



Massimo Perinelli

Fluchtlinien des Neorealismus

Der organlose Körper der italienischen
Nachkriegszeit, 1943-1949

[transcript] Histoire

Massimo Perinelli

Fluchtlinien des Neorealismus

Massimo Perinelli (Dr. phil.) lehrt US-amerikanische Geschichte und Filmgeschichte an der Universität zu Köln. Er arbeitet zur Geschichte der Geschlechter, des Rassismus, der Sexualität und der Tier- Mensch-Beziehung.

Massimo Perinelli

Fluchtlinien des Neorealismus

**Der organlose Körper der italienischen
Nachkriegszeit, 1943-1949**

[transcript]

Dissertation, Philosophische Fakultät, Universität zu Köln

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Büro Bildwechsel / www.image-shift.net, Berlin

Umschlagabbildung: Ladri di biciclette, 1949, British Film Archive

Lektorat: Ulf Heidel, Berlin

Satz & Layout: Büro Bildwechsel / www.image-shift.net, Berlin

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1088-8

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier
mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

EINLEITUNG	11
FILME ALS QUELLE EINER MATERIELLEN GESCHLECHTERGESCHICHTE	31
Das Kino als Ort der Subjektbildung	33
Die Filme im Italien der Nachkriegszeit: der Neorealismus	43
PROGRAMMATIK	57
Heterotopie Italien 1943-49: der zerbombte Diskurs	58
Vom diskursiven zum maschinischen Körper, oder: »Was vermag ein Körper?«	70
DER FILM DER NACHKRIEGSZEIT	95
Filmische Ästhetik, geschlechtliche Logik und das Konzept der Krise im Kino des Faschismus	96
Vertikale vs. horizontale Blickführung	111
Der Sound	126
Masse / Menge / Individualität	134
Elemente der Komödie	143
DAS VERSCHWINDEN DER MÄNNER	147
Jungen: Ödipus interruptus	148
Väter: divenire-donna	156
African-Americans: die guten Indianer	169
Weißer Amerikaner: die (Cow)Boys	183
Nazis: schrecklich schön pervers	191
Faschisten: Italiener im Fieberwahn	202
Passive, verletzte und kranke Körper: der vergangene Körper des Helden	208
Der erotische Körper: offene Männlichkeit	226
FRAUEN IM ZENTRUM	233
Faschistinnen und Verräterinnen: sexuelle Kollaboration	240
Konsumgirls und Sexarbeiterinnen: die Schönen und die Guten	248
(Nicht-)Mütter: weibliches Begehren jenseits von Ehe und Familie	257

Mädchen: Exitpunkte für Fluchtlinien	264
Die Heldin: der organlose Körper	270
Diven und Anti-Diven: Italien ist eine Frau	275
DAS LEBEN AUF DEM TOTEN KÖRPER	289
RISO AMARO	295
Giuseppe De Santis	295
Silvana Mangano	297
Synopsis	298
Erde, Wasser, Reis: die Reterritorialisierung der Silvana	299
DIE RÜCKKEHR DER NATION	323
DER ORGANLOSE KÖRPER DER NACHKRIEGSZEIT	333
FILMOGRAPHIE	347
BIBLIOGRAPHIE	351
FILMINDEX	371

Danksagung

Die historische Auseinandersetzung mit Philosophie, Film- und Medienwissenschaften, Körper- und Geschlechtertheorien, italienischer Geschichte und dem Neorealismus hat mich in Kontakt mit Menschen aus den unterschiedlichsten Disziplinen und an den verschiedensten Orten gebracht. Ihnen allen, die zum Gelingen meiner Dissertation und des vorliegenden Buches beigetragen haben, danke ich aus ganzem Herzen.

Norbert Finzsch von der Universität zu Köln danke ich für die Betreuung der vorliegenden Arbeit, für seine wertvolle Unterstützung meiner Forschung und vor allem dafür, dass er mir über den langen und mitunter verschlungenen Weg meiner Promotion stets Vertrauen und Freundschaft entgegenbrachte.

Ich danke Margit Szöllösi-Janze von der Universität zu Köln für ihr Interesse an meiner Arbeit, für ihre Betreuung und für die guten Diskussionen, die wir seit Jahren über den Komplex Film & Geschichte führen.

Ich danke meinem Freund und Kollegen Olaf Stieglitz für seine Kritik und seine Unterstützung, die ich zu jeder möglichen und unmöglichen Zeit bekommen konnte, und für seine Ratschläge die mir immer weiter geholfen haben.

Ich danke Maren Möhring für ihre Freundschaft und die akademische Zusammenarbeit, die schon vor 15 Jahren in Hamburg begann und sich in Köln fortgesetzt hat. Auf ihr wertvolles Wissen und ihre Erfahrung konnte ich stets bauen.

Antje Dechert danke ich für den inhaltlichen und materiellen Austausch, den unsere oft parallelen Recherchen in den italienischen Archiven und unser gemeinsames Interesse an italienischen Filmen mit sich brachten. Mein Dank gilt auch Ruth Ben-Ghiat von der New York University. Unsere Diskussionen über den Neorealismus, die wir seit Jahren führen, waren inspirierend und immer hilfreich.

Ich danke Rosi Braidotti, die mir erklärt hat, dass eine Fluchtlinie im Zickzack verläuft.

Gudrun Löhner schulde ich unendlich viel Dank dafür, dass sie mich und meine Arbeit durch die letzten »100 days of awfulness« getragen hat.

Nicole Binz und Metin Genç haben einen äußerst genauen Blick auf mein dann doch noch nicht fertiges Manuskript geworfen, dafür danke ich ihnen.

Ulf Heidel hat viel mehr als nur das Lektorat durchgeführt. Für seine professionelle Genauigkeit, Gelassenheit und freundschaftliche Unterstützung zu jeder Tages- und Nachtzeit in den letzten hektischen

Momenten der Manuskriptbearbeitung und Drucklegung möchte ich mich ebenfalls ganz herzlich bedanken.

Ich danke Sandy Kaltenborn und Pierre Maite von Bildwechsel für die wunderbare Gestaltung des Buches.

Sarah Scheiner-Bobis hat mir gezeigt, wie man Ruhe, Zuversicht und Ausdauer beim Schreiben findet. Ohne sie hätte ich es nicht geschafft.

Ich danke dem *Deutschen Historischen Institut in Rom* und namentlich seinem Direktor Michael Matheus für die Gewährung eines mehrmonatigen Stipendiums, das mir die notwendige Recherche in Italien ermöglichte. Ich möchte mich auch bei Lutz Klinkhammer, dem maßgeblichen Experten für die Geschichte des italienischen Faschismus, für seine Betreuung am DHI und seine anregenden Hinweise bedanken.

Dank gebührt auch den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen zahlreicher Archive, die mich bei meiner endlosen Recherche nach Filmen und Textquellen unterstützt haben. Hierzu gehören vor allem die Einrichtungen in Rom, das Archiv der *Cineteca Nazionale* der *Scuola Nazionale di Cinema* in Rom, das *Istituto LUCE*, außerdem die *Biblioteca »Luigi Chiarini«* des *Centro Sperimentale di Cinematografia* in Rom, die *Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, die *Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea* in Rom, die *Mediateca* des Verbundes der *Biblioteche di Roma*, das *Archivio di Stato di Roma*, das *Istituto Storico della Resistenza* sowie das *Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico*, ebenfalls in Rom. Und ich danke den vielen römischen Straßenhändlern, die plötzlich, wie aus dem Nichts, längst verschollen geglaubte Filme der Nachkriegszeit zum Verkauf anboten.

Außerdem danke ich den Archivaren und Archivarinnen des *Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main* und des *Pacific Film Archive* an der *University of California, Berkeley*.

*»Gebt mir einen Körper«
ist die Formel für den philosophischen Umsturz*

Gilles Deleuze



Einleitung

Dies ist eine historische Arbeit über Italien und italienische Filme in der Endphase des Zweiten Weltkriegs und der direkt darauf folgenden Periode. Sie ist von der These geleitet, dass die im Faschismus hegemonialen Diskurse von Volk, Führer und Vaterland, von Heldentum und Mutterschaft, von Arbeit und Krieg, von Staat und *italianità* ihre Wirkung in dieser Zeit eingebüßt hatten und für eine kurze Zeit eine diskursive Leerstelle entstand, in der außergewöhnliche und heterotopische Momente sozialer Vergesellschaftung auftauchen konnten. Diese Effekte, die aus dem Schweigen vormals hegemonialer Diskurse hervorgingen, wurden in den Filmen beziehungsweise als Filme der unmittelbaren italienischen Nachkriegszeit sichtbar.

Untersuchungszeitraum

Der Zeitraum »unmittelbare Nachkriegszeit« ist indes nicht exakt zu bestimmen, da sich das Kriegsende in Italien, anders als in Deutschland, über zwei Jahre in die Länge zog, beginnend mit der alliierten Befreiung Siziliens und Süditaliens im September 1943 bis zur vollständigen Kapitulation der Wehrmacht in Norditalien Ende April 1945. Und auch die massiven Partisanenkämpfe ab 1944, durch die immer wieder Gebiete von den Deutschen befreit wurden, zwingen zu einer Unterscheidung zwischen dem Kriegsende und dem Ende des Faschismus.

Noch schwieriger ist es, den Abschluss der »unmittelbaren Nachkriegszeit« anzugeben. So wie die Reinstallation staatlicher Strukturen, der Wiederaufbau der Wirtschaft und nicht zuletzt die Heimkehr der männlichen Kriegsgefangenen sich allmählich vollzogen, verschwanden auch die Bedingungen und die von ihnen hervorgebrachten Ereignisse, an denen die vorliegende Arbeit so interessiert ist, nach und nach. Eine unscharfe Eingrenzung, welche dieser Text jedoch selbst notwendigerweise immer wieder überschreitet, würde daher die Jahre 1943 bis 1949 umfassen.

Körpergeschichte

Die vorliegende Arbeit versteht sich darüber hinaus als eine körperhistorische Untersuchung, weil sie davon ausgeht, dass die gesellschaftlichen Transformationen vor allem auf einer Mikroebene stattfanden, da die alten Makrostrukturen Italiens zerstört waren und die neuen, provisorischen Superstrukturen von außen stabilisiert wurden. Auf der Mikroebene der Individuen und ihres Alltags sind Körper als Einschreibungsflächen und Produkte von Diskursen die ersten und gleichsam wichtigsten Orte, an denen sich die Veränderungen abspielten und ihre

Effekte zeitigten. Übertragen auf den Film als Untersuchungsgegenstand bezeichnet Angela Dalle Vacche die Körper der Figuren im italienischen Kino der Nachkriegszeit als die Orte der historischen Verhandlung von abstrakten Werten und konkreten Erfahrungen.¹ Giovanna Grignaffini bestätigt die Bedeutung einer historiographischen Analyse von Körpern in italienischen Filmen, da Körper darin als »operators« einer neuen nationalen Identität fungierten.² Elena del Rio macht mit Bezug auf das Kino im Allgemeinen die entscheidende, an Deleuze orientierte Bemerkung: »There are behaviours of the body that interrupt the logical reasoning of the narrative.«³ Die historische Situiertheit solcher störenden Körper gilt es zu ermitteln.

Die Idee einer Körpergeschichte ist indes nicht neu; 1978 formulierte Foucault bereits:

»Die Historiker haben vor Jahren voller Stolz entdeckt, daß sie nicht bloß die Geschichte der Schlachten, der Könige und der Institutionen schreiben konnten, sondern auch die der Ökonomie. Jetzt sind sie wieder ganz verblüfft, weil ihnen die Gewitztesten unter ihnen beigebracht haben, daß man auch die Geschichte der Empfindungen, der Verhaltensweisen, der Körper schreiben kann.«⁴

Trotz der mittlerweile dreißig Jahre, die uns heute von dieser Aussage trennen, erfüllt sich Foucaults Forderung nach einer Geschichte der Körper, die denselben Stellenwert besitzt wie die Erforschung der politischen Geschichte oder der ökonomischen Produktionsverhältnisse, verstärkt erst in den letzten Jahren, wobei sie immer noch eine marginale Position in der Historiographie einnimmt. Im Sinne des Foucault-Zitates lautet die eigentliche These dieser Arbeit schließlich, dass Körper zwar stets historisch-diskursiv geformt sind, aber nichtsdestotrotz ein Vermögen besitzen, jenseits von Diskursen miteinander soziale Gefüge zu bilden, also eine historische *agency* besitzen. Die Suche nach störenden Körpern unterscheidet sich von einer Geschichtsschreibung, die untersucht, wie zu bestimmten Zeiten Körper durch Disziplinierungs- und Regulierungstechniken hergestellt werden, das heißt von einer Geschichtsschreibung, die sich für die Geschichte einer über den

1 Vgl. Angela Dalle Vacche: *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*. Princeton 1992. S. 184 und 194.

2 Vgl. Giovanna Grignaffini: *Female Identity and Italian Cinema of the 1950s*, in: Giuliana Bruno/Maria Nadotti (Hg.): *Off Screen. Women and Film in Italy*. London, New York 1988. S. 111-123, hier S. 121.

3 Elena Del Rio in: Jonathan Busch: *Interview with Elena Del Rio*, in: *VUEWeekly*. Issue: *New Arena*. 07.03.2007. Onlinezeitschrift. <http://www.vueweekly.com/articles/default.aspx?i=5931> (Stand 08.05.2008).

4 Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin 1978. S. 178.

Körper operierenden Macht interessiert. Einer solchen Suche widmet sich die folgende Beschäftigung mit der Ausnahmesituation im Italien der Jahre von 1943 bis 1949.

Obwohl es um Körpergeschichte geht, ist die Arbeit zu weiten Teilen eine geschlechterhistorische. Das deshalb, weil Körper zunächst und in erster Linie geschlechterbinär aufgeteilt sind. Der vergeschlechtete Körper ist die materielle Verkörperung eines historisch gegebenen Raumes, das heißt ökonomischer und politischer Realitäten und ihrer Diskurse. Der Bruch in diesen Realitäten erzeugt deviante Körper und neue Begehrensformen, die zunächst und vor allem mit den Geschlechtergrenzen kollidieren, in die sie gesetzt sind, beziehungsweise mit den Genderdiskursen, die sie als männlich oder weiblich identifizieren und damit binär stratifizieren und territorialisieren. Für diese Arbeit ist bedeutsam, dass gesellschaftspolitische Ereignisse über Geschlechterdiskurse verhandelt werden und dass sich diese Prozesse auf der Ebene der Körper abspielen. Daher bewegt sich die vorliegende Arbeit über weite Strecken entlang der Geschlechtergrenzen und untersucht Männlichkeiten und Weiblichkeiten beziehungsweise benutzt diese Begriffe und ihre Untertypen als Untersuchungskategorien.

Filme als Quellen

Als Quellen, die auf diese Kategorien hin untersucht werden, wurden italienische Kinofilme gewählt, die zwischen den letzten Kriegsjahren und dem Beginn der 1950er Jahre entstanden. Die Auswahl des historischen Untersuchungsmaterials beruht dabei auf der dieser Arbeit zugrunde liegenden Frage danach, wo Körperpraktiken, Begehrensstrukturen und Selbstwahrnehmungen ihre Spuren hinterlassen, wenn sie doch gerade nicht diskursiviert, also nicht in mündliche oder schriftliche Sprache eingelassen, sondern im Gegenteil durch den Abbruch von Sprache motiviert sind. Eine weitere These wird hier relevant, nämlich dass sich körperliche Ereignisse und Phänomene einer Zeit ungeplant und unbewusst, also jenseits von Drehbuch, Regie und Montage als Bilder in das kinematographische Filmmaterial einschreiben. Da Spielfilme phantasmatischer Natur und damit teilweise imaginär sind, rutschen nicht-sagbare emotionale Prozesse über einen körperlichen Ausdruck unintendiert in den Plot und werden auf dem beziehungsweise als Filmstreifen manifest. In einer Relektüre sind sie dadurch historiographisch entzifferbar.

Dennoch ist neben den Bildern (und dem Ton) auch das Narrativ, also die Handlungsebene der einzelnen Filme wichtig. Denn obwohl die Kinoproduktionen alle in den Koordinaten klassischer Diskurssysteme eingespannt sind – und es gibt nur klassische Diskurse –, brechen die Plots zur Zeit des Neorealismus ihren Erzählstrang alle an einem bestimmten

Punkt ab und verweigern durchgängig die *narrative closure*, also die den diskursiven Logiken inhärente Abschlussbewegung. Wie zu zeigen sein wird, zeugt dieses in seiner Bedeutung nicht zu unterschätzende Phänomen von Diskursen, die zwar alternativlos sind, aber dennoch so beschädigt, dass sie ihre eigene Logik nicht durchhalten können.

