

FILM

**FILMEMACHEN
ALS TRANSFORMATIVES FORSCHUNGSTOOL**

PAOLA DISCITELLI

10 Filmemachen als transformatives Forschungstool

Paola Piscitelli

Einführung

In *The future as cultural fact* (2013) fordert Arjun Appadurai „research as a human right“: In einer Welt der ungleichen Verteilung von Möglichkeiten, in der das Wissen schrumpft, sollte Forschung ein Grundrecht für das tägliche Überleben aller sein, insbesondere für die weniger gut Ausgestatteten, um den Bestand an Wissen zu erhöhen, das für die Menschen und die Ansprüche aller Bürger:innen lebenswichtig ist (Appadurai 2013: 270). Das bedeutet, die Forschung zu einer ausbaufähigen Ressource für alle zu machen, damit die Zukunft ein wirklich kollektives Unterfangen wird.

Die gleiche Idee von Forschung sollte daher aus einer auf Rechten basierenden Perspektive von ihrer Beschränktheit befreit werden, indem die geschlossene Schale der akademischen Forschung für eine große Bandbreite von Menschen geöffnet wird, insbesondere wenn es um Themen wie die Stadtentwicklung geht. Angesichts einer zunehmend polarisierten und ungerechten Gegenwart des städtischen Zusammenlebens kann die Konzeption und Durchführung von Forschung über städtische Räume als kollektive *sentipensar*-Praxis – „acting with the heart using the head“ (Fals-Borda 1986: 25) – dazu beitragen, die Grammatik der Zukunft einer anderen möglichen Welt zu schreiben (Gómez 2021). Zu diesem Zweck können unkonventionelle Methoden mit einem inbegriffenen ständigen Rückkopplungsmechanismus zwischen Emotionen und Reflexionen, wie zum Beispiel das Dokumentarfilmen, die Urbanistik weiterentwickeln. Daher plädiert dieser Beitrag für den Wert des Dokumentarfilms als eine Methode für die Stadtforschung, die schaffen und transformieren kann sowie in der Lage ist, die Fähigkeit zu nutzen, andere urbane Zukünfte – selbst im Angesicht fesselnder Gegenwarten – anzustreben, und die Stadtgestaltung zu etwas mehr als Stadtplanung zu machen.

Undisziplinierte Grundlagen: Einsatz von Emotionen und Geschichten in der Stadtforschung

Mein akademischer Weg ist ein undisziplinierter, der sich auf die Beobachtung städtischer Räume in ihren marginalsten und sich verändernden Rändern konzentriert und sich über Bachelor- und Masterstudiengänge in Stadtplanung und Regionalpolitik entwickelt hat, um dann in Richtung Anthropologie und Ethnographie, Dokumentarfilm, nicht lineares Geschichtenerzählen, interaktiver Dokumentarfilm, Filmkritik und Drehbuchschreiben zu *driften*, die ich innerhalb und außerhalb der Universität, als Autodidaktin und durch professionelle Kurse kultiviert habe. Die wichtigsten Antriebe, etwas zu wissen und besser zu verstehen (zu recherchieren), sind bei mir immer aus Gefühlen wie Überraschung, Irritation, Empathie oder Frustration entstanden. Ich könnte mir niemals vorstellen, eine Forscherin zu sein, die nur mit kalten Werkzeugen arbeitet, die die katalysierende und vorantreibende Kraft von Emotionen für Veränderungen scheut, insbesondere wenn es um Fragen des städtischen Zusammenlebens geht (und damit um das Zusammenleben verschiedener Welten, Überzeugungen, Hintergründe und Emotionen in Städten). Ich wurde außerdem bald dazu gedrängt, mir Formen und Kanäle der wissenschaftlichen Veröffentlichung vorzustellen, zu denen auch nicht ausschließlich schriftliche Verbreitungsformate zählten, um fruchtbare Beziehungsräume innerhalb und außerhalb der wissenschaftlichen Gemeinschaft zu eröffnen.

Wie feministische (Standpunkt-)Theorien (DeVault 1999; Harding 1987, 2004a, 2004b, 2015, 2017; Crasnow 2013, 2014; Haraway 1992, 1995) seit Langem zeigen, ist Wissenschaft alles andere als ein rein objektives Streben, wie es Begriffe wie ‚Fakt‘, ‚Beweis‘ oder ‚Evidenz‘ an der Basis der wissenschaftlichen Methode implizieren, die keinen Platz für Emotionen oder subjektivere Aspekte lassen. In den letzten 30 Jahren haben Forschungen in verschiedenen Bereichen wie den kognitiven Neurowissenschaften (Damasio 2000, 2003; Nussbaum 2001), den Kulturwissenschaften (Kosofsky Sedgewick 2003), den dekolonialen Studien (Anzaldúa 1991), der Pädagogik (hooks 1989) und der Geographie (Rose 1993, 1995) eine sehr enge Verbindung zwischen Vernunft und Emotionen aufgedeckt. Emotionen bestimmen die Perspektive und den Rahmen für die Erklärung der Welt, wie sie in der Wissenschaft wahrgenommen wird (Feuer 1963), und können sie auch verändern, solange der Kreislauf zwischen Wunder und Wissenschaft in Gang bleibt. Die Wissenschaft braucht Gefühle und Fantasie genauso wie Beobachtung, Analyse und Logik.

Anstatt die Affekte bei der Wissensproduktion zu vernachlässigen, auch in Bezug auf städtische Umgebungen, eröffnet das Streben nach einem Bewusstsein für Emotionen und ihre Auswirkungen sowie für Verflechtungen mit dem täglichen Leben verschiedene Möglichkeiten. So lässt sich sowohl die Macht bewusster Gedanken und unbewusster Gefühle steuern als auch die Art und Weise erneuern, wie Forschung über Städte und Stadtgestaltung umgesetzt wird. Geschichten können zu diesem Zweck ein mächtiges Werkzeug sein: Durch sie verstehen wir uns selbst und die Welt, die wir bewohnen, ohne Emotionen zu verleugnen, sondern indem wir sie in unseren Lernprozess, unsere Wissensproduktion und unser Handeln einbeziehen (Reamy 2002; Mitchell 2005).

Die Krise des technisch-wissenschaftlichen Wissens hat in der letzten Zeit dazu geführt, dass Geschichten auch in einer ‚harten‘ Wissenschaft wie der Stadtplanung als relevante Methodik anerkannt werden. Mehrere Stadtplaner:innen haben begonnen zu erkennen, inwiefern Geschichten dabei helfen, die Dynamik des städtischen Wandels zu verstehen und zu steuern (Attili 2007, 2008; Eckstein/Throgmorton 2003; Mandelbaum 1991; Sandercock 2003, 2004; Sandercock/Attili 2010), und beschäftigen sich mit dem kontinuierlichen Gesprächsprozess der gemeinsamen Sinnfindung, auf den sich die Planung stützen sollte (Forester 1989). In einem solchen Prozess kann Raum für Interaktion durch Geschichten geschaffen werden. Diese verbinden komplexe Formen von Alltags- und Expert:innenwissen mit der Vielzahl der verkörperten Erfahrungen, die die Stadt bevölkern (Giuliani/Piscitelli 2021).

