist denkbar. Damit bliebe der Feiertag in seiner Kultur verankert und könnte dennoch im Nachgang in den Dialogen mit seinem Eigennamen genannt werden. Eine andere Problemstelle betrifft die in *Engel des Bösen* anzutreffende *Direct translation* „Wir sollten endlich von den schieß Kalabresen lernen“ (ab 00:40:37). Hier könnte es eine zielgruppenfreundlichere Lösung sein, von der „kalabrischen Mafia“ zu sprechen und entsprechend eine *Paraphrase* zu schaffen. Auch hier kann jedoch keine Einschätzung vorgenommen werden, ob man der Synchronität bei einer solchen Verwendung noch gerecht würde.

Eine Art Sonderkategorie der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen stellen Eigennamen dar, zu der sich auch eigene Schemen zur Übersetzbarkeit finden lassen:



Grafik 15: Entnommen aus Back (2002:104)

Backs Grafik zeigt klare Regeln für den Umgang mit Eigennamen auf. Nachfolgend soll in Kombination mit den Strategien nach Nedergaard-Larsen geprüft werden, welche Realisierungen im Korpus gewählt wurde und ob es eventuelle Optionen gibt, die dem Verständnis dienlich wären.

Ein solcher Fall liegt vor mit der Verwendung der in der Ausgangskultur geläufigen Abkürzung P2, stellvertretend für den Eigennamen *Propaganda Due*, in *Il Divo*. Hier wurde keine Übersetzbarkeit vorgefunden und anstelle der Herstellung einer Übersetzbarkeit wurde der Terminus so belassen. Zwar wird der Hintergrund der P2 eingangs im Glossar des Films erklärt, jedoch berichteten viele Probanden, dass dieses viel zu schnell abgelaufen sei und zudem eine zu hohe Informationsdichte aufweise als dass die Erklärungen im Gedächtnis verhaftet blieben. Auch hier hätte eine einmalige *Paraphrase* wie „die Freimaurerloge P2“ vielen Probanden möglicherweise einen Anhaltspunkt gegeben, worüber gesprochen wird. Entsprechend hätte hier das Verständnis durch die Schaffung einer erklärenden Übersetzung erleichtert werden können. Auch hier kann nicht beurteilt werden, ob diese Verwendung sich in die Synchronisierung hätte einpassen lassen.

Ähnlich verhält es sich bei der Bezeichnung „Camorra“, die insbesondere in *Gomorra*, aber am Rande auch in *Engel des Bösen* eine Rolle spielt. Hier wurde ebenfalls keine Übersetzbarkeit vorgefunden und der Terminus wurde daher in der Zielsprache unverändert verwendet. Mittels einer vereinfachten *Explication* oder *Paraphrase* wie „die Camorra, eine Mafia-Organisation aus der süditalienischen Region Kampanien“ mag von vornherein eine bessere Verortung des Plots bei den Rezipierenden möglich sein. Gleiches gilt für die

Bezeichnung *Tangentopoli*, die als Lehnwort im Deutschen existiert und als Eigenname verwendet wird. Hier hätte der Begriff auch einmal durch eine vereinfachte *Explication* oder *Paraphrase* wie beispielsweise „der Schmiergeldskandal *Tangentopoli*“ ergänzt werden können, um den Rezipierenden einen Rahmen zu geben. Auch bei diesen beiden Bezeichnungen kann an dieser Stelle jedoch nicht überprüft werden, ob eine solche Umsetzung im Rahmen der Synchronität durchführbar wäre.

Was diese Ausführungen zeigen, ist, dass durch erneute Bewusstmachung der Translationsstrategien abgewogen werden kann, ob der Problematik kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen durch kleinere Maßnahmen insoweit entgegengewirkt werden kann, dass sich bei den Rezipierenden kein Gefühl der Unsicherheit einstellt, die mit Fragen einhergeht. Auf der Hand liegt, dass die notwendigen Wissensbestände zum umfassenden Verständnis gerade bei der Synchronisierung nicht durch die Wahl einer alternativen Übersetzungsstrategie aufgearbeitet werden können. Jedoch mag es vielmehr ein Weg sein, das Verständnis der Rezipierenden ausreichend zu stützen, um die Synchronfassung tatsächlich zu einem eigenständig funktionierenden Kunstwerk zu machen.

Auch andere Maßnahmen über die obigen Ausführungen hinaus sind denkbar und Kreativität mag sich hier durchaus auszahlen. Neben obigen klassischen Translationsstrategien sind auch einige andere Handlungsmöglichkeiten bereits etabliert, deren vielfältigere Anwendung durchaus als Option betrachtet werden könnte.

Dazu gehört das Einfügen von Stimmen aus dem Off, das oben am Beispiel von *Das Festmahl im August* schon einmal angesprochen wurde. Hiermit können punktuell – wo das Filmbild es erlaubt – Zusatzinformationen gegeben werden, was gerade bei kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen hilfreich sein mag.

Wo es möglich ist, können auch Redebeiträge mit demselben Ziel verlängert werden. Allerdings mag diese Möglichkeit seltener bestehen als die erstgenannte, da dies voraussetzt, dass die (fehlenden) Lippenbewegungen des Sprechers nicht zu sehen sind und auch sonst kein Sprecher gerade eine sichtbare Äußerung tätigt.

Eine weitere Option wäre das Einfügen von Glossaren. Diese Möglichkeit wurde auch bei *Il Divo* genutzt, allerdings ist die Menge an aufzuarbeitenden Wissensbeständen hier sehr groß und dicht und da die einzelnen Einträge des Glossars immer nur wenige Sekunden eingeblendet werden, erwies es sich bei den Probanden als wenig hilfreich. Wird ein Glossar jedoch benutzerfreundlich um- und eingesetzt, kann es vielen Problemstellen entgegenwirken.

Neben diesen etablierten Optionen sollten jedoch auch weitere Möglichkeiten in Betracht gezogen werden, um dem Zielpublikum der Synchronfassung Hilfestellungen zu geben.

Eine grundsätzliche Überlegung betrifft die Aufbereitung von Klappentexten bei DVDs oder den Filmbeschreibungen bei Streamingdiensten u. Ä. Wie beim Klappentext zu *Das Festmahl im August* festgestellt werden konnte, können diese auch zur Unsicherheit der Rezipierenden beitragen, wenn die enthaltenen Informationen nicht im Einklang mit den Filminhalten stehen: Der Klappentext suggeriert, dass es sich mit *Ferragosto* um die Entsprechung zu Mariä Himmelfahrt handelt, obwohl die beiden Feiertage nicht deckungsgleich sind. Wäre der Klappentext mehr an die Bedürfnisse des Zielpublikums der Synchronfassung orientiert, würde er die Bedeutung von *Ferragosto* kurz erklären und damit spätere Problemstellen von vornherein ausräumen.

Es mag auch eine Diskussion wert sein, ob es punktuell lohnend wäre, mit bisherigen Verboten zu brechen. Auch wenn es sich mit einem Film in erster Linie um ein Bildkunstwerk handeln mag, könnte es doch auch punktuell sinnvoll sein, ähnlich einer Fußnote auch einen Untertitel mit einer kurzen Erklärung ins Filmbild einzufügen. Dies mag zwar nicht in allen Szenenformen möglich sein und sich auch nicht sinnvoll in alle Genres einpassen lassen, jedoch könnte sich ein offenerer Umgang mit Untertiteln als nützlich erweisen.

Bei vielen Blockbustern lässt sich dieser Tage auch feststellen, dass für sie eine eigene Webseite bereitgestellt wird. Auch diese könnten genutzt werden, um kulturspezifische pragmatische Präsuppositionen aufzuarbeiten. Jedoch wäre zu bedenken, dass nur jene Rezipierenden den zusätzlichen Schritt gehen, sich eine Webseite anzusehen, die ein besonderes Interesse an der Materie mitbringen.

Zahlreiche andere Möglichkeiten können Lösungsansätze bergen und sollten im Sinne der Synchronisierung einmal offen diskutiert werden.

## 14. Ausblick auf weiterführende Forschungsfragen

Es ist offensichtlich, dass es keine „one-size-fits-all“-Lösung für die große Bandbreite potentieller Probleme im Rahmen kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen geben kann. Umso wichtiger ist es, neue Wege zum Umgang mit diesen Herausforderungen zu suchen. An dieser Stelle sei erneut ein Zitat angeführt, das bereits eingangs verwendet wurde, das jedoch diese Notwendigkeit überdeutlich macht (Martín Ruano, 2018:270):

„Cultural translation needs to explore that its purpose is not perhaps to end conflict by eliminating differences, but to productively confront them; to let various worldviews be aware of their disparity, to allow dialogue to proceed, not merely in spite of diversity, but also through taking it into account.“

Was diese Arbeit bezweckt, ist eine Sensibilisierung für die Problematik kulturspezifischer pragmatischer Präsuppositionen im Rahmen von Synchronisierungen, sodass in der Folge ein Dialog über Möglichkeiten zum Umgang mit ebendiesen gefunden werden kann. Dabei mag es auch relevant sein, bisherige Regeln und Gepflogenheiten von Synchronisierungsprozessen in Frage zu stellen und den Dialog darüber zu eröffnen, ob ein Bruch mit ebendiesen möglicherweise zumindest punktuell zielführend sein könnte.