Untersuchungskategorien

Die analytische Einteilung, die der Untersuchung der Filme zugrunde gelegt wurde, orientiert sich an bestimmten devianten Figurationen des binären Geschlechtersystems. Denn in der Betrachtung der Filme des gewählten Berichtszeitraums fällt zunächst auf, dass in ihnen der männliche Körper kaum vorkommt – zumindest nicht in einer Form, die man aus heutiger Sicht als männlich bezeichnen würde. Nur kurze Zeit zuvor noch im Film während des Faschismus als kriegerischer Körperpanzer oder gestrauchelter, aber am Ende triumphierender Held zelebriert, verschwand dieser männliche Körper plötzlich in den Filmen der Nachkriegszeit. Die Protagonisten in den Filmen sind überwiegend Protagonistinnen, während sich die Männer an der Peripherie der Handlungen wiederfinden. Filme wie *Senza pietà*, *Desiderio*, *Tombolo paradiso nero*, *Cielo sulla palude*, *Campane a martello*, *L'Onorevole Angelina*, *Bellissima*, *L'amore*, *Riso amaro*, *Il mulino del Po*, *Stromboli, terra di Dio*, *Le ragazze di Piazza di Spagna*, *Anna* oder *Roma ore 11* sind aus der Sicht der Protagonistin gedreht und es ist ihre Geschichte, die erzählt wird. Weitere Filme wie *Ossessione*, *Abbasso la miseria!*, die Episoden eins, drei und vier von *Paisà*, *Molti sogni per le strade* oder *Un giorno nella vita* stellen die handelnden Personen geschlechtlich zumindest gleichwertig dar, während es in Filmen wie *I bambini ci guardano*, *Il bandito*, *Roma città aperta*, *Non c'è pace tra gli ulivi* und *Pian delle stelle* Frauen sind, die der Handlung die entscheidende Wendung geben. Diese verschiedenen weiblichen Figuren entsprechen weder dem Bild der blonden, verführerisch eleganten, städtischen Dame noch dem Bild der dunklen, kerngesunden, ländlichen, kinderreichen Frau, das der Faschismus in seiner Ikonographie feierte, also jenen beiden widersprüchlichen Frauentypen, wie sie u.a. Lesley Caldwell und Liliana Ellena in ihren Untersuchungen der Frauenrollen im faschistischen Kino beschreiben.⁵ Die Frauen in den italienischen Nachkriegsfilmen sind, wie zu zeigen sein wird, anderer Natur.

5 Vgl. Lesley Caldwell: *Madri d'Italia. Film and Fascist Concern with Motherhood*, in: Zygmunt G. Barański/Shirley W. Vinal (Hg.): *Women and Italy. Essays on Gender, Culture and History*. Hong Kong 1991. S. 43-63, hier S. 49. Vgl. Liliana Ellena: *Mascolinità e immaginario nazionale nel cinema italiano degli anni trenta*, in: Sandro Bellassai/Maria Malatesta (Hg.): *Genere e mascolinità. Uno sguardo storico*. Rom 2000. S. 243-264, hier S. 251. Vgl. auch Elda Guerra: *Memory and Representation of Fascism: Female Autobiographical Narratives*, in: R. J. B. Bosworth/Patrizia Dogliani (Hg.): *Italian Fascism. History, Memory and Representation*. New York 1999. S. 195-215, hier S. 196.

Konkret kreisen die Analysen der vorliegenden Arbeit um deviante oder gesellschaftlich marginalisierte Figuren im Film wie Kinder, Obdachlose, Kranke, (Afro-)Amerikaner und Deutsche, Homosexuelle, Kollaborateurinnen⁶, Sexarbeiterinnen, begehrende Frauen, begehrt werdende Männer und andere nicht-hegemoniale Figuren. Sie markieren Abzweigungen, an denen die Plots eine neue Richtung einschlagen, ohne jemals wieder auf die Hauptlinie zurückzufinden, und auf unvorhergesehenen Wegen endlos weiter verlaufen. Die Typologisierung dieser Figuren soll daher keine Typen festschreiben, sondern anhand der Zuordnungen vielmehr zeigen, dass die Wirkungsmächtigkeit normalisierender Diskurse in der besonderen Situation des Nachkriegsitaliens zu einem guten Teil verloren ging. Es geht in den Filmanalysen also nicht um ein Konzept von *othering*, sondern um das Herausarbeiten eines tatsächlichen *Minoritär-Werdens*, wie es in einem späteren Kapitel erläutert werden wird. Die Figuren des Anderen fungieren in diesem Sinne methodisch als *Negativfolie*. Das heißt, die Figuren nehmen lediglich Ausgang von den bekannten verworfenen Typen wie dem sensiblen Mann oder der energischen Frau, verwandeln sich dann aber in etwas anderes. Die Affirmation, die dieser Unterteilung zunächst immanent zu sein scheint, hebt sich in der Analyse auf. Was in den Filmen der unmittelbaren Nachkriegszeit geschah, ließe sich auch als Glättung des durch den Diskurs gekerbten Raumes beschreiben, wodurch sich die Verlaufsbahnen geschlechtlicher Subjektivierungen – die Lebensadern des modernen Organismus – wie brechende Deiche öffneten. Die Filme erzählen Geschichten von Flucht. Es geht also darum, in dem bekannten Material zu arbeiten, darin aber eine neue Sprache zu entwickeln und Unbekanntes zu entdecken.

Neorealismus

Die Filme der Jahre 1943 bis 1949, von denen in dieser Arbeit hauptsächlich die Rede ist, gehören zum Genre des Neorealismus, durch dessen Werke der italienische Film weltweit Anerkennung erlangte. Der Neorealismus steht für die sogenannte goldene Periode des italienischen Films und gilt im nationalen Geschichtsmythos seit den 1950er Jahren als das italienische Kino par excellence. So gibt es keine generelle Geschichte des Films oder gar eine publizierte Geschichte des italienischen Kinos ohne ausführliche Verweise auf den Neorealismus. In eher lexika-

6 Der Begriff der Kollaboration wird in der Arbeit als zeitgenössischer Begriff verwendet, nicht als analytische Kategorie. Denn natürlich waren die Italiener über die meiste Zeit Verbündete Deutschlands. In den Filmen, die oft während oder kurz nach der Zeit der deutschen Besatzung Italiens spielen, werden hingegen alle mit den Deutschen zusammenarbeitenden Italiener als Kollaborateure bezeichnet. Dies galt in verstärktem Maße für Italienerinnen, die Kontakt zu deutschen Soldaten pflegten. Diese vergeschlechtete Externalisierung der eigenen faschistischen Vergangenheit in dem Begriff der Kollaboration muss folglich bei der Lektüre mitgedacht werden.

lisch angelegten Überblickswerken gelten indes nur ein paar wenige Filme als echte neorealistische Produktionen. Meist werden sechs Titel genannt, *Roma città aperta*, *Paisà*, *Sciuscià*, *La terra trema*, *Ladri di biciclette* und *Umberto D.*, die des Öfteren noch um zwei Titel, nämlich *Ossessione* und *Germania anno zero*, ergänzt werden. Diese Aufzählung entspricht der gängigen Annäherung an das Thema über die zentralen Filmschaffenden der Zeit, nämlich Roberto Rossellini, das Duo Vittorio De Sica und Cesare Zavattini – Letzterer Drehbuchautor und Theoretiker des Neorealismus – sowie Luchino Visconti. Andere, um den Genrebegriff bemühte Abhandlungen fügen der Liste der Filme noch *Un giorno nella vita*, *Il bandito*, *Il sole sorge ancora*, *Caccia tragica*, *Tombolo paradiso nero*, *Sotto il sole di Roma*, *Vivere in pace*, *Senza pietà*, *Riso amaro* und eingeschränkt *Miracolo a Milano* hinzu und damit die Arbeiten von Regisseuren wie Alberto Lattuada, Luigi Zampa, Pietro Germi, Renato Castellani und vor allem von Giuseppe De Santis und Alessandro Blasetti. Wieder andere Überblickswerke zum (italienischen) Film entdecken den Neorealismus noch in den Filmen von Federico Fellini und anderen bis weit in die 1970er Jahre hinein.⁷ Das alleine zeigt, dass eine scharfe Abgrenzung des Neorealismus als Genre unmöglich ist beziehungsweise wenig Nutzen bringt. Dieser Arbeit geht es daher auch nicht um die Reinheit des Genrebegriffs, sondern sie geht davon aus, dass die Eigenschaften, die den Neorealismus ausmachen, sich aus der Zeit ergaben und sich in die Filme einschrieben und daher auch in allen anderen italienischen Filmproduktionen aus diesem Zeitraum zu finden sind. Sicherlich gibt es qualitative Unterschiede und die sogenannten Meisterwerke des Neorealismus zeigen die Dimension der außergewöhnlichen Situation der unmittelbaren Nachkriegszeit oft am deutlichsten. Dennoch bevölkern deviante Körper die Zelluloidstreifen aller möglichen Filme und scheitern klassische Narrative in fast jeder Produktion dieser Zeit; sie sind Ausdruck der kulturellen Verfasstheit der damaligen Gesellschaft. In dieser Logik gehen auch einige historische Einzelstudien vor, die zum Beispiel die Geschlechterverhältnisse im Neorealismus untersuchen und dafür beliebig viele Spielfilme aus der Zeit von 1943 bis 1952 unter den Begriff des Neorealismus fassen. Und so schließt sich auch die vorliegende Arbeit der Tautologie Alberto Farassinis an: »Das neorealistische Kino ist das italienische Kino in der Epoche des Neorealismus.«⁸

Der Begriff des Neorealismus fungiert für diese Arbeit also einerseits als Epochenbegriff – und umfasst somit die Zeit vom Kriegsende bis

7 Einen guten Überblick über die unterschiedlichen Ansätze bezüglich des Neorealismus bietet Bert Cardullo: *What is Neorealism? A Critical English-Language Bibliography of Italian Cinematic Neorealism*. Lanham 1991.

8 Alberto Farassino: *Neorealismo, storia e geografia*, in: Ders. (Hg.): *Neorealismo. Cinema Italiano 1945-1949*. Turin 1989. S. 21-36, hier S. 34.

zu den beginnenden 1950er Jahren –, andererseits bezeichnet er eine spezifische ästhetisch-politische Tendenz, deviante Körperlichkeiten und Geschlechterverhältnisse im Film der italienischen Nachkriegsära zu inszenieren. Aus diesem Grund übersteigt der Begriff Neorealismus jede klassische Genrezuordnung. Dies nicht zuletzt auch deshalb, weil eine der allgemein anerkannten Eigenschaften des Neorealismus gerade die Aufspaltung und Vermischung der Genres ist.

Natürlich sind nicht alle Filme aus dieser Zeit gesichtet worden. Denn alleine für die Jahre 1945 bis 1948 sind in Italien 221 Produktionen verzeichnet, von denen sehr viele zudem nicht mehr existieren. Dennoch wurden annähernd alle Filme, derer der Verfasser dieser Arbeit in den Archiven des *Centro Sperimentale di Cinematografica* (CSC) in Rom, in dem auch das zentrale Filmarchiv Italiens angesiedelt ist, und vielen anderen Bezugsorten habhaft werden konnte, in die Betrachtung mit einbezogen. Hinzu kommen einige Filme, die in der Zeit des Faschismus gedreht wurden, sowie einige spätere Produktionen aus der Zeit von 1950 bis 1960. Insgesamt wurden an die hundert Filme gesichtet, von denen manche nur kurze Erwähnung finden, während andere ausführlich analysiert werden. Etwas mehr als die Hälfte davon gehört direkt zur ›Epoche des Neorealismus‹. Wenn also Filmen der Nachkriegszeit bestimmte Merkmale mit Mengenbegriffen wie »alle«, »die meisten«, »viele« oder »wenige« zugeordnet werden, bezieht sich das auf diesen Korpus. Da es dabei meist um ästhetische Momente beziehungsweise Tendenzen geht, ist eine exakte Angabe, wie sie in der quantitativen Filmanalyse gefordert wird, hier nicht sinnvoll.

All diese Punkte ergeben zusammen die Skizze eines Versuches: Körpersensationen, die sich in einem imaginären (Kino-)Raum als Bilder materialisiert haben, ermöglichen eine Körpergeschichte als materielle Geschichte und eine materielle Geschichte als Filmgeschichte.

Filmhistorische Einordnung

Zwei historische Situationen begrenzen den Untersuchungszeitraum 1943 bis 1949, der nicht zufällig genau mit der Lebensdauer des Neorealismus übereinstimmt. Auf der einen Seite stehen der Zusammenbruch des Faschismus und das Ende des Krieges und Bürgerkrieges in Italien, auf der anderen Seite findet sich die Konsolidierung der italienischen Republik am Ende der 1940er Jahre.

Um den Bruch am Kriegsende deutlich machen zu können, werden neben den neorealistischen Filmen in sehr eingeschränktem Maße auch Filme des (meist späten) Faschismus historiographisch mit betrachtet. Zu beachten ist hierbei, dass ›Film im Faschismus‹ nicht mit ›faschistischer Film‹ gleichzusetzen ist. Wenn in dieser Arbeit tatsächlich vom faschistischen Film die Rede ist, sind Filme gemeint, die sich ideologisch explizit

dem faschistischen Projekt zuordneten beziehungsweise vom Regime direkt als Propagandafilme in Auftrag gegeben wurden, wie zum Beispiel *Madri d'Italia*, eine Produktion des staatlichen *Istituto LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa)* von 1935. Doch sind dies die Ausnahmen, da das faschistische Regime, obwohl es den italienischen Film zentralisierte und stark förderte, wenig in die Produktionen selbst eingriff.⁹ Unter den mehr als 700 im sogenannten *ventennio*, also im ›Italien der zwei Jahrzehnte‹ faschistischer Herrschaft gedrehten Filmen befinden sich lediglich eine Handvoll Propagandafilme.¹⁰ ›Film im Faschismus‹ bezeichnet zunächst also seine historische Einordnung in den *ventennio*.

Eine wichtige Trennungslinie in der Forschung zum Film im Faschismus ist darin auszumachen, dass vor allem die früheren Studien in den Filmen des *ventennio* in erster Linie ein Bild von der kulturellen Unterdrückung der Frau und ihre Beschränkung auf die Figur der Mutter oder der Hure erkannten, während neuere Studien versuchen, den subversiven Gehalt der Filme herauszuarbeiten, indem sie sie gegen den Strich lesen und betonen, dass die ›bösen‹ Figuren in den Filmen meist interessanter waren als die ›guten‹ und dass das damalige Publikum ihretwegen in die Kinos ging. Doch auch wenn diese Spielfilme Elemente der Subversion enthalten – wie übrigens auch die Propagandafilme durch die Möglichkeiten mehrdeutiger Lesarten –, nähern sie sich in ihrem bloßen Unterhaltungscharakter oft stärker an den Diskurs der faschistischen Zeit an als die zumeist hölzernen und formalen Propagandafilme und sind daher in ihrem politischen Effekt als wirkungsvoller zu bezeichnen.

Als zweite Begrenzung des Untersuchungszeitraums sieht diese Arbeit die Rekonstituierung gesellschaftlicher und damit auch geschlechtlicher Strukturen ab den 1950er Jahren. Filmhistorisch wird dieser Prozess vom Aufkommen des sogenannten *neorealismo rosa*, also des den Neorealismus ›verwässernden‹, komödiantischen italienischen Kinos der 1950er Jahre markiert. Diese Filme werden hier ebenfalls möglichst knapp besprochen. Gerade der Übergang zu den 1950er Jahren verdeutlicht die Relevanz einer Geschlechtergeschichte, weil die Rekonstituierung einer bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft ab den 1950er Jahren, wie noch ausführlich beschrieben werden wird, genau auf der Ebene von Gender, konkret an der Re-Signifizierung des weiblichen Körpers ansetzte.¹¹

9 Zusammen mit der katholischen Kirche wurde zwar auf die Einhaltung der Moral geachtet, eine klassische politische Zensur wie bei den Printmedien war beim Kino jedoch die Ausnahme. Vgl. Anna Maria Torriglia: *Broken Time, Fragmented Space. A Cultural Map for Postwar Italy*. Toronto, Buffalo, London 2002. S. 59.

10 Vgl. Peter Bondanella: *The Making of Roma città aperta: The Legacy of Fascism and the Birth of Neorealism*, in: Sidney Gottlieb (Hg.): *Roberto Rossellini's Rome Open City*. Cambridge 2004. S. 43-66, hier S. 44f.

11 Andere diskursive Stratifizierungen, die auf der Ebene der Körper wirkungsmächtig sind, wie *race* oder *Alter*, werden ebenfalls in die Analyse einbezogen.