In Anlehnung an die postmoderne räumliche Wende (Soja 1989), die die topographische Vorstellung von Raum als Fläche zugunsten einer topologischen Vorstellung von miteinander in Beziehung stehenden Räumen aufhebt, ermöglichen es Geschichten, über *Flatland* hinauszugehen – die fiktive zweidimensionale Realität des Romans von Edward Abbott (1882), in der Häuser, Bäume und Bewohner:innen gerade Linien und geometrische Figuren sind, die den kartographischen Darstellungen des städtischen Raums durch die traditionelle Stadtplanung erschreckend ähneln (Sandercock/Attili 2010). In der Vogelperspektive verschwinden alle anderen Dimensionen, zusammen mit den vielzähligen Welten der Menschen, die in der Stadt leben, ihrem Leben, das aus Gefühlen und Erinnerungen besteht, ihren Stimmen und Erfahrungen, die die Qualität der Urbanität als eine eminent relationale Dimension bestimmen. Herkömmliche Stadtpläne können das, was in der Stadt pulsiert, nicht abbilden und haben einen schwachen Impuls für Veränderungen. Filmische Geschichten können das.

Filmemachen als performative Methodik

Dokumentarfilme können uns helfen, die Realität klarer zu sehen und ein breiteres Publikum zu erreichen als die enge, spezialisierte Leser:innenschaft wissenschaftlicher Veröffentlichungen. Dies erklärt auch die zunehmende Verbreitung von Dokumentarfilmen – nicht immer von filmischer Qualität – als Instrument zur Verbreitung von Forschungsprojekten, die sich Innovation auf die Fahnen geschrieben haben. In den letzten Jahrzehnten ist ein solider Korpus von Arbeiten entstanden, die das Filmemachen als Forschungsmethode nutzen, insbesondere in englischsprachigen Kontexten. Das Buch *Practice-led research, research-led practice in the creative arts* von Hazel Smith und Roger Dean (2009) stützt sich auf eine Reihe von Beiträgen aus dem Vereinigten Königreich und Australien über das Filmemachen als kreative Praxis, deren umfassendste Definition lautet:

„[It] can be basic research carried out independent of creative work (though it may be subsequently applied to it); research conducted in the process of shaping an artwork; or research which is the documentation, theorization and contextualization of an artwork – and the process of making it – by its creator.“ (Ebd.: 3)

Auf der Grundlage dieser Definition haben Susan Kerrigan und Joanna Callaghan (2016) eine Einteilung von neun Hauptverhaltensweisen zwischen Forscher:innen und Filmemacher:innen vorgenommen, die entweder auf einer ethnographischen *Insider-Outsider*-Perspektive (bei der der:die Forscher:in ein:e Beobachter:in des Forschungsprozesses ist) oder einer *Insider-Insider*-Perspektive (bei der der:die Forscher:in ein:e Teilnehmer:in der Forschungsaktivität ist) basieren. Dies macht es möglich, eine strenge Systematisierung vorzunehmen und zu zeigen, dass es bereits ein komplexes und fruchtbares Terrain gibt, auf dem das Filmemachen als Forschungsmethode eingesetzt wird.

Diese wichtige Legitimation überschattet jedoch die konkrete Wirkung, die ein Film bei der Neudefinition von Forschungsmethoden haben kann, insbesondere in den Disziplinen, die bereits eine praktische Spannung und Reichweite haben, wie Stadtplanung und Urbanistik. Es gibt einen Aspekt des Dokumentarfilms, der immer im Hintergrund bleibt, nämlich seine transformative Fähigkeit.

Das gängige Verständnis des Dokumentarfilms scheint durch den darin enthaltenen Begriff ‚Dokument‘ – und damit durch die Nähe zur vermeintlichen Beglaubigung von Handlungen – dazu verdammt zu sein, dass Dokumentarfilme als ideale Sammler von Instanzen einer perfekt reproduzierten Realität und als Dokumentation des Sichtbaren gesehen werden. Der Dokumentarfilm dokumentiert jedoch nicht, was er zeigt. Er zeigt ‚die Wirklichkeit‘, die er vermittelt, und ermöglicht es, sie in anderen Formen und aus anderen Blickwinkeln zu sehen. Er eröffnet einen Raum im Entstehen, der in der Lage ist, neue Vorstellungen zu projizieren und das Wesen der Dinge hervorzuheben, das nicht in Worte zu fassen ist. Er schafft so einen Zwischenraum für die Zirkulation von Ideen in der direkten Konfrontation mit unseren Emotionen, Kenntnissen und Wahrheiten, sowohl individuell als auch gesellschaftlich, privat und öffentlich.

In diesem Sinne ist der Dokumentarfilm eine performative Kunst – gemäß der von Stella Bruzzi (2000) vertretenen Auffassung, die sich auf die performative Ausarbeitung des Sprachphilosophen John Austin (1987) bezieht, für den die Sprache performativ ist, wenn sie nicht nur beschreibt, sondern

Handlungen ausführt, die Ideen, Zeichen und Gesten hervorbringen, wie zum Beispiel, wenn man ‚Ich schwöre‘ sagt und damit ein Versprechen besiegelt. In ähnlicher Weise argumentiert Bruzzi, dass Dokumentarfilme durch ihr Setting performativ sind, sie seien „inevitably the result of the director’s intrusion into the filmed situation“ (ebd.: 11), die durch die Wahl eines Blickwinkels, der gezeigt werden soll, den:die Zuschauer:in auffordern, dasselbe zu tun und die Realitäten durch Emotionen und Geschichten zu untersuchen.

Folgerichtig behaupte ich, dass Dokumentarfilme nicht nur die Realität abbilden, wie wir anhand der alpträumhaften Entwicklung von Stolz zu Reue hinsichtlich der Verbrechen sehen, die von den Verantwortlichen für die antikommunistische Säuberung Indonesiens in *The Act of Killing* von Josua Oppenheimer (2012) begangen und nach ihren bevorzugten filmischen Genres nachgestellt wurden, oder anhand der Konstituierung des ersten multiethnischen Orchesters in Italien, die weit über die Dreharbeiten von Agostino Ferrentes *L’Orchestra di Piazza Vittorio* (2006) hinausgeht und seine Entstehung von Anfang an dokumentiert.