Entsprechend verfolgt diese Studie sehr berufsbezogene und praktische Ziele.

Dass das Konzept der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen Probleme bei der Rezeption von Synchronfassungen durch das Zielpublikum mit sich bringt, hat diese Studie unzweifelhaft bewiesen. Ebenfalls ist nachgewiesen, dass die sich ergebenden Probleme nicht bei allen Generationen gleichermaßen verortet sind, obwohl generationenübergreifende Problemstellen in großer Zahl auftreten. Darüber hinaus konnte in Kapitel 12 aufgewiesen werden, dass eine Analyse auch Rückschluss auf besonders problematische Themenbereiche zulässt, die oft gekoppelt an spezifische Genres aufgegriffen werden.

Eindrücke über das vielfältige weitere Forschungspotential, das diese Studie über ihren praktischen Zweck hinaus aufwirft, wurden an verschiedenen Stellen innerhalb der Arbeit immer wieder gegeben.

So wäre aus wissenschaftlicher Sicht überaus interessant eine Analyse dieser Form durchzuführen, die nicht nur aus prototextueller sondern auch aus metatextueller Perspektive gestützt ist durch eine Versuchsreihe mit Probanden.

So könnte überprüft werden, ob es korrekt ist, dass das originäre Zielpublikum eines Films tatsächlich immer alle notwendigen Wissensbestände zum umfassenden Verständnis mitbringt oder ob auch hier aufgrund mangelnder kulturspezifischer Wissensbestände Problemstellen auftauchen können.

Einen Beitrag zum Verständnis des Rezeptionsprozesses wäre die Untersuchung der Fragestellung, ob bei Probanden in einem vergleichbaren Setting ein Bewusstsein dafür aufkommt, dass der Film in einer fremden Kultur verwurzelt ist, der sie nicht angehören. Dieses Bewusstsein würde den Rezeptionsprozess stören, da die Rezipierenden aus der Illusion, eine Originalfassung anzusehen, herausgerissen und sie sich von einer anderen Kultur abgegrenzt fühlen würden. Ebenfalls interessant aufzugreifen wäre die Frage danach, inwieweit die Filme aus dem Korpus der vorliegenden Arbeit oder andere aktuelle italienische Filme den Gewohnheiten des deutschen Zielpublikums der Synchronfassung entsprechen. Diese Untersuchung wäre ein Beitrag zur wissenschaftlichen Befassung mit dem modernen italienischen Kino und seinem Standing in Europa.

Viele weitere Forschungsfragen auf dem Gebiet der kulturspezifischen pragmatischen Präsuppositionen sind denkbar und ihre Thematisierung ist wünschenswert, um die hiermit begonnene Sensibilisierung für die damit einhergehenden Probleme im Zusammenhang der Synchronisierung fortzuführen. Nur durch ein Aufrechterhalten des Dialogs können diese Schwierigkeiten hinterfragt, denkbare Lösungsansätze ermittelt sowie letztlich in die Tat umgesetzt werden.

## Literaturverzeichnis

### Primärquellen:

DVDs:

*Das Festmahl im August*, (2009), Pandora Film GmbH & Co. Verleih KG.

*Engel des Bösen – Die Geschichte eines Staatsfeindes*, (2011), Twentieth Century Fox Home Entertainment.

*Gomorrha – Reise in das Reich der Camorra*, (2008), Fandango Srl.

*Il Divo – Der Göttliche*, (2015), DCM Film Distribution GmbH.

### Sekundärquellen:

A

Acquaviva, Mariano, (2018), „Chi chiamare: polizia o carabinieri?“, in: *La legge per tutti*, [https://www.laleggepertutti.it/182314\\_chi-chiamare-polizia-o-carabinieri](https://www.laleggepertutti.it/182314_chi-chiamare-polizia-o-carabinieri) (Stand: 27.07.2019, 14:08).

Albano, Vittorio, (2001), *La libertà del piacere – Ai confini tra erotismo e pornografia*, Palermo, Edizioni della Battaglia.

Allum, Felia, (2016), *The invisible Camorra. Neapolitan crime families across Europe*, Ithaca / New York, Cornell University Press.

Allum, Felia; Colletti, Alessandro, (2019), „Camorra Clans, Local Politics and Violence 1990-2015. The Case of the Province of Caserta“, in: Massari, Monica; Martone, Vittorio (Hgg.), (2019), *Mafia Violence. Political, Symbolic, and Economic Forms of Violence in Camorra Clans*, aus der Reihe: „Routledge Advances in Criminology“, New York / Oxon, Routledge, S. 1-16.

Andreotti, Giulio: Offizielle Website

<http://giulioandreotti.org/it/>

Stand: 23.03.2018, 14:30

Arceri, Francesca, (2005), *Renato Vallanzasca. Milano calibro velluto*, Mailand, Bevivino Editore.

Assmann, Aleida, (2010)<sup>5</sup>, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck.

Assmann, Jan, (1999), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, C.H. Beck.

Associazione Italian Film Commissions: Chi siamo

<http://www.italianfilmcommissions.it/>

Stand: 20.04.2019, 15:13

Ayala, Giuseppe, “Il “mitico” pool antimafia”, in: Ciconte, Enzo; Torre, Giovanna, (2019), *Giovanni Falcone. L'uomo, il giudice, il testimone*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, S. 41-58.

## **B**

Baasner, Frank; Thiel, Valeria, (2004), *Kulturwissenschaft Italien*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag.

Bacchus, Alan, (2009), „Il Divo. Paolo Sorrentino“, in: *exclaim*: [http://exclaim.ca/film/article/il\\_divo-directed\\_by\\_paolo\\_sorrentino\\_2](http://exclaim.ca/film/article/il_divo-directed_by_paolo_sorrentino_2) (Stand: 16.04.2019, 13:28).

Back, Otto <sup>3</sup>(2002), *Übersetzbare Eigennamen. Eine synchronische Untersuchung von intellektueller Allonymie und Exonymie*, Wien, Ed. Praesens.

Baget Bozzo, Gianni, „Bettino Craxi“, in: Cicchitto, Fabrizio, (1989), *Il governo Craxi*, Mailand, SugarCo Edizioni S.r.l., S. 49-57.

Baldi, Alfredo, (2002), *Schermi proibiti. La censura in Italia. 1947-1988*, Venedig, Marsilio.

Balzarotti, Leda; Miccolupi, Barbara, „15 febbraio 1977: quaranta anni fa l'arresto di Renato Vallanzasca“, in: *Corriere della sera*, (2017), <https://www.corriere.it/cronache/cards/15-febbraio-1977-quaranta-anni-fa-l-arresto-renato-vallanzasca/rapimento-emanuela-trapani.shtml> (Stand: 20.07.2019, 16:08).

Barbagallo, Francesco (2002), *La modernità squilibrata del Mezzogiorno d'Italia*, Turin, Einaudi.

Beccaria, Antonella; Pacini, Giacomo, (2012), *Divo Giulio. Andreotti e sessant'anni di storia del potere in Italia*, Rom, Nutrimenti.

Balzarotti, Leda; Miccolupi, Barbara, „15 febbraio 1977: quaranta anni fa l'arresto di Renato Vallanzasca“ in: *Corriere della sera*, (2017), <https://www.corriere.it/cronache/cards/15-febbraio-1977-quaranta-anni-fa-l-arresto-renato-vallanzasca/rapimento-emanuela-trapani.shtml> (Stand: 10.08.2019, 15:19).

Bechelloni, Giovanni, (1995), *Televisione come cultura. I media italiani tra identità e mercato*, Neapel, Liguori Editore.

Benvenuti, Giuliana, (2017), *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*, Bologna, il Mulino.

Biagi, Enzo, (1992), „Mazzetta all'italiana“, in: Scotti, Stefano (Hg.), *Manipulate. Storia della corruzione in Italia dal dopoguerra al Tangentopoli*, Mailand, Modadori, S. 9-17.

Bienk, Alice, (2010), *Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg, Schüren-Verlag.

Bilandzic, Helena; Matthes, Jörg; Schramm, Holger, (2015), *Medienrezeptionsforschung*, Konstanz, UKV Verlag.

Bisoni, Claudio, „Paolo Sorrentino: Between Engagement and *savoir faire*“, in: Lombardi, Giancarlo; Uva, Christian (Hgg.), (2016), *Italian Political Cinema. Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film*, Bern, Peter Lang, S. 251-262.

Bondanella, Peter, (2009), *A History of Italian Cinema*, New York / London, Continuum Books.