Sekundärquellen

Neben Filmen werden in dieser Arbeit auch andere Quellen berücksichtigt, hauptsächlich Filmrezensionen und Debattenbeiträge von Filmschaffenden in den damaligen Zeitschriften. Jedoch werden sie weniger als Belege für jene Andersartigkeit beziehungsweise Devianz der Filmfiguren gelesen denn vielmehr als Texte, die wieder an ältere Diskursfäden anknüpften und die von hegemonialen Diskursen tendenziell befreiten Konstellationen in der direkten Nachkriegszeit (re-)diskursivierten. Konkret verweist dieser unhandliche Terminus der (Re-)Diskursivierung auf die Operation, mit der die widerspenstigen Filme der ersten Jahre nach Kriegsende zu Bausteinen einer italienischen Schule, eines italienischen Kinos und damit zu einer nationalen Angelegenheit gemacht wurden. Die Texte aus der Filmwelt werden daher als Quellen des Übergangs hin zu einer Renormalisierung der Verhältnisse und weniger als Dokumente jener körperlichen, geschlechtlichen und letztlich gesellschaftlichen Andersartigkeit verstanden, die in den Filmen selbst sichtbar wurde. Ein Film von Rossellini findet keine Entsprechung in einem Text von Rossellini.

Für diese Einordnung der schriftlichen Quellen spricht auch, dass in der eigentlichen Schaffensphase des Neorealismus die Filme nicht theoretisiert beziehungsweise definiert wurden. Nach Alberto Farassino gab es in den produktiven ersten drei Jahren mit Ausnahme eines Artikels von Cesare Zavattini von 1945 keinen einzigen Artikel über den Neorealismus.¹² Das Reden und Schreiben setzte erst später ein. Daher sind die Filme keine bebilderten Belege einer Wirklichkeit, die mit ›härteren‹ Quellen bestätigt werden könnten, sondern sie stellen die eigentlichen Quellen dar, die zeigen, was andere Quellen weit weniger deutlich artikulieren: nämlich eine Realität, die sich phantasmatisch bildete, die Realität der Wünsche, der Ängste und des Begehrens, die das gesellschaftliche Reale ebenfalls erzeugen. Das zeigt sich auch in einem weiteren Unterschied zwischen Printmedien und Filmen; während populäre Fotoromane wie *Grand Hôtel* oder *Bolero film* oder Filmzeitschriften wie *Hollywood* oder *Star* relativ ungebrochen auf Starbilder des *ventennio* zurückgriffen und nach dem Krieg um Bilder aus Hollywood anreicherten, fand der Bruch in der Repräsentation von Körper und Geschlechtlichkeit in erster Linie im bewegten Bild des Kinos statt. Dem Kino kommt damit als gesellschaftlichem Apparat eine ganz eigenständige Funktion zu.

Vergleich Italien – Deutschland

Der Blick auf Deutschland begleitet den Text auf einer untergeordneten Linie, nicht um einen Vergleich der beiden Kriegspartner und der beiden faschistischen Länder zu gewährleisten, sondern um die italienische Pers-

¹² Vgl. Farassino, *Neorealismo, storia e geografia*, S. 32.

pektive durch die in vielen Aspekten ähnlichen Ereignisse in Deutschland nach 1945 zu stützen und deutlicher zu konturieren. Daher gibt es über die Arbeit verstreut immer wieder Verweise auf die sogenannten Trümmerfilme, die genau wie die neorealistischen Filme nach Kriegsende entstanden und wie diese im Übergang zu den 1950er Jahren wieder von den Leinwänden der Kinos verschwanden. Außerdem drehte auch der Trümmerfilm *in strada* vor der Ruinen-Kulisse der zerstörten Städte und teilt damit eines der definitorischen Grundmerkmale des Neorealismus. Ähnlich dunkel und außergewöhnlich in seiner Art verweigert auch der Trümmerfilm erstaunlich oft die Paarbildung seiner Protagonisten und Protagonistinnen und handelt stattdessen von den Problemen einfacher Menschen im Nachkriegsalltag.

Dennoch stellen diese Verweise keinen Vergleich dar, da die Unterschiede trotz der gemeinsamen (und verbundenen) Geschichte von Faschismus, Krieg, Niederlage und alliierter Besatzung doch zu grundsätzlich sind, als dass ein tragfähiges Vergleichssample gebildet werden könnte. Die erste und wichtigste Differenz besteht hierbei in der Totalität des deutschen Projektes und in seinem rassenbiologischen Wahn, der sich in dieser Ungebrochenheit in Italien nicht finden lässt.¹³ Allein wegen des eliminatorischen Antisemitismus als konstituierendem Moment des deutschen Nationalsozialismus und der daraus resultierenden Shoah im Gegensatz zum italienischen Rückgriff auf den antik-römischen Imperiumsmythos verbietet sich ein direkter Vergleich. Ruth Ben-Ghiat konstatiert zwar einen ab 1936 stärker werdenden und dann mit den Rassegesetzen von 1938 institutionalisierten rassenbiologischen Antisemitismus in Italien sowie schließlich einen während des Krieges unter Intellektuellen lauter werdenden Diskurs eines ebenfalls eliminatorischen Antisemitismus. Dennoch wurde erst in der faschistischen Republik von Salò ab 1943 eine

13 Aaron Gillette untersucht die Bemühungen des Regimes, besonders Mussolinis, eine neue italienische Rasse in Abgrenzung vor allem zu Afrikanern und Juden zu schaffen. Im Zuge des mangelnden Erfolgs des Projektes wechselte das Regime zwischen verschiedenen rassischen Konzepten und Theorien, verfehlte jedoch sein Ziel, die Italiener unter rassenbiologischen Begriffen zu vereinen. Vgl. Aaron Gillette: *Racial Theories in Fascist Italy*. London, New York 2002. In seinem Vergleich zwischen Italien und Deutschland betont Alexander J. De Grand hingegen stärker die Gemeinsamkeiten der beiden Regime. Interessanterweise verändert De Grand seine Analyse bezüglich der Bedeutung von Rasse für die italienischen Faschisten. Während er in der ersten Auflage seiner Studie von 1995 darin ebenfalls den Hauptunterschied zu Deutschland sieht, kommt er in der zweiten Auflage von 2004 zu der Neubewertung, dass Rasse als Konzept ebenfalls eine durchaus zentrale Rolle für das Regime von Mussolini spielte. Hierbei betont er vor allem die rassistische Haltung der Faschisten gegenüber der von ihnen ausgemachten ›slawischen Rasse‹, die sich im Hinblick auf die jugoslawische Minorität in Nordostitalien und die Gebietsansprüche Italiens vor allem in den 1920er Jahren leicht mobilisieren ließ. Ansonsten verweist aber auch De Grand auf den späten rassenbiologisch-antisemitischen Umschwung der Regierung ab 1936. Vgl. Alexander J. De Grand: *Fascist Italy and Nazi Germany. The ›Fascist‹ Style of Rule*. New York, London 2004. Siehe vor allem S. 63-74. Eine umfassende Studie zum italienischen Rassismus während des Spätfaschismus findet sich in Manfredi Martelli: *La propaganda razziale in Italia 1938-1943*. Rimini 2005.

an Deutschland angelehnte antijüdische Politik umgesetzt, die vorher in Italien wenig Unterstützung gefunden hatte.¹⁴ Die Deportationen in die Todeslager im Deutschen Reich begannen erst mit der deutschen Besetzung ab September 1943 und stießen auf mannigfaltigen Widerstand in der Bevölkerung.¹⁵ Darüber hinaus macht die Forschung darauf aufmerksam, dass ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Ländern darin bestand, dass das italienische Regime weitaus größere Schwierigkeiten hatte, seine Zielvorgaben in der Bevölkerung umzusetzen, als das Naziregime. Die größere Integrationsfähigkeit des italienischen Faschismus, der aus sehr heterogenen Strömungen bestand und am Ende auch an diesen zerbrach, findet im deutschen Fall mit seinem Konsens und seinem mörderischen Lagersystem für alle nicht-konformen Elemente keine Entsprechung.¹⁶

Jedoch zeigte gerade die heterosexistische, antifeministische und pronatalistische Biopolitik ein sehr hohes Ausmaß an Übereinstimmung in beiden Systemen. In beiden Regimen war der »Körper als privilegiertes Raum« Einschreibungsfläche faschistischer Biopolitik.¹⁷ Auch gibt es starke Parallelen in der antidemokratischen Reaktion auf die als nervös empfundene Moderne, die grundlegend für beide Regime

-
- 14 Vgl. Ruth Ben-Ghiat: *Fascist Modernities. Italy, 1922-1945*. Berkeley, Los Angeles, London 2001. S. 173f.
- 15 Ben-Ghiat hebt einerseits die antisemitischen Aktionen des italienischen Regimes hervor, wie Volkszählung, Internierungen und Beschlagnahmung von Privateigentum als flankierende Maßnahmen für die Deportationsbestrebungen der deutschen Wehrmacht und der sie unterstützenden Gruppen der Republik von Salò, in deren Folge 7.000 Juden und Jüdinnen in die Vernichtungslager verbracht und dort ermordet wurden. Andererseits verweist sie auf das massive Engagement der nicht-jüdischen italienischen Bevölkerung, das darauf zielte, diese Pläne zu vereiteln. Dies führte zu einer in Europa einzigartigen Überlebensrate von jüdischen Menschen von 83%. Vgl. ebd., S. 205.
- 16 Adrian Lyttelton unterscheidet in der Genese des italienischen Faschismus zwischen den verschiedenen Strömungen und ihren jeweiligen zeitlichen und politischen Bedeutungen. So waren die noch aus den Futurismus stammenden *arditi* der Prototyp des Faschisten der frühen 1920er Jahren. Sie bildeten anti-bürgerlich ausgerichtete Schlägertrupps, die denen der frühen SA in Deutschland ähnelten, allerdings eigenständiger agierten. Daneben gab es die sehr mächtigen norditalienischen Landbesitzer, die die Region, vor allem die Toskana, mit Terror überzogen. Während das industrielle Bürgertum zurückhaltender reagierte, bildeten sich aus den Kleinindustriellen und der Mittelklasse Norditaliens die *squadristi*, die faschistischen Schlägergruppen. Der alte Landadel in Süditalien agierte wiederum aus einer eigenen Motivation und mit anderen Mitteln als die Bewegung in den nördlichen Städten. Die extreme Diversität Italiens drückte sich in den unterschiedlichen faschistischen Fraktionen aus. Die Bedeutung Mussolinis lag in dieser Hinsicht vor allem in seiner Fähigkeit zur Integration der unterschiedlichen Interessen und Strukturen begründet. Vgl. Adrian Lyttelton: *The »Crisis of Bourgeois Society« and the Origins of Fascism*, in: Richard Bessel (Hg.): *Fascist Italy and Nazi Germany. Comparisons and Contrasts*. Cambridge 1996. S. 12-22, hier S. 16ff. Zu den verschiedenen »Faschismen« in Italien vgl. auch Philip Morgan: *Italian Fascism, 1915-1945*. Houndmills, New York 2004. S. 76ff.
- 17 Paula Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*. München 2006. S. 7. Für eine historische Kontextualisierung des deutschen Raums vgl. Marion E. P. de Ras: *Body, Femininity and Nationalism. Girls in the German Youth Movement 1900-1934*. New York, London 2008.

war und die sich in einer auf Gewalt und Krieg fokussierten Politik äußerte.¹⁸

Da für beide Länder die Erfahrung mit dem Faschismus beziehungsweise Nationalsozialismus als Grundmotiv des Nachkriegskinos gilt, ist die Unterscheidung der beiden Systeme von Belang. Gerade der Gender-Aspekt wurde in den Filmstoffen des Trümmerfilms wie in denen des Neorealismus angesprochen und kritisch verhandelt. Diese Gegenbewegung nach dem Krieg, die sich im außerfilmischen Raum vor allem in der Frauenbewegung manifestierte und die mit dem damals vorherrschenden Bild der auf das Haus reduzierten Mutter brach, lässt sich im Kino beider Länder in den späten 1940er Jahren vorfinden.¹⁹

Nicht zuletzt hebt sich die rigorose Abkehr von jeder Kontinuität mit dem Faschismus bei den italienischen Kinoproduktionen vom deutschen, über die Betonung von Arbeit ermöglichten, filmimmanenten »Es-muss-weitergehen« ab. Ähneln sich auch die Trümmer und die damit verbundenen »zertrümmerten Subjektivitäten« in beiden Filmgenres, so findet sich im Neorealismus weder die ihre Hemdsärmel hochkrepelnde Trümmerfrau noch die Zukunft versprechende Jugend als mythische Figuren eines Wiederaufbaus und Neuanfangs.

Theorie

Die vorliegende Arbeit ist in weiten Teilen stark theoriegeleitet, weil sie die Quellen auf eine Art zum Sprechen bringen möchte, wie es eine

18 Zu Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen beiden Regimen siehe Bessel (Hg.), *Fascist Italy and Nazi Germany*. Zur Frage der Vergleichbarkeit siehe vor allem Bessels Einleitung ebd., S. 4-11. Vgl. auch Wolfgang Schieder (Hg.): *Faschismus als soziale Bewegung. Deutschland und Italien im Vergleich*. Göttingen 1983. Zur Totalität des deutschen Antisemitismus vgl. Daniel J. Goldhagen: *Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust*. Berlin 1996. Vgl. dazu auch Saul Friedländer: *Das Dritte Reich und die Juden. Verfolgung und Vernichtung 1933-1945*. München 2006. Zum Verhältnis von Faschismus und Moderne in Italien vgl. Ben-Ghiat, *Fascist Modernities*. Vgl. auch Lyttelton, *The »Crisis of Bourgeois Society«*, in: Bessel (Hg.), *Fascist Italy and Nazi Germany*, S. 12-22. Im Anschluss an Lytteltons Artikel erkundet Bernd Weisbrod den deutschen Aspekt von Faschismus und Moderne, vgl. Bernd Weisbrod: *The Crisis of Bourgeois Society in Interwar Germany*, in: Bessel (Hg.), *Fascist Italy and Nazi Germany*, S. 23-39. Zum Antisemitismus und der Shoah in Italien vgl. Susan Zuccotti: *The Italians and the Holocaust: Persecution, Rescue, and Survival*. New York 1987. Zum italienischen Faschismus allgemein vgl. Bosworth/Dogliani (Hg.): *Italian Fascism*. Zur faschistischen Frauenpolitik vgl. Victoria De Grazia: *How Fascism Ruled Women. Italy 1922-1943*. Berkeley 1993. Vgl. auch Robin Pickering-Iazzi (Hg.): *Mothers of Invention. Women, Italian Fascism, and Culture*. Minneapolis, London 1995. Zu Frauen im NS vgl. Sybille Steinbacher (Hg.): *Volksgenossinnen. Frauen in der NS-Volksgemeinschaft*. Göttingen 2007. Vgl. Annette Kuhn/Valentine Rothe (Hg.): *Frauen im deutschen Faschismus. Band 1: Frauenpolitik im NS-Staat; Band 2: Frauenarbeit und Frauenwiderstand im NS-Staat*. Düsseldorf 1982. Vgl. Jill Stephenson: *Women in Nazi Germany*. London 2001.

19 Ein gesellschaftlich breitgefächertes Bild von Frauen in der italienischen Nachkriegszeit bieten die Beiträge in Penelope Morris (Hg.): *Women in Italy, 1945-1960. An Interdisciplinary Study*. Houndmills, New York 2006. Vgl. auch Franca Bimbi: *Three Generations of Women. Transformations of Female Identity Model in Italy*, in: Mirna Cicioni/Nicole Prunster (Hg.): *Visions and Revisions. Women in Italian Culture*. Providence, Oxford 1993. S. 149-165.

hermeneutische oder auch diskurstheoretische Analyse nicht leisten kann. Gerade in diesem Punkt setzt sie sich von vergleichbaren Publikationen zum Neorealismus ab.

Bereits 1990 hat Terri Ginsberg eine sehr präzise und auch heute noch gültige Kritik an der historiographischen Lektüre des Neorealismus formuliert. Die Filmtheoretikerin kritisiert, dass die Forschung zum Neorealismus trotz neuerer poststrukturalistischer oder dekonstruktivistischer Ansätze von einer romantischen Hermeneutik dominiert werde. Die überwiegende Zahl der HistorikerInnen und TheoretikerInnen habe diese Filme auf narrative, auteuristische oder ästhetische Diskurse hin untersucht und dabei, wie Ginsberg sagt, das universelle humanistische Konzept sozialer Subjektivitäten verstärkt, während die Geschlechterökonomie meist ignoriert worden sei. Obwohl gerade die geschlechterhistorischen Analysen der neorealistischen Filme seit dem Erscheinen von Ginsbergs Aufsatz sehr zahlreich geworden sind, bleibt ihr Ansatz, der sich aus einer »radical critical theory« speist, weiter aktuell. Denn darin geht sie der Frage nach, wie der Gehalt der Filme durch »hegemonic knowledge practices« ersetzt wurde.