Dokumentarfilme können auf die Realität einwirken und sie sogar erhalten und verändern. Diese transformative Fähigkeit ist in der Aggression einbegriffen, die dem Kino potenziell innewohnt. Wie Susan Sontag (1997) schrieb, kann der Akt des Filmens einer Person etwas Gewalttätiges an sich haben, was durch dieselben Wörter wie Fotografie und Filmemachen hervorgerufen wird, wie beispielsweise „to shoot or a take, almost a sublimation of the gun“ – also ein Foto zu schießen, ein Begriff in Erinnerung an eine Waffe. Dennoch ist es keine Lösung, Kameras zu vergraben. Die Interaktion mit den Möglichkeiten, die sie schaffen, auf einer soliden ethischen Grundlage zu finanzieren, schon. Die Kamera bindet eine:n an den Ort und den Moment und zwingt eine:n, sich ständig zu fragen: Was sehe ich mir an? Und schauen sollte vor allem heißen, sich zu kümmern, zu hüten, also zu schützen, zu pflegen und zu sorgen. So können Kameras aufhören, Schutzschilde zu sein, und zu Dreh- und Angelpunkten für reale Begegnungen werden (Sontag 1997). Aus diesem Grund ist die Frage ‚Was sehe ich (und der:die Zuschauer:in)?‘ immer eine politische Frage (Osborne 2000).

In der heutigen Ära des weitverbreiteten Zugangs zu Aufnahmen und der Hyperproduktion von Bildern ist es noch dringlicher, über die Politik der Aufnahme von Bildern nachzudenken, seien sie still oder in Bewegung, um sie nicht zu einem zufälligen, unfruchtbaren Akt zu machen, sondern zu einer Gelegenheit, wertvollen Darstellungen und notwendigen Erzählungen über die Orte, die wir bewohnen, Leben einzuhauchen. Dies geschieht in der Regel mit Bildern und Geschichten, die darauf bestehen, Fragen zu stellen, anstatt Antworten zu fordern (Berger 1982), gerade weil sie die Spannung haben, die Beziehung aufrechtzuerhalten, die im Moment der Aufnahme geschaffen wird. In dem Moment, in dem wir eine Szene auf dem Monitor der Kamera komponieren und auswählen, was in den Rahmen kommt, stellen wir nicht nur eine Beziehung zwischen uns, der Szene und dem Medium dazwischen her, das heißt zwischen uns und der Welt, der ein Verstärker im Weg steht. Wir stellen eine Frage: ‚Was müssen wir von/in der Welt sehen?‘ Der Rahmen der Kamera ermöglicht, inszeniert und vermittelt diese Beziehung zur Welt und die Befragung der Welt, wodurch unser Blick auf die Realität eingegrenzt wird. Die Dokumentarfilmer:innen, die meinen Blick geprägt haben, wie Leonardo Di Costanzo, Agnes Varda, Chris Marker, Pietro Marcello, haben trotz der großen Vielfalt der Stile und der erzählten Geschichten eine Art des Filmemachens gemeinsam, bei der die Begegnung mit der Welt an erster Stelle zu stehen scheint und den Film prägt. In dieser von Dario Zonta (2017: 10) als *politics of*

method bezeichneten Haltung beeinflusst die Methode die Ästhetik, der Weg bestimmt das Ergebnis, und Letzteres ändert sich je nachdem, was erzählt werden soll.

Filmemachen als unausweichliche *politics of method*: Notizen aus dem Filmforschungs-Aktionsprojekt *Io non vedo il mare*

Ich bin an meinen letzten Dokumentarfilm *Io non vedo il mare* (2022; dt.: Ich sehe das Meer nicht) herangegangen, indem ich mich an die *politics of method* gehalten habe. Der mittellange Dokumentarfilm, der in Neapel, meiner Heimatstadt, gedreht wurde, nimmt die Perspektive einer Gruppe junger Menschen mit Migrationserfahrungen ein, um die Geschichte der Stadt aus ihrer Sicht zu erzählen.

Die neapolitanische Metropolregion ist erst in den letzten Jahren zu einem Siedlungsgebiet für Einwanderer:innen geworden. Nach den letzten verfügbaren Daten aus dem Jahr 2014 leben statistisch gesehen mehr als 43.000 Ausländer:innen in Neapel, was über vier Prozent der Bevölkerung entspricht, von denen 14 Prozent minderjährig sind (Gabrielli/Mazza/Strozza 2016). Im Gegensatz zu anderen Großstädten in Italien ist ihre Anwesenheit ein Szenario, das durch eine geringere Anzahl von Einwanderer:innen und einen jüngeren Ansiedlungsprozess gekennzeichnet ist, aber auch durch eine

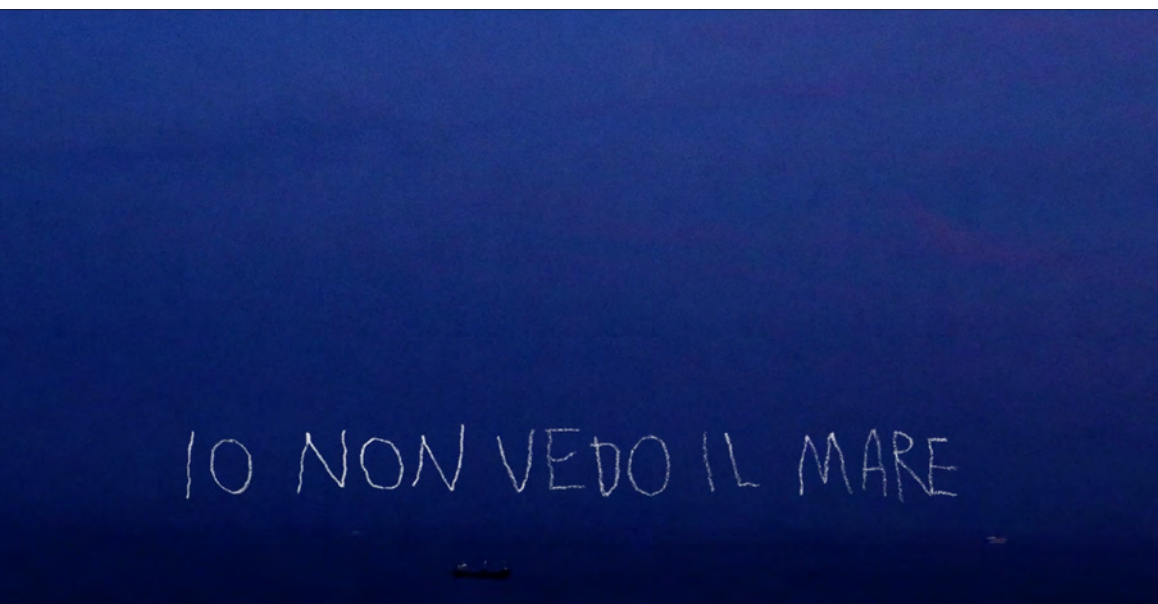


Abbildung 1: Ausschnitt aus *Io non vedo il mare* (2022)