Bonini, Carlo; Vallanzasca, Renato, (2009), *Il fiore del male. Bandito a Milano*, Mailand, Tropea.

Bracconi, Marco, (2018), „Il rapimento e l'uccisione di Moro "Quei 55 giorni che cambiarono la nostra storia"“, in: *La Repubblica*: [http://www.repubblica.it/politica/2018/03/06/news/il\\_rapimento\\_e\\_l\\_uccisione\\_di\\_moro\\_quei\\_55\\_giorni\\_che\\_cambiarono\\_la\\_nostra\\_storia\\_-190638219/](http://www.repubblica.it/politica/2018/03/06/news/il_rapimento_e_l_uccisione_di_moro_quei_55_giorni_che_cambiarono_la_nostra_storia_-190638219/) (Stand: 13.04.2018, 15:20).

Brons, Kathleen, „Dialekt als Synchronisationsproblem am Beispiel des französischen Spielfilms *Bienvenue chez les Ch'tis*“, in: Panier, Anne et alii, (2012), *Filmübersetzung: Probleme bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription*, Frankfurt am Main, Peter Lang, S.157-266.

Brütting, Richard, „Wohin steuert die italienische Familie?“ in: Rother, Klaus; Tichy, Franz (Hgg.), (2008), *Italien*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 208-210.

Brunetta, Gian Piero, (2009), *The History of Italian Cinema. A Guide to Italian film from its origins to the twenty-first century*, Princeton, NJ [u.a.], Princeton University Press.

Brunner, Erwin, „Die Loge des Bösen“, in: *DIE ZEIT Archiv*, Ausgabe 31/1984: <http://www.zeit.de/1984/31/die-loge-des-boesen/komplettansicht> (Stand: 16.04.2018, 14:24).

Bühler, Karl, <sup>2</sup>(1965), *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart, Gustav Fischer Verlag.

Bundesagentur für Arbeit, „Arbeitsmarkt 2007“, aus der Reihe: *Amtliche Nachrichten der Bundesagentur für Arbeit*, (2008), 56. Jahrgang, Sondernummer 2, Nürnberg, Bundesagentur für Arbeit, S. .

Busca, Alessandro; Cuoco, Leonardo, (1980), *Rapporto sulla politica delle città del Mezzogiorno*, Neapel, Guida Editori.

## C

Caldarelli, Claudio, (2015), „Il bacio di Cosa Nostra“, in: *Stampa Critica*, Ausgabe 23/2015:

[http://www.stampacritica.it/primo\\_piano/Voci/2015/12/15\\_Il\\_bacio\\_di\\_Cosa\\_Nostra.html](http://www.stampacritica.it/primo_piano/Voci/2015/12/15_Il_bacio_di_Cosa_Nostra.html) (Stand: 11.06.2018, 13:26).

Camera dei deputati: *Interventi per il cinema e l'audiovisivo* (04.02.2019)

<http://www.camera.it/temiap/documentazione/temi/pdf/1105188.pdf>

Stand: 20.04.2019

Casarano, Maria Elena,

(1) „Assistenza all'anziano: quali responsabilità per i figli?“, in: *La legge per tutti*: [https://www.laleggepertutti.it/98479\\_assistenza-allanziano-quali-responsabilita-per-i-figli](https://www.laleggepertutti.it/98479_assistenza-allanziano-quali-responsabilita-per-i-figli) (Stand: 06.08.2018, 15:56).

(2) „Stato di bisogno di familiari anziani: alimenti, come e da chi ottenerli“, in: *La legge per tutti*: [https://www.laleggepertutti.it/89364\\_stato-di-bisogno-di-familiari-anziani-alimenti-come-e-da-chi-ottenerli](https://www.laleggepertutti.it/89364_stato-di-bisogno-di-familiari-anziani-alimenti-come-e-da-chi-ottenerli) (Stand: 07.08.2018, 16:58).

Cawthorne, Nigel, (2012), *Mafia: The History of the Mob*, London, Arcturus.

Charlton, Michael; Barth, Michael, „Grundlagen der empirischen Rezeptionsforschung in der Medienwissenschaft“, in: Leonhard, Joachim-Felix et alii (Hgg.), (1999), *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*, Band 15.1, Berlin, De Gruyter Mouton, S. 82-110.

Cianciullo, Antonio; Fontana, Enrico, (1995), *Ecomafia. I predoni dell'ambiente*, Rom, Editori Riuniti.

Cicchitto, Fabrizio, (1989), *Il governo Craxi*, Mailand, Sugarco Edizioni.

Coen, Leonardo; Vallanzasca, Renato, (2010), *L'ultima fuga. Quel che resta di una vita da bandito*, Mailand, Baldini Castoldi Dalai Editore.

Corriere della sera:

(1) *Antonella D'Agostino ottiene il divorzio da Renato Vallanzasca*  
[https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/18\\_ottobre\\_26/antonella-agostino-ottiene-divorzio-renato-vallanzasca-ceb42f14-d91b-11e8-bb5a-fd7ad32a316b.shtml](https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/18_ottobre_26/antonella-agostino-ottiene-divorzio-renato-vallanzasca-ceb42f14-d91b-11e8-bb5a-fd7ad32a316b.shtml)

29.06.2019, 14:46

(2) *Ruba mutande al supermercato – Arrestato Renato Vallanzasca*  
[https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/14\\_giugno\\_14/arrestato-renato-vallanzasca-rubava-supermercato-e0045ae2-f391-11e3-9746-4bf51e9b4d98.shtml](https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/14_giugno_14/arrestato-renato-vallanzasca-rubava-supermercato-e0045ae2-f391-11e3-9746-4bf51e9b4d98.shtml)

29.06.2019, 14:54

Crocoli, Mirko, (2016), *Loggia Massonica P2. Una storia unica*, Lainate, Edizioni A.Car..

Cuéllar Lázaro, Carmen, „Proper names in Audiovisual Translation. Dubbing vs. Subtitling”, in: *Namenkundliche Informationen* Ausgabe 107/108, (2016), Deutsche Gesellschaft für Namenforschung, Universitätsverlag Leipzig: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa2-162648> (Stand: 15.05.2019, 20:23).

Curti, Roberto; Di Rocco, Alessio, (2015), *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (Dal 1969 a oggi)*, Turin, Lindau.

## D

D'Agostino, Antonella, (2012), *Francis faccia d'angelo. La Milano di Turatello*, Mailand, Milieu.

D'Agostino, Antonella; Vallanzasca, Renato, (2007), *Lettera a Renato*, Rom, Cosmopoli.

D'Amico, Masolino, (2008), *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Mailand, il Saggiatore.

D'Aria, Irma, (2014), „Genitori anziani: come gestirli senza stress”, in: *La Repubblica*:

[http://d.repubblica.it/famiglia/2014/04/10/news/assistenza\\_genitori\\_anziani-2089913/?refresh\\_ce](http://d.repubblica.it/famiglia/2014/04/10/news/assistenza_genitori_anziani-2089913/?refresh_ce) (Stand: 02.08.2018, 18:11).

Dal Bello, Mario, (2011), *Le famiglie italiane sullo schermo*, Brescia, Editrice La Scuola.

Dawson, Nick, „Paolo Sorrentino, *Il Divo*”, in: *Filmmaker Magazine*, (2009), <http://filmmakermagazine.com/1365-paolo-sorrentino-il-divo/#.WV5ROIIFpyM9> (Stand 06.07.2017, 17:05).

Dell'Arti, Giorgio: *Cinquantamila. La storia raccontata da Giorgio dell'Arti*

Renato Vallanzasca

<http://cinquantamila.corriere.it/storyTellerThread.php?threadId=VALLANZASCA%20Renato>, aktualisiert am 10.02.2015

Stand: 24.06.2018, 18:26

De Santi, Gualtiero, „Der Staub von Neapel. Neues neapolitanisches Kino“, in: Wagner, Birgit; Winkler, Daniel (Hgg.), (2010), *Nuovo Cinema Italia. Der italienische Film meldet sich zurück*, aus der Reihe: „Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft“, Wien, Böhlau Verlag, S. 31-45.

Díaz Cintas, Jorge; Orero, Pilar, „Voiceover and dubbing“, in: Gambrier, Yves; van Doorslaer, Luc (Hgg.), (2010), *Handbook of Translation Studies*, Band 1, Amsterdam / Philadelphia, Benjamins Publishing Company, S.441-445.

Dickie, John, <sup>2</sup>(2015), *Omertà. Die ganze Geschichte der Mafia*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.

Di Feo, Gianluca, (2017), „La stagione di Tangentopoli: 25 anni dopo, la lezione di Mani Pulite“, in: *La Repubblica*: [http://www.repubblica.it/cronaca/2017/02/16/news/la\\_lezione\\_di\\_mani\\_pulite-158414209/?ref=search](http://www.repubblica.it/cronaca/2017/02/16/news/la_lezione_di_mani_pulite-158414209/?ref=search) (Stand: 11.06.2018, 13:02).