Vor diesem Hintergrund plädiert sie für die Wahrnehmung einer radikalen »contemporaneity« des Neorealismus mit Faschismus, Christdemokratie und gramscianischem und hegelschem Marxismus, die vor allem die (sexuellen) Ränder der Filme verorten und theoretisch erfassen muss, um die (auch linke) heterosexistische Ökonomie einer vergeschlechteten Subjektivität aufdecken zu können.²⁰ Damit benennt Ginsberg genau die Kritik und den Einsatz auch dieser Arbeit. Dennoch kommt sie zu einem völlig anderen Ergebnis als der vorliegende Text. Denn im Ausloten der devianten Ränder sieht Ginsberg das reaktionäre Moment der als progressiv geltenden italienischen Schule des Neorealismus. Solchermaßen demontiert sie den Mythos einer substantiell antifaschistischen Filmpolitik. Zu dieser Bewertung der *scuola italiana* kommt zwar auch diese Arbeit, dennoch soll hier das Konzept der Entlarvung in einem entscheidenden Punkt überschritten werden. Dabei geht es darum, die Filme nicht mehr mit den Filmemachern und ihrer Schule zu identifizieren, sondern sie von dem sie vereinnahmenden Diskurs zu befreien und sie in ihrer historischen Verortung zu betrachten. Statt also die Filme auf ihre reaktionären, heterovulgären und homophoben Anteile festzulegen, folgen die einzelnen Analysen den Linien, die sich deren Zugriff entziehen. Um die neorealistischen Produktionen den Be- und Zugriffen einer national- oder kunsthistorischen Geschichtsschreibung zu entwinden, bedarf es

20 Vgl. Terri Ginsberg: Nazis and Drifters. The Containment of Radical (Sexual) Knowledge in Two Italian Neorealist Films, in: *Journal of the History of Sexuality*. Jg. 1, Nr. 2, 1990. S. 241-261, hier S. 241-245.

allerdings eines anderen theoretischen Apparates als den der radikalen kritischen Theorie Ginsbergs.

Genau hier kommt das Vokabular von Gilles Deleuze und Félix Guattari zum Einsatz, dem diese Arbeit über weite Strecken folgen wird.²¹ Die Arbeit steht vor der Schwierigkeit, etwas zu beschreiben, was zwar sichtbar, aber nicht sagbar ist und für das es in unserem Diskurs keine affirmative Sprache gibt, sondern nur negative Begriffe des Mangels und der Krise. Die Bedeutung von Deleuze|Guattari für diese Arbeit liegt nun darin, dass sie Begriffe erfinden, die ein anderes Denken funktionieren lassen; die von Begehrensformen, Körperereignissen und Vergesellschaftungsformen reden; die weder national-bürgerlich noch ödipal, kapitalistisch oder heteronormativ funktionieren, sondern Prozesse beschreiben und entwerfen; die keine (Gegen-)Macht wünschen, sondern die eine Politik des Minoritären befördern. Und diese Politik setzen Deleuze|Guattari auf der Ebene der Körper an beziehungsweise fassen den Körper und sein Potenzial als politisch auf. Und genau diese Perspektive macht sich die vorliegende Untersuchung zunutze, um die italienische Nachkriegszeit nicht nur in den Termini des Mangels oder der Negation beschreiben zu können, wie es zum Beispiel Bart Bonikowski stellvertretend für das vorherrschende historiographische Verständnis vom Neorealismus tut. Das Zitat stellt den klassischen Mythos des Neorealismus dar:

»At first, the anti-fascist Resistance movement, which dominated the end of World War II, seemed to bring Italy a ray of hope, promising a new era of freedom, reform, and democratic representation. However, this hope was quickly extinguished, as widespread poverty, government corruption, and deep divisions between regions and classes persisted and no true social reform was attained. These harsh conditions were depicted by a group of Italian film directors whose neorealist works have since been celebrated as masterpieces of world cinema.«²²

Demnach war der Neorealismus Ausdruck eines vorherrschenden Mangels und einer Krise in der Nachkriegszeit und kann folglich nur in den Begriffen von dem, was diese Zeit und ihre Filme nicht waren, aber hätten sein sollen, beschrieben werden: Als nicht-zukunftsorientiert, nicht-nationalistisch, nicht-ödipal, nicht-binär, oder in Ginsbergs Perspektive: nicht-revolutionär, nicht-widerständig. Demgegenüber will

21 Damit soll aber keine philosophische Untersuchung des italienischen Kinos mit Hilfe der Kinobücher von Deleuze angestellt werden. Noch weniger soll jeder Aspekt der historischen Auseinandersetzung mit dem Neorealismus dem Denken und Werk von Deleuze|Guattari gerecht werden. Dies ist keine imaginäre und beredete Arbeit aus der Schule von Deleuze, die sich hoffentlich nie etablieren wird.

22 Bart Bonikowski: Italy in Crisis. An Analysis of Vittorio de Sica's *The Bicycle Thief*, auf der Homepage der Queen's University Film Studies. 12, 2000. <http://www.film.queenscu.ca/Critical/Bonikowski.html> (Stand 24.02.2006).

diese Arbeit positiv beschreiben können, was in diesen exzeptionellen Filmen dieser sehr kurzen Periode des italienischen Kinos passierte und wie es als gesellschaftlicher Ausdruck im Kino funktionierte.

Deleuze|Guattari siedeln ihre zentralen Begriffe auf der Ebene des Körpers an und behaupten, dass Körper sich auf eine (un-) bestimmte Art entfalten und Verbindungen zueinander eingehen, wenn sie nicht ödipal zugerichtet werden. Ihre Begriffe und Konzepte, die für diese Arbeit eine Rolle spielen, wie etwa das ›Rhizom‹, das ›Maschinische‹, die ›Fluchtlinie‹ und der ›organlose Körper‹, werden daher im Vorfeld der Analyse eingeführt werden. Diese Einführung in die Begrifflichkeiten von Deleuze|Guattari soll jedoch keine Definitionen im herkömmlichen Sinne festschreiben, sondern soll Möglichkeiten eröffnen, Prozesse gesellschaftlichen Handelns aus einer anderen Perspektive zu denken. Es geht um Begriffe, die eher verführen wollen, als zwingend eine andere Logik zu setzen, Begriffe, die gerade nicht (phal-)logozentrisch, nicht eindeutig sein wollen. Daher kann es nur eine Annäherung an eine Reihe von Begriffen (nicht nur aus dem Wortschatz von Deleuze|Guattari) geben, wie zum Beispiel ›Fluchtlinien‹, ›Deterritorialisierungen‹, ›inklusive Disjunktionen‹, der ›glatte Raum‹, ›Werden‹, die teilweise Ähnliches bedeuten, dabei aber durchaus verschiedene Akzente setzen. In erster Linie sollen sie funktionieren, das heißt sie sollen als Instrumente dabei helfen, das berühmte Andere als das Eigene einer spezifischen Zeit darstellen zu können. Funktionieren aber auch in dem Sinne, dass sie den Leser und die Leserin dazu bewegen, sich auf eine ungewohnte Perspektive einzulassen. Denn – wie diese Arbeit demonstrieren will – erst aus einer solchen Perspektive werden das gesellschaftliche Potenzial und mit ihm die historische Signifikanz jener Filme erkennbar, die in der chaotischen und von Mangel gekennzeichneten Nachkriegszeit vor dem Hintergrund des Faschismus entsprechend düstere und letztlich unpopuläre Gegenwartsbilder entwarfen. Es hieße, die Bedeutung des Neorealismus zu verkennen, wenn man ihn als kurzlebiges Phänomen eines gesellschaftlichen Übergangs oder als Ensemble nur künstlerisch wertvoller Filme abtut, die im Gegensatz zu den zeitgleich in die italienischen Kinos kommenden Hollywoodproduktionen nur selten ein Massenpublikum erreichten. Auch wendet sich diese Arbeit gegen jene Strategie, diese Filme aus ihrem historischen Kontext herauszunehmen und in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung zu entschärfen, indem sie als Kunstwerke einiger weniger genialer Männer wie Rossellini oder De Sica beschrieben werden, wie es zum Beispiel leider auch bei Deleuze der Fall ist. Zwar stellt der Neorealismus als epochaler Einschnitt für Deleuze das Aufkommen einer neuen Art von Bildern dar. Doch, wie Oliver Fahle dazu treffend anmerkt, spricht Deleuze

»von einer Naturgeschichte der Entwicklung ganz bestimmter Bildtypen oder Bilderkombinationen, die jedoch mit historischer Entwicklung weniger zu tun haben als mit der Fähigkeit Einzelner, die in der Ästhetik des Films angelegten Möglichkeiten zu einem bestimmten Zeitpunkt zu verwirklichen.«²³

Im Gegensatz zu Foucaults historischem Begriff des Dispositivs, den sich diese Arbeit zunutze macht, enthalten Deleuze' »synchrone Gefüge« keine Geschichtlichkeit beziehungsweise ist eine solche nicht interessant für Deleuze. Diese Arbeit kümmert sich hingegen wenig um »geniale« Männer, sondern versteht die Filme als Ausdruck einer Gesellschaft und damit als Teil, Produkt wie Produzenten, eines foucaultschen Dispositives. Der Versuch, Geschichte mit Deleuze zu schreiben, versucht jene neuen Zeichen und Bilder, die er im Neorealismus sieht, und jene Körperkonzepte, die er gemeinsam mit Félix Guattari entwickelt hat, im Sinne Foucaults zu historisieren. Auch bei Deleuze klingt das an, wenn er in seiner Untersuchung des *Zeit-Bildes* die Krise des *Aktionsbildes* ursächlich für das Auftauchen einer neuen Art von Filmemachern sieht, nämlich die des Neorealismus, die das *Zeit-Bild* in ihren Filmen hervortreten lassen.²⁴ Obwohl damit auch Deleuze ein Dispositiv zeichnet, geht er auf die historischen Bedingungen nicht näher ein. Zwar schreibt er von einer »Situation der Nachkriegszeit mit ihren zerstörten [...] Städten«, in denen es »entdifferenzierte« urbane Netze, weiträumige verlassene Gebiete« gab,²⁵ und dass »der große Einschnitt am Ende des Krieges stattfindet, mit dem Neorealismus.«²⁶ Gleichzeitig spricht er sich aber gegen eine allzu historisierende Analyse aus. Obwohl Deleuze also ansatzweise die historischen Bedingungen skizziert, fährt er mit dem Hinweis, dass es auch vorher schon eine solche Art der Bilder gegeben habe, damit fort, die neuen Filmbilder an ihre männlichen Erzeuger rückzubinden. Die vorliegende Untersuchung geht hingegen strikt historisierend von der Annahme aus, dass sich die wenigen Nachkriegsjahre in das Filmmaterial einschrieben und dadurch Filme entstehen konnten, die aus dem Rahmen des Bekannten fielen. Sie brachten auch

23 Oliver Fahle: Deleuze und die Geschichte des Films, in: Ders./Lorenz Engell (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. Weimar 1999. S. 114-126, hier S. 115.

24 Mit dem *Aktionsbild*, einer Unterkategorie des sogenannten *Bewegungs-Bildes* bei Deleuze, ist – in aller Kürze – ein Bild gemeint, in dem sich eine Aktion kausal und direkt aus einer Situation ergibt und das sich darüber in einer direkten Relation zu einem nächsten Bild befindet. Das Durchbrechen dieser Logik meint auch die Unterbrechung der narrativen Bilderkette. Das nun entstandene »autonome mentale Bild« (Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 287) verharrt reflexiv und löst sich aus seiner Verzahnung mit einem zweiten Bild. Dieses Verharren und Reflektieren erzeugt nun erstmalig das, was Deleuze als filmisches Denken versteht. Es ist der Moment, in dem das *Bild von einem Körper zu einem Körper als Bild* wird. Vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Frankfurt a. M. 1997. S. 14.

25 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. Frankfurt a. M. 1989. S. 167.

26 Gilles Deleuze: *Unterhandlungen*. 1972-1990. Frankfurt a. M. 1993. S. 89.

den Menschen, die an ihrer Erschaffung beteiligt waren, Anerkennung und Erfolg. Dennoch versteht diese Arbeit die Filmemacher nicht als die Schöpfer dieses Genres, sondern spricht mit Marcia Landy statt von einer intentionalen Bewegung von einem »cultural moment in the attempt to produce a cinema of thought«, für den der Begriff Neorealismus steht.²⁷ Direkt nach dem Faschismus und durch seinen Zusammenbruch wurden Begehrensströme freigesetzt, welche die damaligen Menschen und damit auch die Filmemacher erfassten, durch deren Handwerk sie manifest wurden. Diese Ströme befähigten Rossellini, De Sica und all die anderen Filmschaffenden dazu, für einige wenige Jahre jene Art von Filmen zu drehen, die kurze Zeit später in einer sie begleitenden, vor allem aber nachholenden Bewegung der Konzeptualisierung des Neorealismus und der ihr inhärenten Klassifizierung wieder reterritorialisiert wurden. Als großem italienischen Kino kongenialer Männer wurde den Filmen die subversive Kraft ihrer deterritorialisierenden Effekte ausgetrieben – sie wurden diskursiv in Besitz genommen.

Verschieben sich solchermaßen die kausalen Zusammenhänge, lautet die zentrale Frage, die sich nun stellen lässt: »Was vermag ein Körper?« Daran schließt sich in einem zweiten Schritt die Frage an: »Welche historischen Bedingungen brauchen Körper, um ihr Vermögen entfalten zu können?« Die Antwort darauf wird in der italienischen Nachkriegszeit auszumachen sein, die als Dispositiv Phänomene einer bisher unbekanntem Körperlichkeit umfasste und sich daher für eine an solchen Phänomenen interessierte Analyse eignet. Eine Filmgeschichte, die als materielle Geschichte der Zeichen und speziell der Körper auf der Leinwand geschrieben wird, macht sich also die Begriffe von Deleuze einerseits zunutze, während sie andererseits eine Kritik an der Geschichtsfeindlichkeit des Philosophen ist.

Strukturierung dieser Arbeit

Verschiedene Fragen sind im Vorfeld der eigentlichen Untersuchung zu klären. Zunächst soll in einem Überblick erläutert werden, wie Filme als historische Quelle funktionieren, welche gesellschaftliche Rolle der Kinosaal beziehungsweise der kinematographische Apparat dabei spielt und schließlich wie die Filmproduktion in Italien nach dem Kriegsende aussah und welcher Art die Filme waren, die in dieser Arbeit als neorealistic Filme bezeichnet werden.

Darauf folgt ein kurzer historischer Abriss zur italienischen Geschichte der 1940er Jahre, die von Faschismus, Krieg, deutscher Besatzung, Bürgerkrieg und alliierter Befreiung und Verwaltung geprägt war. Diese

27 Marcia Landy: *Diverting Clichés. Femininity, Masculinity, Melodrama, and Neorealism in Open City*, in: Gottlieb (Hg.), *Roberto Rossellini's Rome Open City*, S. 85-105, hier S. 104.

Zeit wird hier vor allem im Hinblick darauf betrachtet, was die Arbeit als zerbombten Diskurs bezeichnet, nämlich die Unterbrechung einer hegemonialen diskursiven Ordnung. Nachkriegsitalien wird dabei mit Foucault als ein Dispositiv begriffen, in dem sich das vormalig Abjekte in bisher kaum bekanntem Maße realisieren konnte.

Methodisch geht die Arbeit folgendermaßen vor: Da es weniger um einzelne Filmproduktionen als vielmehr um übergreifende Momente devianter Körperlichkeiten und Geschlechterverhältnisse in ihnen geht, werden die Filme nicht im Ganzen analysiert. Stattdessen werden diese Phänomene in die am häufigsten vorkommenden körper- und geschlechterhistorisch relevanten Typen unterteilt und auf ihr kritisches Potenzial in den jeweiligen Filmen hin befragt. Auf diese Weise werden, dieser Aufgliederung folgend, zahlreiche Filmbeispiele untersucht, um dadurch ein zunehmend dichter werdendes Bild störender Körper im neorealistischen Film zu erzeugen.

Diese Vorgehensweise soll es ermöglichen, die in der Eingangsthese benannten heterotopischen Momente sozialer Vergesellschaftung, insoweit sie sich in den neorealistischen Filmen über die Körperlichkeit ihrer ProtagonistInnen Ausdruck verschafften, in ihrer kinematographischen Wirkungsmächtigkeit darstellen zu können. Insofern dafür immer wieder einzelne Handlungsstränge aus der Menge der verschiedenen Filme vorgestellt und manche Szenen im Hinblick auf unterschiedliche Körperlichkeiten und somit mehrmals besprochen werden, muss auf die kohärente Durcharbeitung ganzer Filme weitgehend verzichtet werden. Unter anderem deshalb wird am Ende das Verfahren umgedreht und ein einzelner Film – *Riso amaro* (1949) von Giuseppe De Santis – in Gänze analysiert, wodurch die Untersuchungskriterien nun in einem geschlossenen filmischen Kontext zum Einsatz kommen. Eine Einzelanalyse gerade dieses Films erweist sich deshalb als besonders ergiebig, weil er ein Dokument des Übergangs darstellt, der die Ausnahmezeit der unmittelbaren Nachkriegszeit abschließt und eine neue Ära einleitet. Insofern durchlaufen dort viele Merkmale devianter Körper eine Transition, die eine wieder normalisierte bürgerliche Ordnung ankündigt. Mit *Riso amaro* wird daher auch das Moment der Wiederkehr oder des Wiedererstarkens eines nationalen Diskurses eingeführt, mit dem die Phase der unmittelbaren Nachkriegszeit, des Neorealismus endet.