starke Fragmentierung der Herkunft und Lokalisierung auf dem Gebiet der Stadt (ebd.). In ähnlicher Weise wird in Neapel ein fortschreitender Anstieg der Kinder von Einwanderer:innen mit der gleichen großen Vielfalt an Herkunfts- und Ansiedlungsmodellen (de Filippo/Strozza 2011) und eine deutliche Mehrheit der zweiten Generation (d.h. derjenigen, die während der Migrationserfahrung ihrer Eltern oder ihrer Mutter in Italien geboren wurden) registriert, zu der drei von vier Kindern gehören. All dies geschieht in einer jungen Stadt, in der das Durchschnittsalter niedriger ist als in anderen italienischen Metropolen, die aber auch einen der höchsten Wohnsegregationsindizes des Landes, einen ersticken-

den Arbeitsmarkt, weitverbreitete Armut und ein hohes Maß an Prekarität aufweist (Pfirsich/Semi 2016). Besorgniserregende Vorfälle, die sich Ende des letzten Jahrzehnts ereigneten – wie das Massaker in Castel Volturno im Jahr 2008, die Gewalt gegen Afrikaner:innen in Pianura im Jahr 2009 oder die Rom:nja-Jagd in Ponticelli in den Jahren 2008 und 2013 –, sind Zeichen einer Fremdenfeindlichkeit in Neapel und Kampanien (Amato 2016), die den nationalen Geist widerspiegeln und eine kontinuierliche und gründliche Überwachung des Phänomens erforderlich machen (Gabrielli/Mazza/Strozza 2016). Diese Ereignisse stellen die Rhetorik von ‚Neapel als gastfreundliche und aufnahmebereite Stadt‘ infrage und erinnern an die Notwendigkeit einer sorgfältigen Beobachtung dessen, was die Stadt durch den Beitrag der Migrant:innen geworden ist (Amato 2016), indem sie den Austausch von Erfahrungen und das Teilen von Praktiken fördern, um die inneren Grenzen der Stadt aufzuzeigen.

Junge Migrant:innen sind in den Städten täglich mit einer Vielzahl von sichtbaren und unsichtbaren Grenzen konfrontiert, die sich aus politischen, bürokratischen, rassistischen und sozioökonomischen Faktoren ergeben und durch die Eindämmungs- und Absperrungsmaßnahmen infolge der vergangenen Covid-19-Pandemie noch verstärkt wurden. In der Rassismusdebatte, die endlich auch in Italien geführt wird, bleiben das Leben und die Orte, die Geschichten und die Emotionen derjenigen, die auf verschiedene Weise an den Rand gedrängt wurden und werden, in der Stadtforschung, -praxis und -politik außen vor. Eine ganze Generation junger Menschen, die einen wachsenden Teil der Bevölkerung und heute etwa zehn Prozent der italienischen Bevölkerung ausmacht (ISTAT 2022), entzieht sich angemessenen öffentlichen Diskursen und städtischen Agenden, was zu einer Unsichtbarmachung führt.

Nur Lebensgeschichten können das Werkzeug sein, um die Tendenz zur Entmenschlichung zu bekämpfen, die typisch für die daraus resultierende schleichende Gewalt (Nixon 2013) und den Rassismus (Leogrande 2017) ist, und einen klaren Blick auf das zu werfen, was die städtische Gesellschaft in Italien geworden ist. „[Q]uestioning the future of young people of foreign origin means questioning the future of our country“, erklärt Ambrosini (2005: 5), während die Erforschung der Gegenwart der Städte, wie sie von jungen Menschen mit unterschiedlichen Hintergründen durch ihre Geschichten erlebt wird, die Möglichkeit eröffnet, sich offenere Räume für ein inklusiveres Leben und eine andere mögliche Geschichte für uns alle vorzustellen. Deshalb hat *Io non vedo il mare* die neuen städtischen Generationen in Neapel in den Mittelpunkt gestellt, um die (un-)sichtbaren städtischen Grenzen aufzuzeigen, die sie jeden Tag erleben. Um dies zu erreichen, wurde zunächst ein Raum für Begegnungen und tiefe Verbindungen mit und zwischen den jungen Menschen geschaffen, die an dem mehrmonatigen Projekt *Border[scape]s* beteiligt waren. Dies wurde in einer Methodik artikuliert, die von Ash Amins (2019) *ecology of encounter* inspiriert ist, wodurch urbane Geselligkeit als Umkehrung flüchtiger sozialer Begegnungen gefördert wird, die normalerweise in städtischen Räumen stattfinden. Dabei frisst die Atmosphäre des Ortes soziale Kontakte eher auf, als dass sie sie aufbaut, um längere und wiederholte Gelegenheiten der Beziehung zur Andersartigkeit, des gegenseitigen Austauschs und der *cultural destabilization* (Briata 2019) zu konstruieren, die vor allem durch die gemeinsame Arbeit entstehen. Die Schaffung von Räumen für die Zusammenarbeit an gemeinsamen Zielen kann eine *politics of connectivity* (Amin 2004) hervorbringen, bei der bereits etablierte Handlungsmuster durch die Konfrontation mit gemeinsam erarbeiteten Zielen in neu geschaffenen bedeutungsvollen Begegnungen verändert und angepasst werden (Valentine 2008). Jede Form der *politics of connectivity* kann nur dann zu weiteren Öffnungen führen, wenn sie mit einer *politics of difference* (Young 1996) verbunden ist, die in der Lage ist,

den Rahmen der Gemeinschaft und der vermeintlich homogenen Gesellschaft zu sprengen, um dem Risiko von Konflikten als wesentlicher Bestandteil jeder Begegnung bewusst zu begegnen.

Das Projekt *Border[scape]s* greift diesen Drang zu *ecologies of encounters* als ein zu (re-)konstruierendes Beziehungsfeld auf und schafft einen Raum der kreativen Zusammenarbeit, der auf die Realisierung des Films abzielt und sich in wöchentlichen Workshops mit 23 Jugendlichen – ursprünglich aus einem Dutzend verschiedener Länder stammend und in verschiedenen Vierteln Neapels lebend, darunter zwei junge Männer in Haft – artikuliert. Zu ihrer Unterstützung konnte ich eine heterogene Gruppe zusammenstellen, die sich aus der Abteilung für Architektur und Stadtplanung der Universität Nea-

Abbildung 2: We speak different languages (dt.: Wir sprechen unterschiedliche Sprachen). Ausschnitt aus *Io non vedo il mare* (2022)



pel Federico II unter der Leitung von Prof. Giovanni Laino; dem Museum für zeitgenössische Kunst *madre – museo d'arte contemporanea donnaregina*; den beiden wichtigsten lokalen Vereinen, die mit Geflüchteten und Rom:nja arbeiten, nämlich *Less Onlus* und *Chi rom e...chi no*; einem pastoralen Zentrum im Sanità-Viertel im Stadtzentrum, das junge Migrant:innen beherbergt; und einer Reihe von Künstler:innen und Forscher:innen unter meiner Leitung zusammensetzt.¹ Eine große multidisziplinäre und translokale Gemeinschaft, die sich mit dem Ziel versammelt hat, das Projekt mit den Augen der Jugendlichen zu sehen und zu hören, hat sich über mehrere Monate (Dezember 2020 bis März 2021) in einem ‚Dazwischen der Räume und Gemeinschaften‘ der Universität, des Museums und der beteiligten Vereine gebildet.