Di Feo, Gianluca, (2019), „Saviano e il caso scorte: Salvini colpisce gli avversari distorcendo l'attività istituzionale“, in: *La Repubblica*: [https://www.repubblica.it/politica/2019/05/30/news/scorte\\_commento\\_su\\_salvini\\_saviano-227548580/](https://www.repubblica.it/politica/2019/05/30/news/scorte_commento_su_salvini_saviano-227548580/) (Stand: 07.09.2019, 10:35).

Di Fiore, Gigi, (1993), *Potere camorrista. Quattro secoli di malanapoli*, Neapel, Alfredo Guida Editore.

Di Gennaro, Giacomo, „Racketeering in Campania: how clans have adapted and how the extortion phenomenon is perceived“, in: Di Gennaro, Giacomo; La Spina, Antonio (Hgg.), (2017), *Mafia-type Organisations and Extortion in Italy. The Camorra in Campania*, Oxon und New York, Routledge, S. 21-47.

Di Gennaro, Giuseppe; Ferracuti, Franco, „Documentazione internazionale ed analisi dei problemi concettuali relativi al controllo sociale della criminalità nelle aree urbane“, in: Comune di Milano. A cura della Commissione per la difesa della criminalità, promossa dal Comune di Milano con la collaborazione del Centro nazionale di prevenzione e difesa sociale, (1980), *La criminalità nell'area milanese*, Varese, Giuffrè editore, S. 13-52.

Di Giorgio, Michele, (2019), *Per una polizia nuova. Il movimento per la riforma della Pubblica Sicurezza*, Rom, Viella.

Di Lello, Giuseppe, "Il 'Metodo Falcone'", in: Ciconte, Enzo; Torre, Giovanna, (2019), *Giovanni Falcone. L'uomo, il giudice, il testimone*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, S. 15-22.

Direzione Generale per il Cinema: *Contributi a progetti di interesse culturale*  
<http://www.cinema.beniculturali.it/direzionegenerale/31/contributi-a-progetti-di-interesse-culturale/>  
Stand: 20.04.2019, 17:04

Dittelbach, Thomas, (2010), *Geschichte Siziliens von der Antike bis heute*, München, C.H. Beck.

Döring, Sigrun, (2006), *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*, Berlin, Frank & Timme.

Dondi, Mirco, (2012), „Piazza Fontana, la strage che ha cambiato l'Italia“, in: *il Fatto Quotidiano*: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2012/12/12/piazza-fontana-strage-che-ha-cambiato-litalia/443108/> (Stand: 20.05.2018, 15:31).

## **E**

Eco, Umberto (1983), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Mailand, Bompiani.

Elsaesser, Thomas, (2009), *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, Berlin, Bertz + Fischer GbR.

Erl, Astrid, „Cultural Memory Studies: An Introduction“, in: Erl, Astrid; Nünning, Ansgar (Hgg.), (2010), *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin / New York, De Gruyter, S. 1-15.

europa.eu: *Ein friedliches Europa – die Anfänge der Zusammenarbeit*  
[https://europa.eu/european-union/about-eu/history/1945-1959\\_de](https://europa.eu/european-union/about-eu/history/1945-1959_de)  
Stand: 27. Dezember 2018, 09:29

## **F**

Fazzo, Luca, (2004), „Serra: Finirà come con Vallanzasca non ha scampo chi uccide un agente“, in: *La Repubblica*: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/07/26/serra-finira-come-con-vallanzasca-non-ha.html> (Stand: 26.01.2020, 17:33).

Festival del cinema europeo: *Omaggio italiano: Kim Rossi Stuart*

<http://www.festivaldelcinemaeuropeo.com/2018/sezioni/omaggio-italiano-s/>

Stand: 19.09.2019, 10:36

Fiorello, Lillo, (2005), *Cinema. Regole e censura*, Napoli, Arte tipografica editrice.

Flachsenberg, Helmut, (1989), *Film und Fernsehen im Lebenskontext. Eine medienbiografische Studie*, Hochschulschrift: Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

Fondi, Patrizio, „Perce una 'politica estera' del cinema”, in: Gazzano, Marco Maria; Parigi, Stefania; Zagarrìo, Vito (Hgg.), *Territori del cinema italiano : produzione, diffusione, alfabetizzazione*, Band 2/2013, Udine, Forum, S. 45-47.

Fontana, Bruno; Sercangeli, Pierpaolo, (1991), *L'Italia dei sequestri. Dal banditismo sardo alla mafia, dalla `ndrangheta alle Brigate Rosse, venti anni di storia italiana attraverso i fatti, i nomi, i retroscena della più vergognosa «industria» del nostro paese*, Rom, Newton Compton editori.

Fritzsche, Peter, (1987), *Die politische Kultur Italiens*, Frankfurt am Main, Campus Verlag.

## G

Galeazzi, Giacomo; Lombardo, Ilario, (2016), „Niente più monetine ai poveri. Il Comune di Roma adesso vuole i soldi della fontana di Trevi”, in: *La Stampa*: <http://www.lastampa.it/2016/02/27/italia/niente-pi-monetine-ai-poveri-il-comune-di-roma-adesso-vuole-i-soldi-della-fontana-di-trevi-oAEC6VB5LDQDfsLOc5qvEI/pagina.html> (Stand: 19.05.2018, 17:54).

Galli, Andrea, (2017), *Dalla Chiesa. Storia del generale dei carabinieri che sconfisse il terrorismo e morì a Palermo ucciso dalla mafia*, Mailand, Mondadori.

Galli, Giorgio, (2007), *Storia della Dc. 1943-1993: mezzo secolo di Democrazia cristiana*, Mailand, Kaos edizioni.

Gemme, Alessandro, „La moglie di Vallanzasca racconta in un libro Turatello e i gangster milanesi” in: *Milano Today*, (2012), <http://www.milanotoday.it/cronaca/frank-turatello-libro-moglie-vallanzasca.html> (Stand: 21.07.2019, 17:50).

Giallo Zafferano: *Ciambellone della nonna*

<https://ricette.giallozafferano.it/Ciambellone-della-nonna.html>

Stand: 08.03.2020, 10:40

Giannola, Adriano, „Mezzogiorno oggi: una sfida italiana“, in: Cassese, Sabino (Hg.), (2016), *Lezioni sul meridionalismo*, Bologna, il Mulino, S. 261-296.

Gizzi, Stefano, „La questione della conservazione delle Vele“, in: *Anankē: cultura, storia e tecniche della conservazione*, Nr. 62/2011, Florenz, Alinea Ed., S. 26-39.

Golden Globe Awards: Winners & Nominees 1984

<https://www.goldenglobes.com/winners-nominees/1984>

Stand: 10.04.2019, 15:06

Grana, Francesco Antonio, (2014), „Fiorenzo Angelini morto: 'Sua Sanità' era il cardinale della corrente andreottiana“, in: *il Fatto Quotidiano*: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2014/11/22/fiorenzo-angelini-morto-sua-sanita-era-cardinale-corrente-andreottiana/1227755/> (Stand: 16.04.2018, 15:06).

Groß, Bernhard, „Tu so, als wäre ich allein. Zur Konstruktion von Gemeinschaft im aktuellen italienischen Kino“, in: Wagner, Birgit; Winkler, Daniel (Hgg.), (2010), *Nuovo Cinema Italia. Der italienische Film meldet sich zurück*, aus der Reihe: „Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft“, Wien, Böhlau Verlag, S. 87-100.

Guarnotta, Leonardo, „L’eredità di Falcone e Borsellino“, in: Ciconte, Enzo; Torre, Giovanna, (2019), *Giovanni Falcone. L’uomo, il giudice, il testimone*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, S. 23-37.

## **H**

Hall, Edward T., (1976), *Beyond Culture*, New York, Anchor Press / Doubleday.

Hall, Stuart, „Encoding/Decoding“, in: Hall, Stuart; Hobson, Dorothy, Lowe, Andrew; Willis, Paul (Hgg.), (1980), *Culture, media, language*, London / New South Wales / Auckland / South Africa, Hutchinson & Co, S. 128-138.

Hasebrink, Uwe, „Kultur“, in: Wunsch, Carsten; Schramm, Holger; Gehrau, Volker; Bilandzic, Helena (Hgg.), (2014), *Handbuch Medienrezeption*, Baden-Baden, Nomos, S. 395-409.

Hausmann, Friederike, (2010), *Kleine Geschichte Italiens*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung.

Hermanns, Theo; Koller, Werner, „The relation between translations and their sources, and the ontological status of translations“, in: Kittel, Harald et alii (Hgg.), (2004), *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An International Encyclopedia of Translation Studies. Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*, Berlin, Walter de Gruyter, S. 23-30.

Hof, Tobias, (2011), „Staat und Terrorismus in Italien 1969-1982“, Band 81 aus der Reihe: Institut für Zeitgeschichte (Hg.), *Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte*, München, Oldenbourg Verlag.