In einem Schlusskapitel werden die Ergebnisse der Analyse verdichtet zusammengetragen und erläutert, wie die italienische Nachkriegszeit mit dem Konzept des organlosen Körpers denkbar und beschreibbar wird.

Der Forschungsüberblick wird im Einzelnen an der Stelle gegeben, an der der entsprechende Aspekt in der Arbeit thematisiert wird. Dabei geht es vor allem um Forschungsarbeiten zum Neorealismus, aber auch zu

Geschlechterverhältnissen in Italien, zur politischen Lage Nachkriegsitaliens, des Weiteren um theoretische Arbeiten zu Deleuze|Guattari, zu Geschlecht, zu einer materiellen Körpergeschichte und zu Filmen als historischen Quellen. Neben den theoretischen Anleihen sollen vor allem verschiedene Lesarten des Neorealismus vorgestellt werden.

Leseanleitung

Außer bei den Aufzählungen im Neorealismuskapitel werden bei der Erstnennung der Filme der Name des Regisseurs und das Produktionsjahr mit genannt. Dies kann sich in manchen Fällen wiederholen, wenn zum Beispiel wichtig wird, von wann genau ein bestimmter Film ist oder von wem er gedreht wurde. Genauso verhält es sich mit der Nennung der SchauspielerInnen. Bei der ersten Erwähnung des Namens einer Filmfigur wird der Name des Schauspielers oder der Schauspielerin angegeben. Aber auch die Namensnennung kann sich an solchen Stellen wiederholen, an denen die Figur prominent besprochen wird. Zum Beispiel findet der Protagonist aus *Ladri di biciclette* schon früh Erwähnung, wenn es noch um die Ästhetik des Neorealismus geht. Der Name des Schauspielers wird aber noch einmal im Väter-Kapitel genannt, da dort ausgiebig über dessen Filmfigur reflektiert wird.

Italienische Zitate sind in Fußnoten übersetzt. Bei einzelnen Worten oder kurzen, verständlichen Sätzen wurde auf eine Übersetzung verzichtet. Französische und englische Zitate sind im Original belassen. In einigen Fällen werden Dialoge ins Deutsche übertragen, wobei es sich teils um eigene Übersetzungen handelt, teils um Wiedergaben aus der deutschen Synchronfassung.

Die zahlreichen Bilder sollen weder als Belege für die Filmanalysen dienen, noch kann der besondere Gehalt der Filme an ihnen augenscheinlich werden. Filme besitzen ihre Qualität nur als bewegte Bilder. Die Abbildungen im Buch möchten lediglich die Zuordnung zu den einzelnen Filmen oder Filmszenen erleichtern. Andersherum sollen sie an die vorliegende Untersuchung erinnern, wenn der Leser oder die Leserin eines Tages einen dieser Filme zu sehen bekommt.

Am Ende der Arbeit befindet sich ein Filmindex, der es ermöglicht, die über die Arbeit verstreuten Betrachtungen der jeweiligen Filme gezielt und für jeden Film kohärent nachzuschlagen und nachzuvollziehen.



Filme als Quelle einer materiellen Geschlechtergeschichte

Filme sind der Stoff, aus dem Träume sind. Dieser Allgemeinplatz steht immer noch einer geschichtswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Medium Film im Weg. Denn welche Art von Geschichte kann man über Träume schon schreiben? Und welchen Nutzen hätte dieses virtuelle Spiel, wenn es doch um viel wichtigere Dinge geht, um die Ursachen von Kriegen, das ökonomische Funktionieren eines Staates, um politische Auseinandersetzungen und das Siegen und Scheitern historischer Subjekte in ihnen? Das, was die schwach entwickelte Filmgeschichte betreibt, hat dann auch oft wenig mit dem Film selbst zu tun, sondern versucht, ihn in das geschichtliche Narrativ seiner Bedingungen und Kontexte zu integrieren. So wird die politisch-biographische Herkunft des Regisseurs beleuchtet (inklusive traumatischer Kindheits-erlebnisse und sexueller Vorlieben), der Frage nachgegangen, wer den Film finanziert hat, es werden die verkauften Eintrittskarten und die gewonnenen Auszeichnungen gezählt und es wird den ideologischen Aussagen im Drehbuch und in den Rezensionen nachgegangen.

Hingegen ist die Grundannahme der vorliegenden Arbeit, dass Filme selbst eine eigene historische Materialität besitzen. Diese ist in dem eingangs erwähnten Sinnspruch bereits enthalten. Denn Filme sind die stoffliche Form von Träumen beziehungsweise Träume sind der Stoff, aus dem Filme sind. Als diskursive Formation fügen sich Filme in die hegemonialen Diskurse einer Zeit ein, als phantasmatisches Gebilde sind sie jedoch im Vorfeld geträumt worden. Und das nicht nur vom Filmmacher oder Drehbuchautor, sondern von jeder Person am Set und von jedem Mensch im Kinosaal, der den Film mit seinen Träumen abgleicht. Denn was Filme ermöglichen, ist das, was nicht ist, zu realisieren. Darin besitzen sie gleichsam eine basale gesellschaftliche Funktion und einen bedeutenden historischen Wert. *Sie bilden ein erforschbares Archiv der Wünsche und Phantasien.*

Das berühmte »kollektive Unbewusste«, das Siegfried Kracauer als sehr früher und prominenter Vertreter der historischen Filmlektüre in den Kinoproduktionen zu erkennen glaubte, ist dabei ein mit Vorsicht zu verwendender Begriff, der suggeriert, dass sich unbewusste Gefühle einer Bevölkerung wie in einer psychoanalytischen Sitzung aus einem Film herauslesen ließen. Dass der aus Deutschland stammende Kracauer

gerade hierzulande nicht kanonisiert wurde, liegt indes weniger an der stark vereinfachenden Methode, die er in der Untersuchung des Weimarer Kinos anwendete, sondern vielmehr an dem wenig schmeichelhaften Ergebnis bezüglich des deutschen Nationalcharakters und dessen Tendenzen zu einer autoritären Volksgemeinschaft.²⁸ Mehr als ein halbes Jahrhundert nach der Entstehung von Kracauers Werk hat sich jedoch vor allem im angloamerikanischen Raum die historische Filmforschung um die Verfeinerung seiner Methoden verdient gemacht, ohne seinen zentralen Gedanken dabei aufzugeben, dass in Filmen ein Ausdruck oder emotionaler Fingerabdruck einer bestimmten Zeit und einer bestimmten Gesellschaft zu finden ist. Es gibt zwar zahlreiche Forschungen, die eher die strukturellen Verbindungen der Kinos in verschiedenen Ländern betonen, zum Beispiel in internationalen Untersuchungen zum feministischen Film der 1980er Jahre, doch überwiegen immer noch nationale Betrachtungen, sei es zum Hollywood-Horrorfilm der 1950er Jahre, in dem die US-amerikanische Gesellschaft ihre *red scare* und dystopischen Entwürfe einer postatomaren Katastrophe vor dem Hintergrund des Kalten Krieges verhandelte, sei es zum zeitgleich laufenden deutschen Heimatfilm, der die Erinnerung an Vernichtungskrieg und Shoah mit einer kitschigen Heile-Welt-Kulisse übertünchte. Ohne eine Ungebrochenheit des filmischen Gehalts beziehungsweise des gesellschaftlichen Zustandes zu behaupten, sehen diese Untersuchungen in solchen Filmgenres dennoch allgemeine Momente einer zeitgenössischen Verfasstheit bestimmter Tendenzen oder Aspekte einer Gesellschaft.

Diese Materialisierung von gesellschaftlichen Wünschen und Ängsten qualifizieren Spielfilme als historische Quellen, die einen vertieften Blick in quasi unterirdische Mechanismen einer Zeit erlauben. »Vom Bild ausgehen«, wie es Marc Ferro fordert, und in ihm nicht nur »Illustration, Bestätigung oder Dementi einer anderen Art von Wissen, der der schriftlichen Tradition« zu sehen, ist die Grundhaltung einer ernsthaften Geschichtsschreibung filmischer Bilder.²⁹ Denn die Antworten auf eine historische Fragestellung liegen tatsächlich in den Bildern selbst. Wenn Deleuze|Guattari etwa sagen, dass »die gesellschaftliche Produktion allein die Wunschproduktion selbst unter bestimmten Bedingungen« sei,³⁰ so formulieren sie nicht nur die Grundannahme, dass ›Traumfabriken‹ Fertigungsstätten historischer Belege für die gesellschaftliche

28 Vgl. Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychohistorische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt a. M. 1979 [1947].

29 Marc Ferro: Der Film als ›Gegenanalyse‹ der Gesellschaft, in: Marc Bloch/Fernand Braudel/Lucien Febvre u.a. (Hg.): Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse. Frankfurt a. M. 1977. S. 247-271, hier: S. 254.

30 Gilles Deleuze/Félix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Frankfurt a. M. 1974. S. 39.

Wunschproduktion seien, sondern legitimieren darüber hinaus das Vorhaben, überhaupt den Wünschen vergangener Zeiten in Kinobildern auf die Spur zu kommen. Der Unterschied zwischen einer Historiographie der Wünsche und einer historischen Diskursanalyse muss allerdings noch bestimmt werden.

Die Materialität von Filmen gilt indes für die italienischen Produktionen der ersten Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg in einem besonderen Maße. Denn während im klassischen Kino der Wunsch unter der Inszenierung von bürgerlich-romantischen Figurationen in Stil, Genre und Konvention verborgen liegt beziehungsweise von ihnen überformt wird, besitzen die neorealistischen Filme ein »profilo magmatico«, wie es Giovanna Grignaffini ebenso poetisch wie treffsicher in Bezug auf den Film *Paisà* ausdrückt. Für sie kommen dort Körper, Träume, Gesten und Gefühle in einer solch glühenden Dichte vor, dass sich aus ihnen eine materielle Kultur bildet und in die Filmlandschaften einschreibt. In diesem »Traum einer Sache« ist nach Grignaffini alles privat, konkret und materiell. Damit sieht die Filmwissenschaftlerin eine gegen die klassische Filmsymbolik gerichtete *unkonsumierbare Identität* in (nicht nur) diesem Film des Neorealismus.³¹ Unabhängig davon, ob Identität konsumiert wird oder aber vielmehr im Akt des Schauens produziert wird, verweist Grignaffini auf eine Eigenschaft der Bilder, die sich einer klassischen Betrachtung zu versperren scheinen. Diese neuartigen, materiellen und widerspenstigen Bilder legten sich im Nachkriegsfilm über die Möglichkeiten, mit denen das Zuschauerauge einfach an soziale, politische und geschlechtliche Diskursfäden hätte anknüpfen können: In den von den historischen Ereignissen geschlagenen Lücken des Sagbaren erschienen Bilder – Körper –, die eine neuartige Rezeption verlangten: eine Affektion an Stelle einer Identifikation. Diese Erkenntnis erfordert gleichsam eine analytische Methode, die über die Suche nach klassischen Identifikationspunkten hinaus die affizierenden Momente im Film wahrzunehmen vermag.

Das Kino als Ort der Subjektbildung

Wie Stephen Gundle ausführt, war der Kinobesuch die beliebteste Freizeitaktivität der Nachkriegszeit, für das die Italiener und Italienerinnen doppelt so viel Geld ausgaben wie für Theater, Radio, Sportereignisse und andere Kulturveranstaltungen zusammen; 1949 waren das 45 von 70 Billionen Lire.³² Das italienische Kinopublikum war darüber hinaus das

31 Vgl. Giovanna Grignaffini: Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita, in: Gian Piero Brunetta (Hg.): *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Turin 1996. S. 357–387, hier S. 364.

32 Vgl. Stephen Gundle: From Neo-Realism to *Luci Rosse*. Cinema, Politics, Society, 1945–85, in: Zygmunt G. Barański/Robert Lumley (Hg.): *Culture and Conflict in Postwar Italy. Essays on Mass and Popular Culture*. Hong Kong 1990. S. 195–224, hier S. 201. Vgl. Ruth Ben-Ghiat: The

größte in Europa.³³ Vielleicht auch deshalb besaß das Kino in Italien eine zentrale Funktion in den Aushandlungsprozessen um gesellschaftliche Konflikte und war, im Vergleich zu anderen nationalen Kinos in den späten 1940er Jahren, mit seinen Kinopalästen in den Städten und seinen unzähligen kleinen Gemeindekinos sowie mit seinen Themen nah am Publikum und seinen Belangen. Es war auch der Ort politischer Auseinandersetzungen zwischen den Kommunisten, den Christdemokraten und der Kirche.³⁴ So besaß die Kirche mit ihren als Vorführräume genutzten Gemeindekirchen oftmals die Kinohegemonie auf dem Land, besonders in Süditalien. Ab 1946 erhöhte die Kirche drastisch die Zahl ihrer Gemeindekinos, die von 559 im Jahr 1945 auf 5.500 im Jahr 1955 anstieg. Oft hatte sie damit, vor allem auf dem Land, das Monopol. Die Katholiken sprachen sich scharf gegen die sozialen Visionen des Neorealismus aus. *Roma città aperta*, *Ladri di biciclette* und *Sciuscià* waren zusammen mit anderen Filmen auf dem Index der Gemeindekinos. Als erklärter Feind des Neorealismus zeigte die katholische Kirche paradoxerweise vor allem Hollywoodfilme, deren erotische Szenen jedoch von den vorführenden Priestern teilweise eigenmächtig zensiert wurden.³⁵

Mit ihrem Mediengesetz von 1949 errang allerdings die *Democrazia Cristiana* (DC) endgültig die Hegemonie im Filmwesen und bestimmte durch weitreichende Zensur- und Finanzierungsrechte sowohl die Produktion als auch die Distribution der Filme.³⁶

Ein prominenter Ort, an dem gesellschaftliche Themen verhandelt wurden, war in Italien also das Kino. Doch was genau ist das Kino? In welchen Begriffen ist es zu fassen, was für eine Kulturtechnik stellt es dar? Die vorliegende Arbeit versteht Kino als ein Ensemble von miteinander verbundenen Elementen, die nur im Verhältnis zueinander funktionieren. Das Kino besteht aus montierten Bildern auf einem Zelluloidstreifen, durch ihn gefiltertes Licht, das auf eine geometrisch begrenzte Leinwand projiziert wird, einem geschlossenen, abgedunkelten Raum und einem Publikum, das meist 90 Minuten lang 24 vom Ton unterstützte oder unterminierte Bilder pro Sekunde von der reflektierenden Oberfläche der Kinoleinwand in sich aufnimmt, mit seinen Erfahrungen abgleicht und danach als neue Erinnerung aus dem Kinosaal trägt. Das Kino ist daher mehr als die Summe seiner einzelnen Teile

Italian Cinema and the Italian Working Class, in: *International Labor and Working Class History*. Nr. 59, 2001. S. 36-51, hier S. 41.

33 Die Besucherzahlen erreichten 1955 ihren Höhepunkt, als die ItalienerInnen im Durchschnitt 24-mal pro Jahr ins Kino gingen und damit öfter als die Bevölkerung jedes anderen Landes. Vgl. Gundle, *From Neo-Realism to Luci Rosse*, S. 200.

34 Vgl. ebd., S. 195f.

35 Vgl. ebd., S. 209.

36 Vgl. ebd., S. 210.

und darin emergent. Wie dieser Gesellschaftsapparat Kino einzuschätzen ist, was in ihm tatsächlich passiert, wie seine Filme entstehen, warum Menschen sie sich anschauen und was mit ihnen als ZuschauerInnen dabei passiert beziehungsweise welche Bedeutung dieser Vorgang hat, ist Gegenstand von Film- und Medienwissenschaften, Körpertheorie, feministischen Studien, soziologischen Abhandlungen und philosophischen Betrachtungen. Und so verschieden die akademischen Felder sind, so unterschiedlich sind deren Ergebnisse: So wird der Besuch von Lichtspieltheatern als harmlose Freizeitbeschäftigung dargestellt oder das Kino als sozialer Treffpunkt der Jugend beschrieben, wobei die Bedeutung der Filme selbst gering eingeschätzt oder in der Flucht aus dem Alltag gesehen wird. Auch werden Filme als Produkte einer monopolisierten Kulturpolitik aufgefasst, in der wenige bestimmen, was die Masse zu denken und zu fühlen hat, oder es wird angenommen, das Kino besitze die Funktion, das Publikum als Subjekt über das Betrachten von bewegten Bildern immer wieder in die Gesellschaft einzuschreiben.