1 Dazu gehörten die in Mailand lebenden Erzählerinnen und Autorinnen Nadeesha Uyangoda und Alessandra S. Cappelletti, der neapolitanische „educ-actor“ Nicola Laieta, der in Deutschland lebende Geograph Paul Schweizer, der in Mailand lebende Fotograf Filippo Romano, die vor Ort lebende Videooperatorin Rosa Maietta und die Tontechnikerin Rosalia Cerere. Die einheimischen Videofilmer Rosa Maietta und Gigi Mete, die Tontechnikerin Rosalia Cerere und der in Berlin ansässige neapolitanische Videoredakteur Gianni Pannico

Das Ziel des Projekts, das den jungen Teilnehmer:innen von Anfang an klar war, bestand darin, einen kollektiven Film zu drehen, bei dem sie in jeder der kreativen Phasen des Filmemachens mitreden konnten – das heißt in der (1) Vorproduktionsphase, die dem Schreiben des Treatments entsprach, in der (2) Produktion durch die Dreharbeiten und in der (3) Postproduktion, die vor allem darin bestand, der Vielfalt des sehr heterogenen Materials, das von und mit den Jugendlichen produziert wurde und für das die vorherigen Phasen offen waren, Struktur und Form zu geben. In dem Versuch, eine ‚eigene *politics of method*‘ zu entwickeln, die die Begegnung an die erste Stelle und vor den Film stellt, habe ich jede dieser drei traditionellen Phasen des Filmemachens auf bestimmte Prinzipien gestützt, die letztendlich ihre Form und ihr Timing bestimmt haben:

(1) eine lange Vorbereitung in der Vorproduktionsphase, um den Teilnehmer:innen zu ermöglichen, mir, sich selbst und den anderen zu vertrauen;

(2) ein aufmerksames Zuhören und eine ständige Beachtung der einzelnen Teilnehmer:innen in den verschiedenen Momenten des Projekts, wobei ich die individuellen Krisen, Verliebtheiten und Fluchten derer, die schließlich Jugendliche waren, immer akzeptierte und in den Prozess einbezog, anstatt sie als nicht funktional auszuschließen oder die Entstehung des Films zu verlangsamen;

(3) und eine Reihe von Momenten, die im Laufe der Produktion und der Nachbearbeitung des Films genau geplant wurden und die darauf abzielten, die Entwicklung des Films schrittweise wiederzugeben, während er Gestalt annahm, und nicht nur bei der Fertigstellung.

In der Vorproduktionsphase machten die jungen Teilnehmer:innen bei einer Reihe von Theaterspielen mit, um das Eis zu brechen und sich gegenseitig kennenzulernen, gefolgt von einem Online-Treffen mit der Schriftstellerin Nadeesha Uyangonda, Einwanderin der zweiten Generation. Die Konfrontation mit einer Schriftstellerin, die ähnliche Schwierigkeiten im Zusammenhang mit der Staatsbürgerschaft, der Integration und der Selbstbehauptung in der italienischen Gesellschaft erlebt hat wie die am Projekt beteiligten jungen Menschen, war von grundlegender Bedeutung, um unsere Zusammenarbeit als einen sicheren Raum zu definieren, der auf Fürsorge, Respekt und Rücksichtnahme gegenüber allen Teilnehmer:innen beruhte und einen freien Austausch zwischen ihnen ermöglichte. Die jungen Teilnehmer:innen lernten sich nach und nach kennen und erkannten sich in den anderen über ihre scheinbaren Unterschiede hinaus wieder. Der nächste Schritt war eine Reihe von Workshops zum emotionalen Mapping. Mithilfe der visuellen Kollaborationsplattform *Miro* kartierten die Teilnehmer:innen die Orte ihrer Gefühle in der Stadt und die inneren Grenzen, die für sie unüberwindbar waren. Das emotionale kollektive Mapping war offensichtlich eine präzise Wahl, gerechtfertigt durch die Notwendigkeit, einen Weg zum Besprechen des schwierigen Konzepts der Grenze zu finden. Dieser sollte für die Jugendlichen verständlich und zugänglich sein und es gleichzeitig ermöglichen, eigene Narrative aus dem Raum zu entschlüsseln.

Und es hat funktioniert: Aus der Kartierung ging ein Archipel von Orten hervor, die den verschiedenen Bereichen entsprechen, in denen die Jugendlichen eingesperrt waren (einschließlich der Peripherie, der Schutzräume und der Lager), wobei nur wenig Platz für die Farben gefunden wurde, die für die Gefühle der Freiheit standen. Vor allem im Hafengebiet und am Flughafen überschneiden sich die

Randy kuma 30/01/21



SAMINA STAFFID

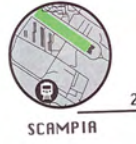


Awasiokite 30/01/21



Allwamshra 30/01/21

Nanga Kuyee



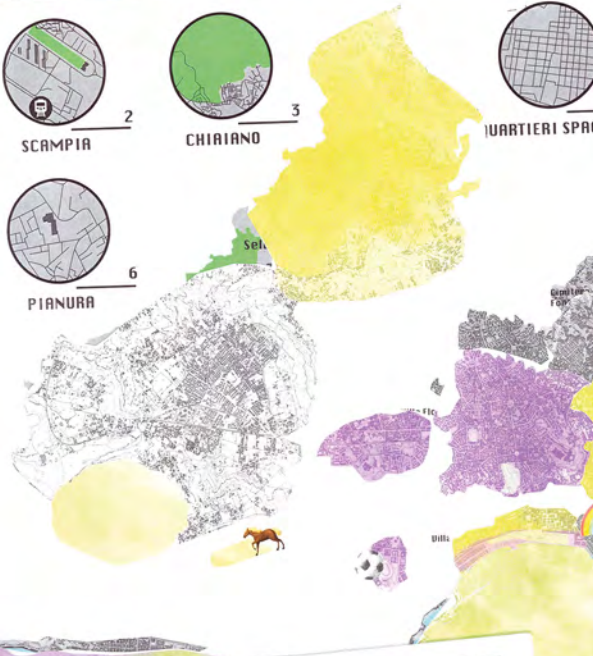
SCAMPIA



CHIRIANO



PIANURA



Oksana Rus



30/01/21

RACCONTO QUASI STORIA P
RIBERARMI. SAPETE COSA E
PERDERE UN AMICA O UNA A.
PERCHE' GLI ALI NON CREANO
CHE ^{NOI} POSSIATE MANGIARE UN PEA