Hoffmann, Elke; Menning, Sonja, „Die Babyboomer – ein demografisches Porträt“, aus der Reihe: *GeroStat. Report Altersdaten, Heft 02 / 2009*, [https://www.dza.de/fileadmin/dza/pdf/GeroStat\\_Report\\_Altersdaten\\_Heft\\_2\\_2009.pdf](https://www.dza.de/fileadmin/dza/pdf/GeroStat_Report_Altersdaten_Heft_2_2009.pdf) (Stand: 24.07.2017, 16:50).

Hooper, John, (2009), „Prince of darkness“, in: *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/world/2009/feb/20/giulio-andreotti> (Stand: 16.04.2018, 14:17).

Hurrelmann, Klaus; Albrecht, Erik, (2014), *Die heimlichen Revolutionäre. Wie die Generation Y unsere Welt verändert*, Weinheim / Basel, Beltz Verlag.

## I

Iken, Katja, (2008), „Der Fall Aldo Moro. "Mein Blut komme über euch!"“, in: *Spiegel Online*: <http://www.spiegel.de/einestages/der-fall-aldo-moro-a-946951.html> (Stand: 14.04.2018, 15:21).

Il Giorno: *Milano, la moglie di Vallanzasca ottiene il divorzio: "Lotterò perché esca dal carcere"*

<https://www.ilgiorno.it/milano/cronaca/vallanzasca-divorzio-1.4261433>  
Stand: 02.08.2019, 17:32

Istat

(1) (Hg.), (2008), *Rapporto annuale. La situazione del Paese nel 2007*, Istituto nazionale di statistica, Roma.

(2) , (2008), *La povertà relativa in Italia nel 2007*, [https://www.istat.it/it/files/2011/03/poverta07.pdf?title=La+povert%C3%A0+i n+Italia+-+04%2Fnov%2F2008+-+Testo+integrale.pdf](https://www.istat.it/it/files/2011/03/poverta07.pdf?title=La+povert%C3%A0+in+Italia+-+04%2Fnov%2F2008+-+Testo+integrale.pdf) (Stand: 01.04.2019, 10:57).

Italienischer Senat: Giulio Andreotti

<http://www.senato.it/leg/16/BGT/Schede/Attsen/00000074.htm>  
Stand: 27. November 2017, 16:09

## J

Jones, Sam, (2019), „'Sicansíos!': Geordie accent stumps Spanish Game of Thrones voice actors”, in: *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/may/10/sicansios-game-of-thrones-accent-stumps-spanish-voice-actors?fbclid=IwAR3meMrMagrMvfk13Jx8pu6gYpPbfT6vYBXDrVjJmBUorSC9m8Ci6Vgh0> (Stand: 15.05.2019, 19:40).

Jüngst, Heike E., (2010), *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Tübingen, Narr Verlag.

## K

Katan, David, <sup>2</sup>(2004), *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Manchester, St. Jerome Publishing.

Kaufmann, Anette,

(1) „Verhör”, in Koebner, Thomas (Hg.) in Verbindung mit Norbert Grob und Anette Kaufmann, (2016), *Handbuch Standardsituationen im Film*, Marburg, Schüren, S. 335-338.

(2) „Liebesakt“, in Koebner, Thomas (Hg.) in Verbindung mit Norbert Grob und Anette Kaufmann, (2016), *Handbuch Standardsituationen im Film*, Marburg, Schüren, S. 225-228.

Keidel, Hannemor, „Der international Film- und Videomarkt“, in: Leonhard, Joachim-Felix et alii (Hgg.), (2002), *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*, Band 15.3, Berlin, Walter de Gruyter, S. 2666-2676.

Keppler, Angela; Popp, Judith-Frederike; Seel, Martin (Hgg.), (2015), *Gesetz und Gewalt im Kino*, Frankfurt am Main, Campus.

Klaffke, Martin, „Erfolgsfaktor Generationen-Management – Handlungsansätze für das Personalmanagement“, in: Klaffke, Martin (Hg.), (2014). *Generationen-Management. Konzepte, Instrumente, Good-Practice-Ansätze*, Wiesbaden, Springer Gabler Verlag, S. 3-25.

Klein, Helen, (2016), *Metatextuelle Untersuchung einer als Prototext geltenden Synchronisierung am Beispiel des Films „100 Schritte“*, Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts (unveröffentlicht).

Klemkow, Boris; Ruppert, René,

(1) „Exekution“ in: Koebner, Thomas (Hg.) in Verbindung mit Norbert Grob und Anette Kaufmann, (2016), *Handbuch Standardsituationen im Film*, Marburg, Schüren, S. 107-109.

(2) „Mord/Totschlag“, in: Koebner, Thomas (Hg.) in Verbindung mit Norbert Grob und Anette Kaufmann, (2016), *Handbuch Standardsituationen im Film*, Marburg, Schüren, S. 239-242.

Kneisler, Isabel, (2011), *Das italienische Parteiensystem im Wandel*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Koebner, Thomas,

(1) (Hg.) in Verbindung mit Norbert Grob und Anette Kaufmann, (2016), *Handbuch Standardsituationen im Film*, Marburg, Schüren.

(2) „Verfolgungsjagd“, in: ibd. (Hg.) in Verbindung mit Norbert Grob und Anette Kaufmann, (2016), *Handbuch Standardsituationen im Film*, Marburg, Schüren, S. 327-330.

(3) „Fest“, in: ibd. (Hg.) in Verbindung mit Norbert Grob und Anette Kaufmann, (2016), *Handbuch Standardsituationen im Film*, Marburg, Schüren, S. 126-129.

Korycińska-Wegener, Małgorzata, (2011), *Übersetzer der bewegten Bilder: Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz*, Frankfurt am Main, Peter Lang.

Kronemeyer, Nadine, „Sterben/Tod“, in: Koebner, Thomas (Hg.) in Verbindung mit Norbert Grob und Anette Kaufmann, (2016), *Handbuch Standardsituationen im Film*, Marburg, Schüren, S. 295-299.

Krützen, Michaela, <sup>2</sup>(2006), *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.

Kuhn, Markus, „Biopic“, in: ibd.; Scheidgen, Irina; Weber, Nicola Valeska (Hgg.), (2013), *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, Berlin / Boston, Walter de Gruyter S. 213-239.

## **L**

Ladurner, Ulrich, (2015), „Roberto Saviano: ‘Ich habe es oft bereut’“, in: *Die Zeit Archiv*, Ausgabe 42/2015: <http://www.zeit.de/2015/42/roberto-saviano-mafia-gomorrha> (Stand: 31.05.2017, 16:55).

Lancellotti, Arturo, (1951), *Feste tradizionali (Pasqua, Il Natale di Roma, le Ottobrate, Natale)*, Band 2, Mailand, Società Editrice Libreria.

Landy, Marcia, (2000), *Italian film*, Cambridge, Cambridge University Press.

La Repubblica: *Milano e la mala. Foto, armi, documenti: in mostra la storia criminale della città*

Hochzeit Renato Vallanzasca mit Francis Turatello als Trauzeugen

[http://milano.repubblica.it/cronaca/2017/11/08/foto/milano\\_e\\_la\\_mala\\_mostra-180485543/1/#1](http://milano.repubblica.it/cronaca/2017/11/08/foto/milano_e_la_mala_mostra-180485543/1/#1)

Stand: 25.06.2018, 15:34

Laudiano, Matteo, „Intervista a Nando Dalla Chiesa“, in: Laudiano, Matteo; Bonfanti, Davide, (2018), *Carlo Alberto Dalla Chiesa. Il generale di ferro*, Padova, BeccoGiallo.

Lebedewa, Jekatherina, „Vorwort: Tabu und Übersetzung als Untersuchungsfeld kulturwissenschaftlicher Translationsforschung“, in: Lebedewa, Jekatherina (Hg.), Holderbaum, Anja, (2016), *Tabu und Übersetzung*, Berlin, Frank & Timme, S. 7-21.

Lega Nord: *Statuto della Lega Nord per l'indipendenza della Padania*

[https://www.leganord.org/phocadownload/ilmovimento/storia\\_In/01\\_lega\\_nord\\_storia79\\_87.pdf](https://www.leganord.org/phocadownload/ilmovimento/storia_In/01_lega_nord_storia79_87.pdf)

Stand: 09.08.2019, 18:48

Lepore, Amedeo, „Questione meridionale e cassa per il Mezzogiorno“, in: Cassese, Sabino (Hg.), (2016), *Lezioni sul meridionalismo*, Bologna, il Mulino, S. 233-260.

Linke, Angelika; Nussbaumer, Markus, „Konzepte des Impliziten: Präsuppositionen und Implikaturen“, in: Brinkler, Klaus et alii (Hgg.), (2000), *Bücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*, Band 16.1, Berlin, Walter de Gruyter, S.435-448.