Die vorliegende Arbeit versteht Kino mit Teresa de Lauretis als »cinematic apparatus«. ³⁷ Der Apparatusbegriff geht auf Louis Althusser's Vorstellung ideologischer Staatsapparate zurück, in denen sich die Subjekte einer Gesellschaft durch Interpellation herausbilden. ³⁸ Althusser's Ideologiebegriff als ein durch Anrufung erzeugtes, allumfassendes Denken, bei dem es kein Außen gibt, ist von seinem Schüler Michel Foucault, von Jacques Lacan und schließlich von Judith Butler gerade hinsichtlich der Funktion von Sprache vertieft und durch den Begriff des produktiven beziehungsweise performativen Diskurses ersetzt und damit präzisiert worden. De Lauretis wendet den Begriff des Apparatus auf das Kino an und erweitert den Terminus der Ideologie bei Althusser durch den Begriff Gender. So versteht sie den Kinoapparat als eine »Technologie von Gender«, also einen prominenten Ort, an dem Gender hergestellt wird. Diesen Produktionsprozess sieht de Lauretis, neben allen möglichen institutionellen und außerinstitutionellen Räumen, vor allem auch deshalb im Kino, weil es eine Repräsentationstechnologie darstellt: »Gender is (a) representation« und, für das Kino besonders wichtig, »the representation of gender is its construction«, wobei Filme wie alle Kunst in der westlichen Welt »the engraving of the history of that construction« darstellen. ³⁹ Das bedeutet dreierlei, erstens, dass Gender sich in Repräsentationsformen wie z.B. Filmbildern materialisiert, zweitens, dass es sich darüber hinaus im

37 Vgl. Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.): *The Cinematic Apparatus*. London 1980.

38 Vgl. Louis Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Aufsätze zur marxistischen Theorie. Hamburg, Berlin 1977. Dort vor allem der Aufsatz: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, S. 108-153.

39 Teresa de Lauretis: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indianapolis 1987. S. 3-13.

Moment der Repräsentation, also in der Rezeption durch das Publikum, immer wieder neu herstellt, und drittens, dass dieser Prozess historisch zu begreifen ist, sich also Filme als Quellen für historische Betrachtungen anbieten. Versteht man Kino solchermäßen als Apparatur von Techniken zur Herstellung von Subjektivität im Sinne einer Fremd- und Selbstwahrnehmung und eines Sich-Verortens in der Welt, so ist damit bereits der Aspekt der Rezeption angesprochen. Der Prozess der Vergeschlechtung des Subjekts im Kino, den de Lauretis behandelt, wird bei ihr entlang des »Lacanian framework« und dabei vor allem im Anschluss an Kaja Silverman abgehandelt. Dabei geht es de Lauretis um psychoanalytische Lesarten des Bildes und, in einer kritischen Erweiterung der lacanschen Psychoanalyse um den Diskursbegriff, um eine Vermittlung zwischen den filmischen Diskursen und der »existence in, and experience of, a particular universe of social discourses and practices in daily life«.⁴⁰ Die vorliegende Arbeit teilt diese Sichtweise bis zu dem Punkt, an dem das Konzept der identifikatorischen Prozesse, wie sie die psychoanalytische Filmtheorie definiert, universal und dadurch ahistorisch wird. Das heißt, es geht darum, die psychoanalytischen Diskurse selbst zu historisieren und an den Stellen, an denen sie in der Analyse der Filme dysfunktional werden, eine andere Methode anzuwenden.

Doch was genau passiert im Kino, wenn sich die Zuschauer und Zuschauerinnen mit den Bildern auf der Leinwand identifizieren, das heißt den Bildern Bedeutung aus ihrem Leben und ihrem Leben Bedeutung aus den Bildern zuschreiben? Dies zu verstehen ist Bedingung für die Beantwortung der Frage, ob es auch andere Formen der Rezeption des kinematographischen Neorealismus als die der subjektivierenden Identifikation gibt, die vielleicht sogar in spezifischen historischen Momenten dominant werden konnten. Seit den 1970er Jahren und mit Laura Mulveys grundlegendem Aufsatz *Narrative Cinema and Visual Pleasure*⁴¹ erfasst die feministische Filmtheorie die Subjektherstellung im Kinosaal mit und gegen Jacques Lacan über sein Konzept des Spiegelstadiums. Dieses geht davon aus, dass das Subjekt konstituiert ist wie Sprache und erst durch Sprache in die Gesellschaft eingelassen wird. Die Idee des Spiegelstadiums versteht das ›Ich‹ als in zwei ›Ichs‹ gespalten: in ein sprachloses Ich (*je*) vor dem Spiegel und ein sprechendes Ich (*moi*) im Spiegel. Das Spiegelbild ist also nicht Abbild des davor stehenden Individuums, sondern es erschafft dieses erst als Subjekt. Diese Setzung hat zweierlei Konsequenzen. Zum einen werden die sprachlichen Zeichen, Signifikanten, wichtig, weil sich

40 Ebd., S. 96.

41 Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: *Screen*. Jg. 16, Nr. 16, 1975. S. 6-18. Vgl. auch Laura Mulvey: Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit. Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre, in: Monika Bernold/Andrea B. Braidt/Claudia Preschl (Hg.): *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus*. Marburg 2004. S. 17-27.

das Subjekt über deren Verfügung oder Ausschluss davon konstituiert. Zum anderen muss es sich in einem ständigen Prozess des *othering* in Abgrenzung als Bild selbst erkennen und darüber immer wieder neu herstellen.⁴² Ersteres hat primär eine geschlechtliche Bedeutung, denn der Signifikant wird in der patriarchalen Gesellschaft an das männliche Geschlecht geknüpft und ist daher phallisch konnotiert. Die Sprache und die in sie eingelassenen Subjekte sind in ihrem Denken demnach phallogozentrisch strukturiert. Letzteres, der Prozess des *othering*, verweist auf die Relevanz des Kinos als eines Gesellschaftsapparates, in dem das Spiegelstadium organisiert ist. Die Grammatik indes, in welche die imaginären Signifikanten gesetzt werden, dasjenige, was in Bildern gesagt werden kann und was Sinn ergibt, was also Wahrheit produziert, ist Diskurs. Der Diskurs gibt vor, was im Film erkannt wird, was das Andere ist und welche Qualitäten das Subjekt besitzt.

Die feministische *screen theory* hat gezeigt, wie das Spiegelstadium unter den Bedingungen des phallischen Signifikanten ein bestimmtes Blickregime benötigt, um zu funktionieren. Das bedeutet, dass der Blick des sprachlosen Publikums durch den Blick der Kamera auf die sprechenden Personen im Film so gelenkt wird, dass sowohl die Spaltung des Subjekts als auch seine Kohärenz entstehen. Dies wird in Kaja Silvermans für das Kino operationabel gemachtem Begriff der *suture* konkret. So sehen der Zuschauer und die Zuschauerin die Filmwelt stets aus der subjektiven Perspektive der Kamera, gleichzeitig organisiert dieser Blick aber immer eine Leerstelle von dem, was sich jenseits des Bildes, also hinter der Kamera befindet, beziehungsweise von dem Ort, von dem aus man schaut, denn das Kameraauge ist das imaginäre Auge des Publikums. Das beschreibt genau die von Lacan beschriebene kopflose Situation des Kleinkindes, das schaut, aber sich nie ganz, sondern immer ohne Kopf sieht. Das Kind entdeckt nun aber eines Tages den Spiegel und damit sein Gesicht. Im Film übernimmt diese Funktion der Gegenschuss der Kamera als die gewechselte Position, die auf den Ort, von dem vorher geschaut wurde, zurückschaut. Nach Silverman schafft genau dies das Gefühl von Ganzheit und eines Sich-Erkennens. Jedoch fehlt nun, in der Gegenschussperspektive, wiederum der ganze Bereich dessen, was zwar vorher gesehen wurde, nun aber wieder im Dunkeln und Ungewissen liegt. Dadurch entsteht beim Publikum erneut das Gefühl einer Leere und der Wunsch, diese Leere auszufüllen, sich Klarheit darüber zu verschaffen, aus welcher Position es schaut – wer es ist. Und wieder kommt der nächste Gegenschuss, der diese Lücke schließt und wieder die nächste öffnet. Dieser Vorgang, der auf dem Mangel, der Wunde und dem Wunsch nach

42 Vgl. Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: Ders.: Schriften I. Frankfurt a. M. 1975. S. 61-70.

Ganzheit basiert, organisiert das Kino durch die Aufspaltung der sichtbaren Welt und die gleichzeitige Vernähung der beiden Hälften, die den beiden Ichs bei Lacan entsprechen. Diese Vernähung ist die *suture*.⁴³ Das klassische Kino konstituiert sich demnach immer über den Mangel und erzeugt damit das Begehren, sich Filme anzuschauen. Die *suture* erzeugt und rückversichert damit das in diese Logik eingelassene Subjekt.⁴⁴

Darüber hinaus ist diese Blickanordnung nicht neutral, sondern in unserer bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft im höchsten Maße vergeschlechtet. Gertrud Koch spricht in diesem Zusammenhang von dem dreifachen männlichen Blick im Kino, in der die Blicke der Kamera, des Protagonisten und des Publikums in einer Linie zur Deckung gebracht werden, während die Leinwand, das Bild und die Protagonistin das dreifache Blickobjekt darstellen.⁴⁵ Die Herstellung des Subjekts durch Suturierung desjenigen, der schaut, ist demnach männlich definiert, während die Zuschauerinnen entweder von der Schaulust⁴⁶ ausgeschlossen bleiben, wie es Mulvey und mit ihr zahlreiche Filmwissenschaftlerinnen behaupten, oder sich auf andere Weise und mit anderen Dingen im Bild identifizieren, wie es die ebenfalls häufig artikuliert feministische Kritik an Mulveys Konzept vor allem ab den 1990er Jahren ausgeführt hat.⁴⁷ Dabei wird jedoch weniger die Existenz einer phallogozentrischen Organisation des Blicks angezweifelt, die Frauen auf der Leinwand in passive Objekte und in ein Spektakel verwandelt, als vielmehr versucht, alternative und widerständige Aneignungsstrategien für Frauen aufzuzeigen, sei es durch eine veränderte Schaulust, sei es mit dem Verweis auf solche Filme, die mit dem Blickregime des klassischen Kinos brechen.

Im Bild der fetischisierten Filmdiva kulminiert indes das beschriebene patriarchale Blickregime. Fetischisierung bedeutet in diesem Kontext eine Fragmentierung des weiblichen Körpers und seine Repräsentation als Bild. Diese Partialobjekte sind Fetische, die im patriarchalen Zeichen-

43 Vgl. Kaja Silverman: *The Subject of Semiotics*. Oxford 1983. S. 204. Silverman baut auf die Überlegungen von Jean-Pierre Oudart auf, der bereits in den 1960er Jahren Lacans Begriff der *suture* auf das Kino anwendet. Oudart versteht die Leinwand als Signifikanten des Abwesenden und verweist in diesem Zusammenhang ebenfalls auf die Schuss/Gegenschuss-Technik der Kamera, die den leeren Raum des Abwesenden ausfüllt, dabei aber immer einen neuen leeren Raum erzeugt. Die *suture* ist nach Oudart dabei die »abolition of the Absent and its resurrection as something else«. Jean-Pierre Oudart: *La suture*, in: *Cahiers du Cinéma*. Nr. 211, April 1969. S. 36-39, hier S. 38.

44 Vgl. Silverman, *The Subject of Semiotics*, S. 235.

45 Vgl. Gertrud Koch: *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*. Basel, Frankfurt a. M. 1989. S. 16f.

46 Mit dem Begriff Schaulust ist die Skopophilie oder auch der Voyeurismus gemeint, der in der feministischen Filmtheorie die (männliche) Lust des Blickens auf (Frauen als) Objekte meint.

47 Einen guten Eindruck dieser Kritik vermittelt Teresa de Lauretis in ihrem Aufsatz *Ödipus interruptus*. Vgl. dies.: *Ödipus interruptus*, in: *Frauen und Film*. Nr. 48, 1990. S. 5-29.

system phallisch konnotiert sind – zum Beispiel als hochgestellter Fuß in einem Schuh mit hohem Absatz, die solcherart gestreckte und betonte Wade, der bestrumpfte Oberschenkel, das Dekolleté, der freigelegte Hals unter den hochgesteckten Haaren, der geschminkte Mund etc. – und die sich vor allem durch Bewegungslosigkeit auszeichnen.⁴⁸ So macht Lacan denn auch die Geschlechterbinarität an der Formel fest, entweder als Frau der Phallus zu sein oder als Mann den Phallus zu haben, also ihn als Frau durch den eigenen Körper immer wieder zu repräsentieren – »Repräsentation ist die Konstruktion von Gender« – oder ihn als Mann durch Aneignung, zum Beispiel durch voyeuristisches Anblicken, in Besitz zu nehmen.⁴⁹ Die Diva in *cheesecake*-Pose⁵⁰ ist für das Kino das Paradebeispiel dieses Prozesses von weiblichem Darstellen und männlichem Konsumieren.⁵¹ Das Fehlen der fetischisierten Frau auf der Leinwand, wie es diese Arbeit in den Filmen des Neorealismus beobachtet, ist dann umgekehrt ein sicheres Zeichen dafür, dass der dreifache männliche Blick im Kino zugunsten anderer Gefüge außer Funktion gesetzt ist. Es bedeutet auch, dass im neorealistischen Kino eine andere Art der Rezeption stattfinden musste.

Obwohl also der beschriebene Genderdiskurs das vergeschlechtete Subjekt und sein Selbstbild von der frühkindlichen Entwicklungsphase an bestimmt und damit jeden sozialen Bereich durchdringt und formiert, ist er dennoch nicht die einzige Möglichkeit der Vergesellschaftung, da

48 Luce Irigaray begreift die phallische Fetischisierung von Frauen in der Gesellschaft als Frauwerdung im patriarchalen Sinne. Die »Frau als Phallus« bedeckt demnach den Mangel, den Mädchen in ihrer ödipalen Entwicklungsphase unbewusst eingeschrieben bekommen. Diese in psychoanalytischen Termini bezeichnete Kastrationswunde werde phallisch verschleiert, eine Verschleierung, die nach Lacan gleichbedeutend mit Weiblichkeit in patriarchalen Systemen ist; oder wie Irigaray es ausdrückt: »Ihre Weiblichkeit wird zur Maske«. Dies.: Waren, Körper, Sprache. Der ver-rückte Diskurs der Frauen. Berlin 1976. S. 10.

49 Vgl. Jacques Lacan: Schriften II. 3., korr. Aufl. Weinheim, Berlin 1991. S. 130f.

50 Ein seit 1915 gebräuchlicher US-amerikanischer Begriff, der »publicly acceptable, mass-produced images of semi-nude women« meint. Joanne Meyerowitz: Women, Cheesecake, and Borderline Material. Responses to Girlie Pictures in the Mid-Twentieth-Century U.S., in: Journal of Women's History. Jg. 8, Nr. 3, 1996. S. 9-35, hier S. 10.

51 Im Gegensatz zur Diva zeugt die *femme fatale* als phallische Frau von einer Aneignung des phallischen Signifikanten. Judith Butler verweist ebenfalls auf die Ent- und Aneignungsmöglichkeiten dieses imaginären Signifikanten etwa in dem Begriff des lesbischen Phallus. Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin 1995. S. 9f. Elisabeth Bronfen macht den Unterschied zwischen Diva und *femme fatale* am Beispiel Rita Hayworth deutlich, die gerade im Neorealismus immer wieder als sexuell-bedrohliche US-amerikanische Weiblichkeit auftaucht. So übersteigt die *femme fatale* das Image der Diva als »love goddess, die eine gefährliche Erotik verspricht und doch gefahrlos genossen werden kann«. Dennoch spricht Bronfen auch der Diva Qualitäten zu, durch die diese das Zeichenregime, in das sie eingebunden ist, zu übersteigen und subversive Effekte hervorzubringen vermag. Gerade die Figur der Hayworth steht für die Uneindeutigkeit des weiblichen Starimage, das einerseits passiv konsumiert wird und andererseits ein eigenes aktives und bedrohliches Begehren entwickeln kann. Vgl. Elisabeth Bronfen: Rita Hayworth – Die Entrückte, in: Dies./Barbara Straumann: Diva. Eine Geschichte der Bewunderung. München 2002. S. 141-153, Zitat S. 143.

es noch andere Kräfte gibt, die im gesellschaftlichen Feld arbeiten. Denn Lacan schreibt zwar dem Unbewussten eine sprachliche Verfasstheit zu, die das Subjekt entsprechend einer sprachlichen Grammatik, dem »Drängen des Buchstaben im Unbewussten«,⁵² strukturiert, doch geht diese Arbeit von einer relativen Leerstelle der Nachkriegsordnung in Italien aus, in der eher ein Schweigen der Buchstaben im Unbewussten herrschte. Die Frage von Deleuze|Guattari, »was vermag ein Körper?«, und zwar jenseits eines Diskurses, nennt Rosi Braidotti den strategischen Essentialismus eines deleuzianischen Denkens, der aus der Welt des »imaginären Signifikanten«, wie Christian Metz es in seiner semiotischen Filmtheorie benennt,⁵³ hinausweist. Braidotti bezieht sich damit auf Deleuze' und Guattaris Konzept des Körpers als einer Menge von Kräften, die bestimmte Qualitäten, Verknüpfungen, Geschwindigkeiten und Modi der Veränderung haben, und markiert dieses Verständnis von Körpern und ihrer Potenzialität als »enfleshed materialism«. ⁵⁴ Dies hat unmittelbare Auswirkungen auf ein Verständnis des Kinoapparates, den wir nun auch als Kinokörper fassen können. Ging nach Lacan die feministische Filmtheorie – von Mulvey über Silverman bis de Lauretis – von der Trennung von Zuschauersubjekt und Leinwandobjekt aus, in dessen Zwischenraum die gesamte Gemengelage von Schaulust, Spaltung und Identifikation eingelassen ist, betont Vivian Sobchack ein Körperereignis, welches vom Kinoapparat als Ort einer »doppelten Sensation« erzeugt wird. Sich auf Maurice Merleau-Pontys Konzept des Körpers beziehend, worin der Körper als Teil der Dingwelt als stets handelnd und behandelt verstanden wird, führt sie aus: »I want to propose a phenomenology of a mode of corporeal engagement with the material world I call *interobjectivity*.«⁵⁵ Diesen Neologismus verwendet Sobchack, um Körper als materielle Objekte und die Art und Weise, wie diese aufeinander einwirken, zu bestimmen; »as flesh, ›the body and things compenetrate one another«, ⁵⁶ zitiert sie Merleau-Ponty. Auch Elizabeth Grosz entwickelt den Prozess der kinematographischen Rezeption mit Merleau-Pontys Begriff der »doppelten Sensation«. Da wir kaum über Zeugnisse der Reaktionen des Publikums der neorealistischen Filme verfügen, ist es umso wichtiger, diesen Vorgang der Wirkung der Bilder auf die Körper der ZuschauerInnen und die Wirkung der ZuschauerInnen auf die Körper der

52 Vgl. Jacques Lacan: Das Drängen des Buchstaben im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud, in: Ders., Schriften II, S. 15-59.