Youssef elwan 30/01/2021



Yakoub mauska 30/01/2021



30/01/2021

Farben der Traurigkeit und der Freude. Als ich die Jugendlichen nach dem Grund fragte, sagten sie mir, dass dies die begehrten Orte der Freiheit und der Schönheit seien, aber auch die für sie unzugänglichsten, da sie in Bezug auf ihre Lebensbedingungen der freien Mobilität im Wege stünden. Aus der emotionalen Landkarte ergab sich eine Reihe von Knotenpunkten, die dem täglichen Leben der Teenager entsprechen. Auf ihnen konstruierte ich eine neue Karte, die ich als Grundlage für den Workshop zur Selbsterzählung verwendete. Auf der einen Seite platzierte ich eine Reihe von Sätzen, die von den Jugendlichen während der Workshops gesprochen und als Überschriften auf Papier gedruckt worden waren, und auf der anderen Seite schrieb ich ihre Namen auf Post-its. Anschließend bildeten wir um diese Papiermatte einen ‚círculo de palabra‘, der sich an ein traditionelles indigenes Ritual anlehnt, bei dem Mitglieder der Gemeinschaft in einem festgelegten Raum über relevante Themen diskutieren und nachdenken. Durch die Weitergabe einer Art Staffelnstabe konnten die Teilnehmer:innen die Stadt auf dem Stadtplan, der ihnen zu Füßen lag, mit ihren Worten beschreiben. Viele erkannten sich in den Sätzen wieder, auch wenn sie von einem:einer anderen Teilnehmer:in der Gruppe gesprochen wurden; jemand anderes wiederum wollte sie leicht abändern oder ersetzen. Jede:r wählte dann seinen eigenen Satz aus, der als Ausgangspunkt für die Geschichte dienen sollte, die er:sie erzählen wollte. So entstand das Drehbuch: Die Teilnehmer:innen schrieben ihre Geschichten über Rassismus, Mobbing, Diskriminierung und stille Gewalt, aber auch über Selbstfindung, Emanzipation, Wachstum und Träume in einer mehrwöchigen Schreibwerkstatt mit gemeinsamen und individuellen Treffen. Um ihre tiefsten Gedanken in den verschiedenen Muttersprachen, die repräsentiert waren, auszudrücken, benutzten die Teilnehmer:innen automatische Übersetzer, schrieben in ihrer jeweiligen Sprache und baten die Sprachmittler:innen sowie die Polyglotten unter uns, jüngere und ältere, um Hilfe beim Übersetzen. Dieser Moment, in dem wir uns gegenseitig halfen, unsere Geschichten auszusprechen, und zwar durch Anstrengung, starke Emotionen und befreiende Tränen hindurch, schuf eine tiefe Verbindung zwischen uns allen, die uns wirklich zusammenbrachte und uns so nah zusammenrücken ließ, wie wir es noch nie gewesen waren, obwohl wir in derselben Stadt leben. Die Moderatorin Alessandra Cappelletti und ich haben sehr darauf geachtet, diese Geschichten in der Transkription nicht zu verraten, indem wir versucht haben, so nah wie möglich an der von den Jugendlichen verwendeten Sprache zu bleiben, auch wenn sie im Italienischen offensichtlich nicht ganz korrekt oder ungrammatisch ist. Ebenso wurden Wörter und Sätze aus den verschiedenen von den Jugendlichen gesprochenen Sprachen im Original belassen, um dem Reichtum der sprachlichen Mischung, die sie besitzen, Raum zu geben. Fast alle Geschichten betreffen vergangene oder alltägliche Episoden, mit Ausnahme einer, der von Mersiana, die sich entschied, ihren Traum zu erzählen, wie er heute ist: Sie selbst kehrt nach ihrem Jurastudium in das Rom:nja-Lager in Scampia zurück, um ein Zentrum für ‚ihre Leute‘ („both Romas and Neapolitans“) zu eröffnen.

In der Produktionsphase wählten die Jugendlichen dann für jede Geschichte einen Schauplatz aus und inszenierten sie nach einem grundlegenden Workshop zum Thema Filmemachen neu – in einigen Fällen eigenständig mit einer Handycam, die als eine Art Gruppenequipment gekauft wurde, in anderen mit unserer Hilfe. Die Drehorte reichten von intimen Orten in ihren Wohnungen, wie zum Beispiel dem Schlafzimmer oder dem Badezimmer, bis hin zu Orten im Freien, wie beispielsweise Fußballplätzen, öffentlichen Verkehrsmitteln, Straßen, Plätzen und dem begehrten Hafenviertel. M., einer der beiden inhaftierten Jungen, entschied sich, zum ersten Mal den wahren Grund für seine Verhaftung zu nennen, und bat mich, die Erzieherin zu ihm zu bringen, die ihn aufgezogen hatte und der er nie die ganze Geschichte erzählt hatte. Während wir filmten, wurde der Raum seiner täglichen Inhaftierung

zu einem Ort der Beichte und des gegenseitigen Wiedersehens. Die Geschichten, die in den städtischen Räumen gefilmt wurden, die als ‚Arenen‘ für die Inszenierung von nachgestellten Traumata und entdeckten Erlösungen ausgewählt wurden, lieferten zusammen mit Auszügen aus den Hintergrund-Workshops, in die sie getragen und in denen sie gepflegt wurden, das Material für den Film.

Der Schnitt – bekanntlich der Moment, in dem der Film beginnt, in die Welt zu kommen – war an dieser Stelle notwendig, um diesem Struktur zu geben. Und damit der bis dahin durchgeführte Prozess konsistent war, konnte auch die Postproduktion nur kollektiv sein. Dies wurde vor allem durch ein grundlegendes Zwischentreffen nach der Fertigstellung des Rohschnitts erreicht, um Raum für eine Diskussion mit den Jugendlichen über die Art und Weise zu schaffen, wie ich – die im Grunde als Bindeglied zwischen den Welten, als Übersetzerin von Methoden und Ansätzen und als ‚Zusammenstrickerin‘ von Handlungssträngen fungierte – ihre Geschichten und unser Abenteuer zusammenstellte, um dafür zu sorgen, dass wir alle daran teilhaben.