Linke, Sebastian, „Bedrohung“, in: Koebner, Thomas (Hg.) in Verbindung mit Norbert Grob und Anette Kaufmann, (2016), *Handbuch Standardsituationen im Film*, Marburg, Schüren, S. 62-66.

Lombardi, Giancarlo; Uva, Christian, „Italian Political Cinema: Definitions and Goals“, in: ibd. (Hgg.), (2016), *Italian Political Cinema. Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film*, Bern, Peter Lang, S. 3-13.

Luce, Massimo, (2018), „‘Vallanzasca è cambiato’, il bandito che faceva stragi di cuori e di divise chiede la condizionale“, in: *La Stampa Italia*: <http://www.lastampa.it/2018/04/18/italia/il-declino-di-vallanzasca-il-bandito-che-faceva-stragi-di-cuori-e-di-divise-QmlSifG7uCKdRelYnFKBdJ/pagina.html> (Stand: 24.06.2018, 18:06).

Lüscher, Kurt et alii, (2014), „Generationen, Generationenbeziehungen, Generationenpolitik. Ein mehrsprachiges Kompendium“, in: *Konstanzer Online-Publikationssystem*: <https://kops.uni-konstanz.de/handle/123456789/32164> (Stand: 31.05.2017, 17:03).

Lutz, Cosima, (2009), „Heimliche Genüsse: ‘Das Festmahl im August’“, in: *Welt Print*, [https://www.welt.de/welt\\_print/article3651485/Heimliche-Genuesse-Das-Festmahl-im-August.html](https://www.welt.de/welt_print/article3651485/Heimliche-Genuesse-Das-Festmahl-im-August.html) (Stand: 18.08.2019, 17:08).

## **M**

Mangelsdorf, Martina, (2014), *30 Minuten Generation Y*, Offenbach, GABAL Verlag GmbH.

Manhart, Sibylle, „Synchronisation / Synchronisierung“, in: Snell-Hornby, Mary; Hönig, Hans G., Kußmaul, Paul; Schmitt, Peter A. (Hgg.), <sup>2</sup>(2010), *Handbuch Translation*, Tübingen, Stauffenberg Verlag, S. 264-266.

Marcus, Millicent, „*Gomorra* by Matteo Garrone: ‘La normalità dello sfacelo’“, in: Lombardi, Giancarlo; Uva, Christian (Hgg.), (2016), *Italian Political Cinema. Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film*, Bern, Peter Lang, S. 307-316.

Martín Ruano, M. Rosario, „Issues in cultural translation. Sensitivity, politeness, taboo, censorship“, in: Harding, Sue-Ann; Carbonell Cortés, Ovidi (Hgg.), *The Routledge handbook of translation and culture*, London, Routledge, S. 258-278.

Massari, Monica; Martone, Vittorio, „Doing Research on Mafia Violence. An Introduction“, in: Massari, Monica; Martone, Vittorio (Hgg.), (2019), *Mafia Violence. Political, Symbolic, and Economic Forms of Violence in Camorra Clans*, aus der Reihe: „Routledge Advances in Criminology“, New York / Oxon, Routledge, S. 1-16.

Mathiason, Nick, (2003), “Who killed Calvi?”, in: *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/business/2003/dec/07/italy.theobserver> (Stand: 30.12.2019, 18:16).

Matthes, Jörg, “Kognition“, in: Wunsch, Carsten; Schramm, Holger; Gehrau, Volker; Bilandzic, Helena (Hgg.), (2014), *Handbuch Medienrezeption*, Baden-Baden, Nomos, S. 13-27.

Mechnich, Markus, (2011), “Im Kino: ‘Der Engel des Bösen’ Die Faszination des Verbrechens“, in: *ntv*: <https://www.n-tv.de/leute/film/Die-Faszination-des-Verbrechens-article2720271.html> (Stand: 25.06.2018, 14:31).

Micciché, Lino, „Il cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta“, in: Bertetto, Paolo (Hg.), (2012<sup>3</sup>), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Turin, UTET Università, S. 271-303.

Ministero per i beni e le attività culturali: *Normativa FUS e spettacolo dal vivo*  
<http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/normativa-fus-e-contributi>  
20.04.2019, 16:44

Mitzman, Dany, (2014), „It’s 200 years old, but what is Italy’s carabinieri?“, in: *BBC News Magazine*, <https://www.bbc.com/news/magazine-28254297> (Stand: 27.07.2019, 14:03).

Morese, Maria Carmen, (2013), *Gebrauchsanweisung für Neapel und die Amalfi-Küste*, München, Piper.

## N

Nancy, Jean-Luc, (2014), *La Communauté désavouée*, Paris, Galilée.

Nedergaard-Larsen, Birgit, (1993), „Culture-bound problems in sub-titling“. In: *Perspectives: Studies in Translatology*. 1(2). 1993, S. 207-241.

n-tv, (17.11.2017): *Milliardengeschäft der Taliban. Afghanistan verdoppelt Drogenerte*  
<https://www.n-tv.de/politik/Afghanistan-verdoppelt-Drogenerte-article20134053.html>  
(Stand: 30.12.2018, 18:13)

Nida, Eugene Albert, (2001), *Contexts in translating*, Amsterdam / Philadelphia, J. Benjamins Publishing Co.

Nida, Eugene Albert, (1964), *Toward a Science of Translating. With special references to principles and procedures involved in bible translating*, Leiden, Brill.

Noto, Paolo; Pitassio, Francesco, (2010), *Il cinema neorealista*, Bologna, Archetipolibri.

## O

Ochs, Thomas, (2018), „Brian De Palma. Scarface“, in: *Kunst+Film*: <http://kunstundfilm.de/2018/03/scarface/> (Stand: 10.04.2019, 15:08).

Oertel, Jutta, „Baby Boomer und Generation X – Charakteristika der etablierten Arbeitnehmer-Generationen“, in: Klaffke, Martin (Hg.), (2014). *Generationen-Management. Konzepte, Instrumente, Good-Practice-Ansätze*, Wiesbaden, Springer Gabler Verlag, S. 27-56.

Ondreka, Paavo, „Familienzwist“, in: Koebner, Thomas (Hg.) in Verbindung mit Norbert Grob und Anette Kaufmann, (2016), *Handbuch Standardsituationen im Film*, Marburg, Schüren, S. 113-119.

## P

Pantaleone, Michele, (1993), *Omertà di stato. Da Salvatore Giuliano a Totò Riina*, Neapel, Tullio Pironti Editore.

Parment, Anders, (2013), *Die Generation Y. Mitarbeiter der Zukunft motivieren, integrieren, führen*, Wiesbaden, Springer Gabler Verlag.

Passalacqua, Guido, „‘Francis era un amico', si difende Rene'“, in: *La Repubblica* – Archivio, (1986), <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1986/01/15/francis-era-un-amico-si-difende-rene.html> (Stand: 08.03.2020, 15:00).

Past, Elena, „Documenting Ecomafia“, in: Lombardi, Giancarlo; Uva, Christian (Hgg.), (2016), *Italian Political Cinema. Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film*, Bern, Peter Lang, S. 81-91.

Perugini, Sergio (Hg.), (2012), *Istantanee di famiglia. La famiglia nel cinema degli anni Duemila*, Cantalupa (Turin), Effatà Editrice.

Piscitelli, Olga, (2005), *Colpo grosso. Bande e solisti della rapina all'italiana*, Civitella in Val di Chiana, Zona.

Polidoro, Massimo, (2007), *Etica criminale. Fatti della banda Vallanzasca*, Casale Monferrato, Piemme.

Pommerenke, Silvy, „Das Festmahl im August. Eine Filmkritik von Silvy Pommerenke“, in: *Kino-Zeit*: <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer/das-festmahl-im-august> (Stand: 18.08.2019, 16:58).

Ponti, Gianluigi, „Enti locali e prevenzione della criminalità“, in: Comune di Milano. A cura della Commissione per la difesa della criminalità, promossa dal Comune di Milano con la collaborazione del Centro nazionale di prevenzione e difesa sociale, (1980), *La criminalità nell'area milanese*, Varese, Giuffrè editore, S. 213-218.

Popovič, Anton,

(1) (1976), *Dictionary for the analysis of literary translation*, Edmonton, Department of Comparative Literature, The University of Alberta.

(2) (1976), „Aspects of Metatext“, in: *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée (CRCL/RCLC)*, Bd. 3, Nr. 3, 225-235.

Portale della Democrazia Cristiana - un progetto ideato dall'Istituto "Renato Branzi" di Firenze

*Le correnti della Democrazia Cristiana*

<http://www.storiadc.it/correnti.html>

Stand: 21.05.2018, 14:53

## **R**

Rai Storia: *La nascita della televisione*

<http://www.raistoria.rai.it/articoli-programma-puntate/la-nascita-della-televisione/23820/default.aspx>

Stand: 18.04.2019, 13:48

Renner, Jens (1999), „Das Staatsmassaker“, in: *Der Freitag*:

<https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/das-staatsmassaker> (Stand: 20.05.2018, 16:25).