53 Christian Metz: *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington 1982.

54 Rosi Braidotti: *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge, Oxford, Malden 2002. S. 20.

55 Vivian Sobchack: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles, London 2004. S. 296.

56 Ebd., S. 310.

Bilder besser zu verstehen. Im Hinblick auf das Problem des Sehens unter der Bedingung von Verkörperung zitiert Grosz ebenfalls Merleau-Ponty:

»... he who looks must not himself be foreign to the world that he looks at. As soon as I see, it is necessary that the vision ... be doubled with a complementary vision or with another vision: myself seen from without, such as another would see me, installed in the midst of the visible, occupied in considering it from a certain spot ... he who sees cannot possess the visible unless he is possessed by it, unless he is of it, unless ... he is one of the visibles, capable by a singular reversal, of seeing them – he who is one of them.«⁵⁷

Neben den Theorien des Blickregimes und der Schaulust, des Spiegelstadiums und der Herstellung des Subjekts über das Sich-Erkennen im Bild existiert damit eine materialistische Rezeptionstheorie, die den Körper zentral stellt und die in dieser Arbeit eine maßgebliche Rolle spielt. Körper, oder sogar das Fleisch, werden dabei als reversibel begriffen, als dazu fähig, sich auf sich selbst zu falten, wodurch, wie Grosz verdeutlicht, der Körper immer sowohl nach innen wie auch nach außen gerichtet ist.⁵⁸ Auch Deleuze teilt die Auffassung, dass Körper im Kinosaal die Bewegung der Bilder empfangen und ihrerseits Bewegung an die Bilder zurückgeben. Damit bezieht er sich direkt auf Henri Bergson, der Körper als Bilder denkt: »My body is, then, in the aggregate of the material world, an image which acts like other images, receiving and giving back movement«.⁵⁹ Für eine materielle Geschichte der Körper bezeichnet das Begriffspaar ›bewegen‹ und ›bewegt werden‹ oder »acting on« und »being acted upon«, wie es Sobchack ausdrückt,⁶⁰ den grundlegenden Mechanismus, über den die reversible senso-motorische Affizierung im Kinosaal zu beschreiben ist. Mirjam Schaub führt diese Sichtweise in ihrer deleuzianischen Kintotheorie weiter aus. Demnach hebt sich das alte Gegensatzpaar aktiv/passiv auf, der Zuschauer und die Zuschauerin werden selbst aktiv, denn sie befinden sich in einem Kräftefeld beziehungsweise in einem foucaultschen Diagramm. Kraft wird dabei aber nicht als etwas verstanden, das auf einen einwirkt, sondern sich darüber verändert, dass es wirkt, weil immer etwas zurückwirkt. Das Kino ist

57 Maurice Merleau-Ponty: *The Visible and the Unvisible*. Evanston 1968. S. 134f., zitiert nach Elizabeth Grosz: *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, Indianapolis 1994. S. 101.

58 Vgl. Grosz, *Volatile Bodies*, S. 100.

59 Henri Bergson: *Matter and Memory*. New York 1988 [1939]. S. 19f., zitiert nach Brian Massumi: *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge, London 1992. S. 185, Anm. 30.

60 Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 294.

also ein Kraftfeld, in dem das Zurückwirken ein Affizieren ist, das ein Ansprechen, Verführen, Einwirken und Verändern meint.⁶¹

Diese gegenseitige produktive Berührung von Film und Publikum steht einer subjektzentrierten und diskurstheoretischen Rezeption entgegen. Das heißt aber nicht, dass Letztere ohne Bedeutung oder gar falsch wäre. Die Auseinandersetzung mit der Körpertheorie soll jedoch verdeutlichen, wie Filme, die sich den vormaligen hegemonialen Diskursen, Ästhetiken und Repräsentationsformen widersetzen, anders wahrgenommen werden können und werden müssen. Dorothea Olkowski schlägt für Techniken der Wahrnehmung von Gefügen jenseits der klassischen Repräsentationsformen den an Bergson angelehnten methodischen Begriff der »philosophical intuition« vor: »We seek differences in kind and articulation of the real.«⁶² Die kreative Intuition ersetzt die Suche nach Gesetzmäßigkeit als Methode.

Diese Arbeit geht davon aus, dass im Kino der späten 1940er Jahre in Bezug auf den Neorealismus beide Rezeptionsweisen funktioniert haben – die des Erkennens in der Repräsentation subjektzentrierter Zeichen und jene des Affekts. Dabei geht es aber nicht um ein proportionales Verhältnis oder um ein Gleichgewicht zwischen beiden Vorgängen, sondern, wie die vorliegende Untersuchung behauptet, um einen Modus der Ablösung. Denn die neorealistischen Filme sind keine experimentellen Kunstfilme, die mit dem Anspruch von Bruch und Avantgarde gedreht wurden, sondern sie wurden als »klassische« Spielfilme von »normalen« Regisseuren konzipiert und besitzen alle einen zunächst herkömmlichen Plot; sie versagen sich also nicht dem von der Psychoanalyse beschriebenen ödipalen Drama und der damit intrinsisch verbundenen Schaulust.⁶³ André Bazin bringt es auf den Punkt, wenn er sagt: »Auf die Handlung reduziert, sind sie [die neorealistischen Filme] oft nichts anderes als moralisierende Melodramen.«⁶⁴ Zwei Dinge durchkreuzen jedoch diese Filme, nämlich zum einen ihre Ästhetik beziehungsweise ihr Stil,⁶⁵ zum anderen gibt es einen Überraschungsmoment in der Narration, an dem der klassische Handlungsverlauf unterbrochen wird. Daher ist es vonnöten, die Filme und ihre Rezeption sowohl auf ihren ödipalen Gehalt

61 Vgl. Mirjam Schaub: Lust vs. Begehren. Die Rolle der »Dispositive der Macht« für die Körperpolitik bei Foucault und Deleuze, in: Dies./Stefanie Wenner (Hg.): Körper-Kräfte. Diskurse der Macht über den Körper. Bielefeld 2004. S. 79-130, hier S. 103ff.

62 Dorothea Olkowski: Gilles Deleuze and the Ruin of Representation. Berkeley, Los Angeles, London 1998.

63 Zu Ödipalisierung siehe Fußnote 129.

64 André Bazin: Was ist Film? Berlin 2004. S. 302.

65 So präzisiert Bazin seine Aussage bezüglich der Filme von Rossellini dahingehend, dass nicht die Themen seiner Filme realistisch seien, sondern ihr Stil. Vgl. ebd., S. 245. Zum Stil als primärem Merkmal und zur Historisierung des (neorealistischen) Films vgl. David Bordwell: On the History of Film Style. Cambridge, London 1997. S. 6f.

hin zu betrachten als auch ihre Affekte auf der Ebene der Körper methodisch in den Untersuchungsfokus zu nehmen. Es gilt für diese Arbeit, den Moment im jeweiligen Film des Neorealismus zu bestimmen, an dem das (Hetero-)Normative in das Deviante übergeht.

Die Filme im Italien der Nachkriegszeit: der Neorealismus

In Italien und weltweit existiert bis heute ein allgemeines Wissen um den Neorealismus, das nicht unbedingt auf dem Sehen der ihm zugeordneten Filme beruht. Gerade die zeitgenössische Gleichsetzung von Neorealismus und italienischem Kino im öffentlichen Diskurs, ungeachtet der relativ geringen Besucherzahlen, zeigt die Begrenztheit einer quantitativen Analyse, welche die Relevanz der Filme am Publikumerfolg misst. Denn die Filme waren trotz ihrer geringen *box-office*-Erfolge in aller Munde und sind es bis heute.⁶⁶ Dieses Wissen um das Genre ist erstaunlich und wirft die Frage auf, was das Besondere an diesen Filmen war und ist. Der vorliegenden Arbeit geht es diesbezüglich nicht darum, den bestehenden Definitionen des Neorealismus eine weitere hinzuzufügen. Es geht ihr vielmehr darum, bestimmte historische Phänomene in den Filmen beziehungsweise anhand der Filme aufzuzeigen. Nichtsdestotrotz muss auch hierfür ein allgemeines Verständnis davon entwickelt werden, was der Neorealismus eigentlich ist.

Im Folgenden sollen Definitionen des Neorealismus vorgestellt werden, um dessen Stellenwert in der Forschung und die Perspektive, aus der das Genre betrachtet wird, kenntlich zu machen. Es soll auch deutlich werden, auf welche Weise sich diese Arbeit in die Forschung zum Neorealismus einschreibt. Allerdings lässt sich kein umfassender Forschungsstand erstellen, da es zu viele Ansätze, Überblickswerke und Einzelstudien gibt. Wie Angelo Restivo treffend bemerkt, ist das italienische Kino »probably the one most thoroughly researched and written about in English«.⁶⁷ Zum Teil liegt dies am Begriff Neorealismus selbst, der weit mehr meinen kann als nur ein Filmgenre. Im Neorealismus bündeln sich verschiedene Diskurse, die nicht unbedingt viel mit den Filmen zu tun haben. Geht es für die einen strikt um die Merkmale der Filme, steht der Neorealismus hingegen für die anderen und wohl die meisten für eine allgemeinere

66 Erfolgreich an der Kinokasse waren außer Roberto Rossellinis *Roma città aperta* (1945) und *Paisà* (1946) nur Filme, die es schafften, Hollywood-Genres zu integrieren wie *Senza pietà* (Alberto Lattuada, 1948) und *Viivere in pace* (Luigi Zampa, 1947). Ein echter Kassenschlager war erst de Santis' *Riso amaro*. Vgl. Peter Bondanella: Italy, in: William Luhr (Hg.): *World Cinema since 1945*. New York 1987. S. 347-379, hier S. 351f. Eine detaillierte Auflistung der Einspielquoten findet sich bei Roberto Chiti/Roberto Poppi: *Dizionario del cinema italiano. I film, Bd. 2. Dal 1945 al 1959*. Rom 1991.

67 Angelo Restivo: *The Cinema of Economic Miracles. Visuality and Modernization in the Italian Art Film*. Durham, London 2002. S. 3.

kinematographische Entwicklung, eine politische Haltung oder für ein übergeordnetes kulturelles Phänomen. Aufgrund der Kurzlebigkeit des Genres, plötzlich aufgetaucht bei Kriegsende und wieder verschwunden ca. 1950, sehen dabei alle Studien zum Neorealismus den historischen Entstehungskontext als relevant an.

Für Genrestudien ist es nicht unbedingt selbstverständlich, Filme historisch zu verorten.⁶⁸ Der Neorealismus wird jedoch in der Regel unter Bezugnahme auf Krieg und Nachkrieg erklärt. Die Definition von Sidney Gottlieb ist ein sehr gutes Beispiel hierfür. Er kritisiert die zahllosen Phrasen – zum Beispiel »to me realism is simply the artistic form of truth«⁶⁹ oder »it is reality filtered through poetry«⁷⁰ – sowie Schlüsselbegriffe und Konzepte, die im Zusammenhang mit dem Neorealismus genannt werden, und entwirft eine allgemeine Definition: In Anlehnung an den *verismo* von Giovanni Verga aus dem 19. Jahrhundert war der Neorealismus ursprünglich eine anti-lyrische Haltung der italienischen Literatur der 1930er Jahre, die anschließend vom französischen Kino als poetischer Realismus aufgenommen wurde. Von den frühen 1940ern bis zu den frühen 1950ern wurde der Begriff mit dem italienischen Kino identifiziert.⁷¹ Inhaltlich zeigen die Filme nach Gottlieb eine Bevölkerung, die angesichts der Bedingungen der Nachkriegszeit im Zeichen einer »traumatic postwar recovery« gestanden habe. Diese Nachkriegszeit wiederum sei von Armut geprägt gewesen sowie von einem Niedergedrückt-Sein sowohl aufgrund des vergangenen Faschismus und der deutschen Besatzung als auch wegen der neuen Herrschaftsformen. Weiter führt Gottlieb aus, dass der Neorealismus zwar richtig als Kino der Resistenza ausgemacht werde, es ihm aber nicht in erster Linie um die Partisanen gegangen sei, sondern allgemeiner um eine Kritik jener Bedingungen, die Gewalt und Armut hervorgebracht hätten.⁷²

68 Zwar werden auch andere Genres wie Film Noir, Heimatfilm oder Nouvelle Vague meist historisch zugeordnet, ihre geschichtliche Spezifik und Funktion werden jedoch seltener beschrieben. Vielmehr gilt für jene Art der historischen Verortung, was Robert A. Rosenstone in seiner Kritik an diesem Vorgehen formuliert: »This strategy [to find history in films] insists that any film can be situated ›historically‹. As indeed it can. But it also provides no specific role for the film that wants to talk about historical issues.« Robert A. Rosenstone: *The Historical Film. Looking at the Past in a Postliterate Age*, in: Marcia Landy (Hg.): *The Historical Film. History and Memory in Media*. Piscataway 2001. S. 50-66, hier S. 51.

69 Roberto Rossellini: *A Discussion of Neorealism. An Interview with Mario Verdone* [ursprünglich: *Colloquio sul neorealismo*, in: *Bianco e Nero*. Nr. 2, 1952, S. 7-16], in: Adriano Aprà (Hg.): *Roberto Rossellini. My Method. Writings and Interviews*. New York 1992. S. 33-43, hier S. 35.

70 Vittorio De Sica, in: *Interview with Vittorio De Sica*, zitiert nach Bert Cardullo: *Vittorio De Sica. Director, Actor, Screenwriter*. Jefferson, London 2002. S. 176-191, hier S. 177.

71 Vor allem mit den Filmen von Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica und Giuseppe De Santis, mit Autoren wie Cesare Zavattini und Federico Fellini und mit Kritikern und Theoretikern wie Umberto Barbaro, Guido Aristarco und André Bazin aus Frankreich.

72 Vgl. Sidney Gottlieb: *Rossellini, Open City, and Neorealism*, in: Ders. (Hg.): *Roberto Rossellini's Rome Open City*, S. 31-42, hier S. 31f.