Abbildung 3: Ausschnitt aus *Io non vedo il mare* (2022)

Als ich die jungen Teilnehmer:innen während dieser Zwischenvorführung fragte, worum es in dem Film ging, den sie gerade gesehen hatten, antworteten sie: „It’s about each of us and the group we have become, which would have never happened if we hadn’t made this film together!“

Filmemachen als *Citymaking*

Das Projekt *Border[scape]s* und der Film *Io non vedo il mare* entstanden inmitten einer globalen Pandemie, die uns auseinandertrieb und die städtischen Grenzen verstärkte. Die jungen Menschen, die an dem Projekt teilnahmen, kannten sich nur in kleinen Gruppen, die den geographischen Standorten und den Vereinigungen entsprachen, denen sie angehörten oder mit denen sie zuvor Kontakt aufge-

nommen hatten. Die beteiligten Organisationen und Fachleute hatten noch nie zuvor in dieser Formation zusammengearbeitet und tauschten in kurzer Zeit viele Informationen sowohl über die Methoden der Stadtforschung als auch über das Filmemachen aus. Das Projekt bildete einen Raum der Begegnung, des Austauschs und des Zusammenschlusses, der durch den ‚Vorwand‘ vermittelt wurde, einen Film zu drehen. So wurden die individuellen Geschichten, die die jungen Leute miteinander teilen wollten, zu einer gemeinsamen Geschichte: eine Geschichte, die anders ist als viele, die über die Stadt Neapel erzählt werden, die Probleme im Zusammenhang mit Rassismus und Diskriminierung aufzeigt und in den Mittelpunkt rückt, von denen Neapel keineswegs ausgenommen ist, aber auch die Geschichte einer Gruppe junger (und nicht mehr ganz so junger) Bürger:innen, die einen dauerhaften Austausch und Freundschaft geschaffen und eine andere Perspektive auf die städtischen Räume eingenommen haben.

Io non vedo il mare ist ein Brief in Bildern an die Stadt von jungen Held:innen, die durch individuelles und kollektives Überkommen von Grenzen Verbündete finden und fragen, warum die Stadt nicht offener gelebt werden kann. Um dies zu schaffen, haben wir zahllose Schwierigkeiten überwunden, die wir nur mit viel Hingabe, Geduld, Navigation und der Bereitschaft, unsere Komfortzonen zu verlassen, bewältigen konnten. „[This] saved our lives“, während die Welt deutliche Anzeichen von Unbehagen und Verzweiflung zeigte. Wir sind alle ein wenig verändert aus *Border[scape]s* herausgekommen: die Jugendlichen, weil sie die Schwierigkeiten, denen sie täglich in der Stadt begegnen, nicht mehr nur als individuell betrachten; die beteiligten Akteur:innen, weil sie gelernt haben, städtische Räume durch einen neuartigen Ansatz der ‚Video-Bürger:innenschaft‘ zu betrachten; ich selbst, weil ich meine Heimatstadt mit anderen Augen gesehen habe.

All dies zeigt, dass kollektives Filmemachen ein Werkzeug für eine transformative Stadtentwicklung sein kann, die sich auf mindestens drei Arten zusammenfassen lässt:

- (1) indem es Fragmente vernachlässigter und ungesehener urbaner Welten wie eine magische Laterne beleuchtet, die kulturelle und ethische Linien in den Raum der Okularität einführt (Resina 2009), während es gleichzeitig Wahrnehmungsverschiebungen sowie eine kritische und multiple (Neu-)Orientierung im Raum und in der Welt hervorruft;
- (2) indem es tiefe emotionale Verbindungen und Beziehungen, die sowohl kontextuell als auch unvergänglich sind, zwischen den gezeigten Orten, Menschen und Geschichten sowie dem:der Betrachter:in durch das im Wesentlichen ortsgebundene Mittel der Kamera aufbaut;
- (3) und schließlich drittens, als Synthese der beiden vorangegangenen Punkte, indem es ‚die Stadt fühlen‘ lässt und jede:n fühlen lässt, wie es andere tun.

Io non vedo il mare ist zweifellos ein unvollkommener Film, aber er ist ein Film mit Herz, der sich damit befasst, wie städtische Räume von diesen vernachlässigten jungen Bewohner:innen empfunden werden, während er die Vielfältigkeit ihres Aussehens, ihrer Körper, ihrer Wege, ihrer Bestrebungen und ihrer miteinander verflochtenen Geschichten wahrnehmbar macht und so die Vision der anderen andeutet und uns vor Augen führt, wie transformierte mögliche Zukünfte sein könnten und sollten.

Übertragung des Textes vom Englischen ins Deutsche durch Sophia (Philo) Krist

Literatur

- Abbott, Edwin A. (1882): *Flatland: A romance of many dimensions*, London: Seeley & Co.
- Amato, Fabio (2016): „Napoli e provincia. Profilo demografico“, in: Luca Rossomando (Hg.), *Lo stato della città. Napoli e la sua area metropolitana*, Napoli: Monitor.
- Ambrosini, Molina (2005): „Il futuro in mezzo a noi. Le seconde generazioni scaturite dall’immigrazione nella società italiana dei prossimi anni“, in: Maurizio Ambrosini/Stefano Molina (Hg.), *Seconde generazioni. Un’introduzione al futuro dell’immigrazione in Italia*, Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli.
- Amin, Ash (2004): „Regions unbound: Towards a new politics of place“, in: *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 86 (1), S. 33-44.
- Amin, Ash (2019): *Trasformiamo le città europee: Apriamole a un futuro conviviale*. https://www.corriere.it/19_maggio_16/ash-amin-fondazione-feltrinelli-milano-4d9d5996-773b-11e9-8bcc-bbf4d7708d31.shtml (letzter Zugriff am 02.05.2023).
- Anzaldúa, Gloria E. (1991): *Borderlands/la frontera: The new mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.
- Appadurai, Arjun (2013): *The future as cultural fact: Essays on the global condition*, New York: Verso.
- Attili, Giovanni (2007): „Digital ethnographies in the planning field“, in: *Planning Theory & Practice* 8 (1), S. 90-97.
- Attili, Giovanni (2008): *Rappresentare la città dei migranti*, Milano: Jaca Book.
- Austin, John L. (1987): *Come fare cose con le parole: Le „William James Lectures“ tenute alla Harvard University nel 1955*, Genova: Marietti Editore.
- Berger, John (1982): *Another way of telling*, New York: Pantheon.
- Bourriaud, Nicolas (2010): *Estetica relazionale*, Milano: Postmedia Books.
- Briata, Paola (2019): *Multiculturalismo senza panico: Parole, territori, politiche nella città delle differenze*, Milano: FrancoAngeli.
- Bruzzi, Stella (2000): *New documentary*, London: Routledge.
- Crasnow, Sharon (2013): „Feminist philosophy of science: Values and objectivity“, in: *Philosophy Compass* 8 (4), S. 413-423.
- Crasnow, Sharon (2014): „Feminist standpoint theory“, in: Nancy Cartwright/Eleonora Montuschi (Hg.), *Philosophy of social science: A new introduction*, Oxford: Oxford University Press, S. 145-161.
- Damasio, Antonio (2000): *The feeling of what happens*, London: Vintage.
- Damasio, Antonio (2003): *Looking for Spinoza. Joy, sorrow and the feeling brain*, London: Heinemann.
- DeVault, Marjorie (1999): *Liberating method: Feminism and social research*, Philadelphia: Temple University Press.
- Drò, Alessia (2016): *La potenza di rimanere senza parole. Intervista alla filosofa argentina María Lugones*. <http://www.iaphitalia.org/la-potenza-di-rimanere-senza-parole-intervista-alla-filoso-fa-argentina-maria-lugones/> (letzter Zugriff am 06.02.2023).
- Eckstein, Barbara/Throgmorton, James A. (2003): *Story and sustainability. Planning, practice, and possibility for American cities*, Cambridge/London: The MIT Press.
- Fals-Borda, Orlando (1986): *The challenge of social change*, London: SAGE.
- Feuer, Lewis S. (1963): *The scientific intellectual. The psychological & sociological origins of modern science*, New York: Basic Books.
- Filippo, Elena de/Strozza, Salvatore (2011): „Le migrazioni interne degli stranieri in Italia“, in: *Sociologia del Lavoro* 121, S. 168-195.