Ruta, Giorgio, in: Reptv (la Repubblica): *Governom Salvini annuncia candidatura a premier: "Chiedo agli italiani di darmi pieni poteri"*

<https://video.repubblica.it/dossier/governo-lega-m5s/governo-salvini-annuncia-candidatura-a-premier-chiedo-agli-italiani-di-darmi-pieni-poteri/341345/341935>

Stand: 09.08.2019, 19:04

Reski, Petra, „Kino: Der Göttliche“, in: *DIE ZEIT Archiv*, Ausgabe 17/2009:

<http://www.zeit.de/2009/17/Il-divo> (Stand: 29.06.2017, 15:45).

Ribaldo, Carlo Alberto, (2018), „6 febbraio 1977, la tragica storia della “Strage di Dalmine”“, in: *Secolo Trentino*: <https://secolo-trentino.com/cultura/77349/> (Stand: 24.08.2019, 18:10).

Ring-Eifel, Ludwig, (2004), *Weltmacht Vatikan. Päpste machen Politik*, München, Pattloch Verlag GmbH & Co. KG.

Rizzo, Roberto, „‘Così, 40 anni fa, ho acceso per la prima volta le luci rosse di Milano’”, in: *Corriere della sera*: [https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/17\\_marzo\\_30/cosi-40-anni-fa-ho-acceso-la-prima-volta-luci-rosse-milano-luigi-de-pedys-majestic-via-lambro-a8841d80-14ba-11e7-a7c3-077037ca4143.shtml?refresh\\_ce-cp](https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/17_marzo_30/cosi-40-anni-fa-ho-acceso-la-prima-volta-luci-rosse-milano-luigi-de-pedys-majestic-via-lambro-a8841d80-14ba-11e7-a7c3-077037ca4143.shtml?refresh_ce-cp) (Stand: 21.04.2019, 11:51).

Rodriquez, Giovanni, „Anziani: l’Italia è un Paese per vecchi e il Ssn è costretto ad adeguarsi”, in: *Quotidiano sanità*: [http://www.quotidianosanita.it/studi-e-analisi/articolo.php?articolo\\_id=2522](http://www.quotidianosanita.it/studi-e-analisi/articolo.php?articolo_id=2522) (Stand: 07.08.2018, 19:54).

Röser, Jutta, „Nicht standardisierte Methoden in der Medienrezeptionsforschung”, in: Averbek-Lietz, Stefanie; Meyen, Michael, (2016), *Handbuch nicht standardisierte Methoden in der Kommunikationswissenschaft*, Wiesbaden, Springer VS, S. 481-497.

Romano, Luca, (2015), „Vallanzasca: ‘Non mi è mai importato del denaro’“, in: *il Giornale.it*: <http://www.ilgiornale.it/news/cronache/vallanzasca-non-mi-mai-importato-denaro-1091039.html> (Stand: 24.06.2018, 18:40).

Romeo, Antonella, (1993), „Die Pizzo-Connection“, in: *DIE ZEIT Archiv*, Ausgabe 11/1993, <https://www.zeit.de/1993/11/die-pizzo-connection/komplettansicht> (Stand: 04.06.2018, 18:09).

Russo, Paolo, „Gimme (Tax) Shelter: The Politics of the Production System”, in: Lombardi, Giancarlo; Uva, Christian (Hgg.), (2016), *Italian Political Cinema. Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film*, Bern, Peter Lang, S. 133-147.

## S

Samareh, Zahra, „Die Dynamik des Unsagbaren: Tabu, Zensur und Übersetzung”, in: Lebedewa, Jekatherina (Hg.); Holderbaum, Anja, (2016), *Tabu und Übersetzung*, Berlin, Frank & Timme, S. 129-144.

Saviano, Roberto, (2008), *Gomorra. Viaggi nell’impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mailand, Mondadori.

Scaglione, Attilio, „Cosa Nostra and Camorre: illegal activities and organizational structures”, in: Di Gennaro, Giacomo; La Spina, Antonio (Hgg.), (2017), *Mafia-type Organisations and Extortion in Italy. The Camorra in Campania*, Oxon und New York, Routledge, S. 60-78.

Schäffer, Burkhard, „Mediengenerationen, Medienkohorten und generationenspezifische Medienpraxiskulturen, Zum Generationenansatz in der Medienforschung“, in: Schrob, Bernd; Hartung, Anja; Reißmann, Wolfgang (Hgg.), (2009), *Medien und höheres Lebensalter*, Wiesbaden, Springer Verlag, S. 31-50.

Schenk, Irmbert, (2008), *Kino und Modernisierung. Von der Avantgarde zum Videoclip*, Marburg, Schüren.

Schenk, Irmbert, (2014), *Film und Kino in Italien. Studien zur italienischen Filmgeschichte*, Marburg, Schüren.

Schindler, Johanna; Bartsch, Anne, (2019), *Vorurteile – Medien – Gruppen: Wie Vorurteile durch Medienrezeption in Gruppen beeinflusst werden*, Wiesbaden, Springer Verlag.

Schlamp, Hans-Jürgen, „Italiens Süden stirbt“, in: *Spiegel Online*, Beitrag vom 05.08.2015, <http://www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/sueditalien-verarmt-sogar-die-mafia-macht-sich-davon-a-1046651.html> (Stand: 04.03.2019, 10:53).

Schmid, Fidelius, (2013), *Gottes schwarze Kasse*, Köln, Eichborn Verlag in der Bastei Lübbe AG.

Schröpf, Ramona, „Zur Übertragung von Kulturspezifika in der Filmuntertitelung“, in: Gil, Alberto; Schmeling, Manfred (Hgg.), (2009), *Kultur übersetzen. Zur Wissenschaft des Übersetzens im deutsch-französischen Dialog*, Berlin, Akademie Verlag GmbH, S.241-259.

Schweiger, Wolfgang, „Grundlagen: Was sind Medienwirkungen? – Überblick und Systematik“, in: ibd.; Fahr, Andreas, (2013), *Handbuch Medienwirkungsforschung*, Wiesbaden, Springer Verlag, S. 15-37.

Sciascia, Leonardo; Nachwort Chotjewitz, Peter O., (1978), *Die Affäre Moro*, Königstein/Ts, Autorendition im Athenaeum-Verlag.

Serao, Ernesto, „Gli affiliati alla camorra“, in: Pallone, Michele, (2008), *Le origini della Camorra. L'onorata società tra storia e letteratura*, Neapel, Tullio Pironti, S. 101-180.

Shehata, Adam; Strömbäck, Jesper, (2011), „A Matter of Context: A Comparative Study of Media Environments and News Consumption Gaps in Europe“, in: *Political Communication*, 28.1, S. 110-134, DOI: 10.1080/10584609.2010.543006.

Sirona, Francesca, (2018), „Nella Terra dei fuochi si continua a morire – Nonostante la beffa delle bonifiche“, in: *L'Espresso*: <http://espresso.repubblica.it/attualita/2018/10/02/news/fine-veleni-mai-1.327470> (Stand: 29.03.2019).

## T

The Telegraph: *John Paul Getty III* (veröffentlicht 07.02.2011)

<https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/8309645/John-Paul-Getty-III.html>

Stand: 10.08.2019, 14:12

Timmermann, Heinz, (1984), *Die Sozialistische Partei Italiens im Wandel. Von der Aktionseinheit mit den Kommunisten zum „modernen Reformismus“ Craxis*, aus der Reihe: Berichte des Bundesinstituts für ostwissenschaftliche und internationale Studien, Köln, Bundesinstitut für ostwissenschaftliche und internationale Studien.

Tortora, Francesca, (2007), „Il saluto col bacio divide i francesi. Uno, due o tre «bisou» per salutare gli amici? Difficile stabilire una regola“, in: *Corriere della Sera*:

[https://www.corriere.it/cronache/07\\_dicembre\\_01/Bacio\\_francesi\\_tortora\\_9f8fdbec-a020-11dc-8bf1-0003ba99c53b.shtml](https://www.corriere.it/cronache/07_dicembre_01/Bacio_francesi_tortora_9f8fdbec-a020-11dc-8bf1-0003ba99c53b.shtml) (Stand: 09.08.18, 17:13).

Travaglio, Marco, (2014), „Mafia e politica, l'ultimo bacio“, in: *il Fatto Quotidiano*: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2014/08/28/mafia-e-politica-lultimo-bacio/1101588/> (Stand: 28.05.2018, 14:06).

Treccani, Eintrag zu *Tangentopoli*

<http://www.treccani.it/enciclopedia/tangentopoli/>

Stand: 02.06.2018, 10:29

## U

Uva, Christian, „The New Cinema of Political Engagement“, in: Lombardi, Giancarlo; Uva, Christian (Hgg.), (2016), *Italian Political Cinema. Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film*, Bern, Peter Lang, S. 31-42.

## V

Vernice, Franco: „Killer pentito racconta in aula il feroce assassino di Turatello“, in: *La Repubblica* – Archivio, (1985): <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1985/12/13/killer-pentito-racconta-in-aula-il-feroce.html>.

Villa, Federica, „Il neorealismo e l'avvento del cinema moderno in Italia“, in: Bertetto, Paolo (Hg.), <sup>3</sup>(2012), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Turin, UTET Università, S. 165-184.

Vivaqua, Gianluca: *“Andreotti” di Massimo Franco*

<http://www.gianluca-vivacqua.com/2009/02/di-massimo-franco.html>

Stand: 21.04.2018, 12:31

Von Becker, Bernhard, (2014), *Babyboomer. Die Generation der Vielen*, Berlin, Suhrkamp.

## W

Wagner, Birgit: „Matteo Garrone: Gomorra / Gomorrha – Reise in das Reich der Camorra (2008)“, in: Grewe, Andrea; di Stefano, Giovanni (Hgg.), (2015), *Italien. Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, S. 433-456.

Wagner, Birgit; Winkler, Daniel, „Einleitung. Zur Lage und internationalen Rezeption des neuen italienischen Kinos“, in: Wagner, Birgit; Winkler, Daniel (Hgg.), (2010), *Nuovo Cinema Italia. Der italienische Film meldet sich zurück*, aus der Reihe: „Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft“, Wien, Böhlau Verlag, S. 7-13.

Wasko, Janet; Philipps, Mark; Meehan, Eileen R (Hgg.), (2001), *Dazzled by Disney? The Global Disney Audiences Project*, London / New York, Leicester University Press.

Wickens, Christopher D.; Lee, John; Liu, Yili, Gordon Becker, Sallie, <sup>2</sup>(2014), *An introduction to Human Factors Engineering*, Harlow, Pearson.

Wieser, Matthias, „Visual turn und Visual Culture Studies“, in: Helbig, Jörg et alii (Hgg.), (2014), *Visuelle Medien*, Köln, Herbert von Halem Verlag, S.13-31.

## Y

YouTube, Video *Io vi perdono, però vi dovete mettere in ginocchio*

Rede der Witwe Rosaria Costa anlässlich der Beerdigung Giovanni Falcones und seiner Leibwächter

<https://www.youtube.com/watch?v=ff0wgrgkCBM>

Stand: 28.05.2018, 11:41

## Z

Zappoli, Giancarlo, (2008), „Sorrentino legge la figura die Andreotti con una cifra di grottesco, finendo per far coincidere reale e surreale.“ in: *Mymovies.it*: <https://www.mymovies.it/film/2008/ildivo/> (Stand: 16.04.2019, 12:31).

Zillich, Bernd: *Mein Italien*

Eintrag zu Ferragosto

<http://www.mein-italien.info/wissenswertes/ferragosto.htm>

Stand: 29. Mai 2017, 15:31

20th Century Fox: *Renato Vallanzasca. Rekonstruktion der Geschichte*

<https://www.spielfilm.de/news/2000199/renato-vallanzasca>

Stand: 01.08.2019, 17:57

## Abkürzungsverzeichnis

B. R.:	Rote Brigaden (von Ital.: <i>Brigate rosse</i> )
Dc:	<i>Democrazia cristiana</i>
P2:	<i>Propaganda Due</i>
PS:	Problemstelle (in Grafiken verwendet)
PSI:	<i>Partito Socialista Italiano</i>

## Abbildungs- und Grafikverzeichnis

Abb. 1: Filmbildausschnitt aus <i>Il Divo – Der Göttliche</i> (ab 00:38:48)	45
Abb. 2: Filmbildausschnitt aus <i>Gomorrha</i> (ab 00:10:32)	72
Abb. 3: Filmbildausschnitt aus <i>Engel des Bösen</i> (ab 00:45:30)	86
Abb. 4: Links: Bildauszug aus <i>Il Divo – Der Göttliche</i> (vgl. 01:42:22); Toni Servillo in der Rolle des Giulio Andreotti. Rechts: Foto von Giulio Andreotti auf der Webseite des italienischen Senats	144
Abb. 5: Filmbildausschnitt aus <i>Das Festmahl im August</i> (ab 01:03:24)	155
<hr/>	
Grafik 1: Verteilung der Problemstellen in <i>Il Divo</i>	244
Grafik 2: Verteilung der Problemstellen in <i>Das Festmahl im August</i>	316
Grafik 3: Verteilung der Problemstellen in <i>Gomorrha</i>	394
Grafik 4: Verteilung der Problemstellen in <i>Engel des Bösen</i>	469
Grafik 5: Verteilung der Problemstellen im gesamten Korpus	498
Grafik 6: Babyboomer – Prozentuale Verteilung der vorhandenen Problemstellen	499
Grafik 7: Generation Y – Prozentuale Verteilung der vorhandenen Problemstellen	499
Grafik 8: Generationenübergreifende und -spezifische Problemstellen im gesamten Korpus	500
Grafik 9: Babyboomer – Anzahl generationenspezifischer Problemschwerpunkte je Film	502
Grafik 10: Generation Y – Anzahl generationenspezifischer Problemschwerpunkte je Film	506
Grafik 11: Anzahl generationenübergreifender Problemschwerpunkte je Film	512
Grafik 12: Verteilung der Problemschwerpunkte auf die Filme des Korpus	521
Grafik 13: Überblick über die für die Generation Y spezifischen problematischen Themenbereiche	530
Grafik 14: Überblick über die generationenübergreifenden problematischen Themenbereiche	531
Grafik 15: Entnommen aus Back (2002:104)	537

## **Danksagung**

Im Dezember 2016 habe ich dieses Projekt mit Herzblut und voller Entschlossenheit in Angriff genommen. Dass ich nun dieses fertige Werk in den Händen halten darf, verdanke ich der Unterstützung ganz vieler Menschen, die mir auf unterschiedlichen Ebenen zur Seite standen und ohne die all das nicht möglich gewesen wäre.

Auf inhaltlicher Ebene zählen dazu selbstverständlich meine beiden Betreuer Prof. Dr. Dres. h. c. Wolfgang Schweickard, der mich mit diesem neuartigen Thema sehr eigenständig umgehen ließ, sowie Jun.-Prof. Dr. Jonas Nesselhauf, der sich mit großer Begeisterung und ebenso großem Engagement in diese Arbeit mit einbrachte. Vielen Dank Ihnen beiden, dass Sie mir diese großartige Möglichkeit gegeben haben.

Auch meinen Probanden schulde ich an dieser Stelle ein großes Dankeschön – ohne Euch alle wäre diese Studie nicht zustande gekommen. Vielen Dank, dass ihr Euch der Wissenschaft zuliebe dafür hergegeben und alle tapfer bis zum Ende durchgehalten habt!

Ebenfalls nennen möchte ich die fleißigen Korrekturleserinnen und -leser, die sich in ihrer Freizeit dafür hergegeben haben, sich mit dieser Arbeit zu befassen, und die mir dabei geholfen haben, meine Schachtelsätze aufzulösen: Rudolf Klein, Christine Danzer, Sarah Tröbs, Sophia Dorka, Caroline Wachter und Yannik Weber. Danke dafür, ihr habt einen maßgeblichen Beitrag zur Leserfreundlichkeit geleistet!

Auf persönlicher Ebene haben mich in den vergangenen drei Jahren viele Menschen begleitet und – insbesondere im sehr intensiven letzten Jahr – Verständnis für meine Anspannung aufgebracht. Das war mit Sicherheit nicht immer leicht. Euch allen möchte ich für Eure Geduld und eure Nachsicht danken. Dazu gehört allen voran Yannik Weber, der mir die größte mentale Stütze war, die ich mir wünschen konnte. Es war nicht immer leicht, mich nach Feierabend, am Wochenende oder im Urlaub für meine Doktorarbeit zu begeistern und unsere gemeinsame Zeit dafür hinten an zu stellen. Danke, dass du mich dabei immer unterstützt hast und Worte der Ermunterung für mich übrig hattest.

Nicht zu vergessen an dieser Stelle ist unser Labrador (Dogtor) Stevie, der viele Stunden mit mir in den Fortschritt dieser Arbeit investiert hat – wahlweise als Schoß- oder Fußwärmer – und der mir dabei mal mehr und mal weniger den Blick auf den Bildschirm versperrt hat.

Auch meinen Eltern möchte ich danken für ihr Verständnis und ihren Rückhalt. Danke, dass ihr all die Jahre an mich geglaubt habt.

März 2020

## **Anhänge**

Anhang 1: Klappentexte der verwendeten DVDs

Anhang 2: Metadatenfragebögen der Probanden

Anhang 3: Fragebögen der Probanden zu *Il Divo*

Anhang 4: Fragebögen der Probanden zu *Das Festmahl im August*

Anhang 5: Fragebögen der Probanden zu *Gomorrha*

Anhang 6: Fragebögen der Probanden zu *Engel des Bösen*