- Forester, John (1989): „Planning in the face of power“, in: *Journal of the American Planning Association* 48 (1), S. 67-80.
- Gabrielli, Giuseppe/Mazza, Angelo/Strozza, Salvatore (2016): Immigrants' settlement patterns in the city of Naples. I modelli insediativi degli immigrati nella città di Napoli, Conference Proceedings, Napoli.
- Gómez, Patricia Botero (2021): „Sentipensar“, in: Ashish Kothari/Ariel Salleh/Arturo Escobar/Federico Demaria/Alberto Acosta (Hg.), *Pluriverso. Dizionario del post-sviluppo*, Nocera Inferiore: Orthotes. <https://www.orthotes.com/sentipensar/> (letzter Zugriff am 21.05.2023).
- Giuliani, Ilaria/Piscitelli, Paola (2021): *Città, sostantivo plurale*, Milano: Fondazione Giangiacomo Feltrinelli.
- Haraway, Donna (1992): „The promises of monsters: A regenerative politics for inappropriate/d others“, in: Lawrence Grossberg/Cary Nelson/Paula Treichler (Hg.), *Cultural studies*, New York: Routledge, S. 295-337.
- Haraway, Donna (1995): *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano: Feltrinelli.
- Harding, Sandra (1987): „Is there a feminist method?“, in: Sandra Harding (Hg.), *Feminism and methodology: Social science issues*, Bloomington: Indiana University Press, S. 1-14.
- Harding, Sandra (2004a): „Rethinking standpoint epistemology: What is ‚strong objectivity‘?“, in: Sandra Harding (Hg.), *The feminist standpoint theory reader*, New York: Routledge, S. 127-140.
- Harding, Sandra (2004b): *The feminist standpoint theory reader*, New York: Routledge.
- Harding, Sandra (2015): *Objectivity and diversity: Another logic of scientific research*, Chicago: University of Chicago Press.
- Harding, Sandra (2017): „Latin American decolonial studies: Feminist issues“, in: *Feminist Studies* 43 (3), S. 624-636.
- hooks, bell (1989): „Choosing the margin as a space of radical openness“, in: *Framework: Journal of Cinema and Media* 36, S. 15-23.
- ISTAT (2022): *Rapporto annuale 2022 – la situazione del paese*, Roma: ISTAT.
- Kerrigan, Susan/Callaghan, Joanna (2016): *The filmmakers' research perspectives: An overview of Australian and UK filmmaking research*, Australian Screen Production Education and Research Association (ASPORA) Annual Conference, 5-7 July 2016, Canberra: The Big Questions.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (2003): *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*, Durham: Duke University Press.
- Leogrande, Alessandro (2017), *La forza delle storie contro il razzismo*. <https://www.internazionale.it/video/2017/12/12/alessandro-leogrande-intervista> (letzter Zugriff am 03.05.2023).
- Mandelbaum, Seymour J. (1991): „Telling stories“, in: *Journal of Planning Education and Research* 10 (3), S. 209-214.
- Mitchell, Helen J. (2005): „Knowledge sharing – the value of story telling“, in: *International Journal of Organisational Behaviour* 9 (5), S. 632-641.
- Nixon, Rob (2013): *Slow violence and the environmentalism of the poor*, Cambridge/London: Harvard University Press.
- Nussbaum, Martha C. (2001): *Upheavals of thought: The intelligence of emotions*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Osborne, Peter D. (2000): *Travelling light: Photography, travel and visual culture*, Manchester: Manchester University Press.

- Petrillo, Agostino (2015): „Di chi è la città?“, in: Claudia Bernardi/Francesco Brancaccio/Daniela Festa/Bianca M. Mennini (Hg.), *Fare spazio. Pratiche del comune e diritto alla città*, Milano: Mimesis.
- Pfirsich, Thomas/Semi, Giovanni (2016): „La ségrégation dans les villes de l'Europe méditerranéenne“, in: *Méditerranée* 127, S. 5-13.
- Reamy, Tom (2002): *Imparting knowledge through storytelling*, KMWorld Online. <https://www.kmworld.com/Articles/Editorial/Features/Imparting-knowledge-through-storytelling-Part-1-of-a-two-part-article-9358.aspx> (letzter Zugriff am 06.02.2023).
- Resina, Joan R. (Hg.) (2008): *Burning darkness: A half century of Spanish cinema*, New York: State University of New York Press.
- Rose, Gillian (1993): *Feminism & geography. The limits of geographical knowledge*, Cambridge: Polity.
- Rose, Gillian (1995): „Distance, surface, elsewhere: A feminist critique of the space of phallogocentric self-knowledge“, in: *Environment and Planning D: Society and Space* 13 (6), S. 761-781.
- Sandercock, Leonie (2003): „Out of the closet: The importance of stories and storytelling in planning practice“, in: *Planning Theory & Practice* 4 (1), S. 11-28.
- Sandercock, Leonie (2004): „Towards a planning imagination for the 21st century“, in: *Journal of the American Planning Association* 70 (2), S. 133-141.
- Sandercock, Leonie/Attili, Giovanni (Hg.) (2010): *Multimedia explorations in urban policy and planning. Beyond the flatlands*, Dordrecht: Springer.
- Smith, Hazel/Dean, Roger T. (Hg.) (2009): *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Soja, Edward W. (1989): *Postmodern geographies*, London/New York: Verso.
- Sontag, Susan (1997): *On photography*, Harmondsworth: Penguin.
- Valentine, Gill (2008): „Living with difference: Reflections on geographies of encounter“, in: *Progress in Human Geography* 32 (3), S. 323-337.
- Young, Iris M. (1996): *Justice and the Politics of Difference*, Princeton: Princeton Univ Press.
- Zonta, Dario (2017): *L'invenzione del reale: conversazioni su un altro cinema*, Roma: Contrasto.

Filmographie

- Piscitelli, Paola (2022): *Io non vedo il mare* – <https://shorturl.at/BIPT2>
- Oppenheimer, Joshua (2012): *The Act of Killing*
- Ferrente, Agostino (2006): *L'Orchestra di Piazza Vittorio*