Gottliebs Definition besitzt zugleich zu viel und zu wenig Informationen. Denn einerseits beschreibt Gottlieb, was der Neorealismus zum Inhalt hat, andererseits, mit was er identifiziert wird, jedoch nicht was das Besondere der Filme selbst ausmacht. Gerade der Bezug auf die Resistenza, also das parteienübergreifende, politische und militärische antifaschistische Bündnis in Italien, Reaktion auf die deutsche Besatzung ab Ende 1943, beruht in vielerlei Hinsicht auf einem Mythos; einem Mythos allerdings, der in allen gesellschaftlichen Bereichen bis zum heutigen Tag konstituierend für das postfaschistische Italien ist. Wolfgang Schieder und Jens Petersen nennen Resistenza und Antifaschismus die »Legitimationsgrundlage« für die neue italienische Republik.⁷³ Und so liest man immer wieder in der Forschung, »il neorealismo è nato dalla Resistenza«.⁷⁴ Betrachtet man die Biographien der bekannten Repräsentanten des Neorealismus sowie ihre Filme nach Kriegsende, bleibt indes nicht viel von diesem Mythos über. So kamen die Filmemacher überwiegend aus der vom Regime gegründeten Filmschule, dem *Centro Sperimentale di Cinematografica* (CSC),⁷⁵ wo sie – teilweise direkt für das Regime – Filme drehten oder in den Filmzeitschriften *Bianco e Nero* und *Cinema*⁷⁶ schrieben. Rossellini verband zum Beispiel eine enge Freundschaft mit Vittorio Mussolini⁷⁷ und auch seine Co-Autorenschaft für den kolonialen Kriegsfilm *Luciano Serra, Pilota* (Goffredo Alessandrini, 1938) sowie seine Propaganda-Kriegstrilogie *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942) und *L'uomo dalla croce* (1943) zeugen nicht unbedingt von einer strikt antifaschistischen Haltung. Auf der anderen Seite war Rossellini gerade einer der wenigen Regisseure, die nicht am CSC lernten und sich auch sonst aus den offiziellen politischen Programmen des Regimes heraushielten.⁷⁸ Dennoch zeigt sein Beispiel, dass der Antifaschismus des Neorealismus nicht unbedingt der politischen Überzeugung seiner Macher entsprang.

73 Vgl. Jens Petersen/Wolfgang Schieder: Das faschistische Italien als Gegenstand der Forschung, in: Dies. (Hg.): *Faschismus und Gesellschaft in Italien. Staat, Wirtschaft, Kultur*. Köln 1998. S. 9-18, hier S. 10.

74 Giovanni Vento/Massimo Mida: *Cinema e Resistenza*. Florenz 1959. S. 13.

75 Das CSC wurde 1935 von Luigi Freddi gegründet, der 1933 direkt von Mussolini beauftragt worden war, das italienische Filmwesen neu zu strukturieren. Freddi war die wichtigste Figur der faschistischen Filmwirtschaft. So wurde er 1934 Generaldirektor der *Direzione Generale per la Cinematografica*, wirkte bei der Etablierung der Filmzeitschrift *Bianco e Nero* mit, schuf mit der *Cineguf* die wichtige Impulse liefernden universitären Filmclubs und war maßgeblich an der Erbauung und Eröffnung von *Cinecittà 1937* beteiligt. Vgl. Jacqueline Reich: *Mussolini at the Movies. Fascism, Film, and Culture*, in: Dies./Piero Garofalo (Hg.): *Re-Viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*. Bloomington, Indianapolis 2002. S. 3-29, hier S. 9ff. Vgl. auch Ben-Ghiat, *Fascist Modernities*, S. 89ff.

76 Die Filmzeitschrift *Cinema* wurde von Vittorio Mussolini, dem Sohn des Duce, gegründet und geleitet.

77 Vgl. Bondanella, *The Making of Roma città aperta*, S. 44.

78 Vgl. Ruth Ben-Ghiat: *The Fascist War Trilogy*, in: David Forgacs/Sarah Lutton/Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): *Roberto Rossellini. Magician of the Real*. London 2000. S. 20-35, hier S. 20.

Welcher Art der Antifaschismus in den Nachkriegsfilmen war, wird noch Gegenstand der Filmanalysen sein.

Sicherlich darf hier nicht übermäßig simplifiziert werden. Denn gerade das italienische Filmwesen während des Faschismus zeichnete sich durch eine große Gelassenheit und Toleranz gegenüber der politisch-ästhetischen Orientierung seiner Mitglieder aus, in deren Mitte sich relativ offen antifaschistische Zirkel bildeten.⁷⁹ Doch auch Regisseure, die noch in der Republik von Salò Filme drehten, sich also dafür entschieden hatten, mit den Resten des Regimes und dem mitgenommenen Equipment von *Cinecittà* nach Norditalien zu gehen, drehten neorealistische Filme, wie zum Beispiel Francesco De Robertis, den Ennio Di Nolfo neben Rossellini, De Sica und Visconti sogar als einen der »vier Musketiere des Neorealismus« [Übersetzung d. Verf.] bezeichnet.⁸⁰ Unabhängig davon fand im politischen Kampf um die kulturelle und politische Hegemonie der neuen Republik eine starke Auseinandersetzung um die Filme des Neorealismus statt. Dass einerseits die *Democrazia Cristiana* (DC) die Filme als links bekämpfte und andererseits der *Partito Comunista Italiano* (PCI) viele Filmprojekte zumindest politisch und ideell unterstützte, verstärkte das Bild des Neorealismus als Kino der Resistenza.⁸¹ So bezeichnete der PCI die Filmschaffenden Rossellini, De Sica, Germi, Zavattini und Visconti als Genossen auf der Straße,⁸² während der christdemokratische Unterstaatssekretär und Vorsitzende der *Direzione Generale dello Spettacolo*, Giulio Andreotti, der zuständig war für alle Entscheidungen im Filmwesen, seine Politik strikt gegen den Neorealismus ausrichtete.⁸³ Das nach ihm benannte Gesetz vom Dezember 1949, das die gesamte Filmindustrie unter seine Kontrolle brachte, wird in der Filmgeschichte häufig für das Ende des Neorealismus verantwortlich gemacht.⁸⁴ Die

79 Vgl. Reich, Mussolini at the Movies, S. 13f. und 17.

80 Ennio Di Nolfo: Intimations of Neorealism in the Fascist *Ventennio*, in Reich/Garofalo (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. 83-104, hier S. 88 und 94.

81 Stephen Gundle beschreibt das komplexe Verhältnis des PCI zum neorealistischen Kino. Einerseits war ihr Vorsitzender Palmiro Togliatti kein Filmliebhaber, was sich in der Schwerpunktsetzung der kommunistischen Kulturzeitschriften wie der *Rinascita* ausdrückte, in denen Film kaum vorkam. Auch wurden einige Produktionen, wie *Riso amaro* von Parteimitglied Giuseppe De Santis, von der Partei scharf kritisiert. Andererseits sieht Gundle die Unterstützung des PCI als einen maßgeblichen Faktor dafür an, dass ein »progressives Kino« den Kalten Krieg überhaupt überlebte. Diese Unterstützung war zumindest bis 1948 jedoch nicht materieller Natur. Vgl. Gundle, *From Neo-Realism to Luci Rosse*, S. 207f.

82 Vgl. Nicoletta Misler: *Iconologia del realismo*, in: Lino Micciché (Hg.): *Il neorealismo cinematografico italiano*. Venedig 1999. S. 67-75, hier S. 68.

83 Vgl. Gundle, *From Neorealism to Luci Rosse*, S. 210.

84 Der Kampf gegen die linke Filmszene zeigte sich auch in der Personalpolitik der christdemokratischen Regierung. So verlor Umberto Barbaro, ein wichtiger Vertreter der Linken im Filmwesen und nach dem Krieg außerordentlicher Kommissar des CSC, nach dem Ausschluss der Linken aus der Regierung 1947 unter Andreotti seine Stellung und emigrierte daraufhin nach Polen. Vgl. Ben-Ghiat, *Fascist Modernities*, S. 209.

Legge Andreotti schuf ein System der unmittelbaren sowie mittelbaren, das heißt auf gezielter Filmförderung beruhender Zensur, die es in den Jahren von 1945 bis 1949 nicht gab. Außerdem hatte Andreottis Behörde das Recht, italienische Filme für den Export zu sperren, falls diese ein unliebsames Bild Italiens zeigen würden; gerade das war ein besonders harter Schlag gegen den Neorealismus, weil dieser sich vor allem über den ausländischen Markt finanzierte.⁸⁵ Wie noch genauer ausgeführt werden wird, ist diese Konfrontation jedoch nicht deckungsgleich mit dem Gegensatz Faschismus/Antifaschismus. Denn während die neorealistischen Filmemacher bereits im Faschismus von der strikten Förderung des Regimes eines genuin italienischen Kinos profitierten und dies auch von der neuen Nachkriegsregierung forderten, präferierte die neue Kulturpolitik ausländische, vor allem US-amerikanische Produktionen. Der Neorealismus brachte sich diskursiv hingegen in erster Linie als nationales Kino in Anschlag.⁸⁶

Die politischen Ordnungsbegriffe scheinen in dieser Auseinandersetzung verwirrt. Die Unübersichtlichkeit nimmt noch zu, schaut man auf die Vorgeschichte des Neorealismus. Denn nicht nur personell, sondern auch inhaltlich wurde ein sogenanntes realistisches Kino bereits während des Faschismus und von dessen Vertretern gefordert. Die Begrifflichkeiten des Neorealismus entwickelten sich schon in den 1930er und frühen 1940er Jahren. »Realtà italiana«, »paesaggio italiano« oder »via italiana« waren, wie Antonio Costa betont, Schlagworte auf den Seiten der *Cinema*.⁸⁷ Sie sollten sich vom gekünstelten Kino Hollywoods absetzen und ein originäres italienisches Kino schaffen. Stefano Masi macht darüber hinaus darauf aufmerksam, dass auch schon das faschistische Kino seit Kriegsbeginn 1940 verstärkt in *strada* drehte mit dem Anspruch, realistische Filme zu produzieren.⁸⁸ Tatsächlich sehen viele FilmhistorikerInnen die Geburt des Neorealismus bereits im sogenannten *verismo* des Faschismus angelegt. Als Gründungsmanifest gilt ihnen u.a. ein Text Giuseppe De Santis' und Mario Alicatas in der *Cinema* von 1941. Dort heißt es:

»Anche noi [...] vogliamo portare la nostra macchina da presa nelle strade, nei campi, nei porti, nelle fabbriche, del nostro paese: anche noi siamo convinti che un

85 Vgl. Mauro Morbidelli: La contesa politica sul cinema, in: Luciano De Giusti (Hg.): Storia del cinema italiano. Bd. 8: 1949/1953. Venedig, Rom 2003. S. 53-63, hier S. 58. Vgl. R. J. B. Bosworth: Film Memories of Fascism, in: Ders./Dogliani (Hg.), Italian Fascism, S. 102-123, hier S. 108. Vgl. auch Cardullo, De Sica, S. 30 und 54.

86 Siehe Kapitel Die Rückkehr der Nation.

87 Antonio Costa: La via italiana al realismo, in: Mariella Furno/Renzo Renzi (Hg.): Il neorealismo nel fascismo. Giuseppe De Santis e la critica cinematografica 1941-1943. Turin 1989. S. 29-39, hier S. 29f.

88 Vgl. Stefano Masi: L'hardware del neorealismo. Ferri del mestiere e strategie della tecnica, in: Farassino (Hg.), Neorealismo, S. 49-52, hier S. 51.

*giorno creeremo il nostro film più bello seguendo il passo lento e stanco dell'operaio che torna alla sua casa, narrando l'essenziale poesia d'una vita nuova e pure.*⁸⁹

Christopher Wagstaff fasst die zwei entscheidenden Theorien bezüglich des Realismus im italienischen Kino zusammen: Auf der einen Seite behauptet Lino Micciché, dass der Realismus der rote Faden der italienischen Filmgeschichte war, angefangen beim neapolitanischen Kino der 1910er Jahre, dann heimlich während der 1930er Jahre, um schließlich durch die Befreiung vom Faschismus 1945 explosionsartig hervorzutreten. Die andere Theorie ist laut Wagstaff die von Alberto Farassino, nach der das italienische Kino immer genreorientiert war und nach 1945 die materielle Realität Italiens den Genres zugeführt wurde, so dass der Realismus alle Genres durchdrang. Statt eines roten Fadens spricht Farassino von einem Sumpf, der alle Filmemacher der Nachkriegszeit in sich hineinzog und beeinflusste, so dass man die neorealistische Atmosphäre überall finden konnte, von den heldenhaften Abenteuergeschichten über die Melodramen bis hin zu den Slapstick-Komödien.⁹⁰ Trotz der sichtbaren Kontinuitätslinien unterscheidet auch die vorliegende Arbeit zwischen einerseits dem kinematographischen *verismo* aus der Zeit des Faschismus, der die Forderung aufstellte, das ›echte Italien‹ darzustellen, und andererseits dem ›realen Kino‹ des Neorealismus, das zwar einen ähnlichen Anspruch erhob, nämlich einfache Menschen in ihrer wirklichen Welt abzulichten, dabei aber etwas gänzlich anderes schuf. Folgt man den Eigendefinitionen der Filmschaffenden, werden die Widersprüche evident. Die Vorstellung, der Neorealismus wäre tatsächlich seinem Credo gerecht geworden, Filme müssten ohne SchauspielerInnen und Studiokulisse gedreht werden, ist vielfach widerlegt worden: Die neorealistischen Filme wurden in ähnlicher Weise wie die von ihnen verworfenen eskapistischen Filme geschrieben, inszeniert, im Studio produziert sowie nachsynchronisiert und visuell nachbearbeitet.⁹¹ Gleichwohl setzte sich das Selbstverständnis der Vertreter des Neorealismus, etwas Neues zu entwickeln, aber vor allem die Behauptung, die Wirklichkeit zu erfassen und darzustellen, in der nachfolgenden Zeit diskursiv durch und bildet bis heute den Mythos eines gewendeten Nachkriegsitaliens.

89 Mario Alicata/Giuseppe De Santis: Ancora di Verga e del cinema italiano, in: Cinema. Jg. 6, Nr. 130, 25.11.1941. S. 314-315, hier S. 315. »Auch wir wollen unsere Kameras auf die Straßen, in die Felder, zu den Häfen und in die Fabriken unseres Landes tragen; auch wir sind davon überzeugt, dass wir eines Tages unser bestes Kino dadurch erreichen, dass wir dem langsamen und müden Schritt des heimkehrenden Arbeiters folgen, der uns von der essentiellen Poesie eines neuen und puren Lebens berichtet.« [Übersetzung d. Verf.]

90 Vgl. Christopher Wagstaff: Cinema, in: David Forgacs/Robert Lumley (Hg.): Italian Cultural Studies. An Introduction. Oxford 1996. S. 216-232. Vgl. Lino Micciché (Hg.): Il neorealismo cinematografico italiano. Venedig 1999. Vgl. Farassino (Hg.): Neorealismo.

91 Vgl. Masi, L'hardware del neorealismo, S. 51.

Doch obwohl der Mythos an vielen Stellen schlicht nicht stimmt, passiert in den Filmen dennoch etwas gänzlich Neues. Und das liegt nicht daran, dass, wie Bert Cardullo schreibt, während der Dreharbeiten aufgrund des fehlenden Geldes häufig improvisiert werden musste und dies die unverwechselbare Ästhetik des Genres schuf.⁹² Vielmehr bildete sich bereits in den Kriegsjahren, vor allem aber seit der Kapitulation 1943 jene politisch-ästhetische Haltung, die zu den Filmen ab 1945 führten. Mit *Quattro passi tra le nuvole* (Alessandro Blasetti, 1942) kam bereits ein anderer Gestus in die italienischen Kinos, der es leistete, bis zum Ende die Perspektive einer unverheirateten, schwangeren jungen Frau einzunehmen, und der auch stilistisch erste Momente des Neorealismus in sich trägt. Als unmittelbarer Vorläufer des Neorealismus gilt jedoch Vittorio De Sicas *I bambini ci guardano* von 1943. Konsequenterweise aus der Sicht eines kleinen Jungen gedreht, versammelt der Film Themen, die im Faschismus eigentlich verboten waren, wie den Ehebruch der Ehefrau, die für ihren Liebhaber Mann und Kind verlässt, und das Versagen des Familienvaters, der den kleinen Sohn in ein Internat bringt und anschließend Selbstmord begeht. *Ossessione* von Luchino Visconti, der im selben Jahr gedreht wurde, gilt vielen bereits als erster neorealistischer Film. Auch hier geht es um Ehebruch, jedoch auch um Prostitution und Homosexualität. Vor allem zeichnet sich *Ossessione* jedoch durch eine für den Neorealismus typische Bildästhetik aus, die noch genauer betrachtet werden wird. Diese drei Filme wurden noch im Faschismus gedreht und uraufgeführt, wobei Viscontis Film nach einer Preview im Frühjahr 1943 sofort zensiert und erst nach dem Krieg wieder gespielt wurde.⁹³ Bevor also noch Roberto Rossellinis Film *Roma città aperta* 1945 in die Kinos kam und, wie gemeinhin angenommen wird, den Neorealismus begründete, existierten mit den beiden Filmen von De Sica und Visconti schon in den Kriegsjahren die devianten Figuren und die Grundzüge jener Ästhetik, an denen diese Arbeit interessiert ist. Was ihnen zwangsläufig noch fehlte, war der Bezug zu Krieg und Partisanenkampf, die in den Nachkriegsfilmen den entscheidenden historischen Kontext bildeten.

All diese Umstände beantworten jedoch nicht Angelo Restivos Frage, warum immer wieder neue Studien zum Neorealismus entstehen, obwohl weder neue Schriften noch bisher unentdecktes Material von Filmemachern gefunden wurden. Die vorliegende Arbeit stimmt Restivo zu, wenn er selbst zwei Gründe nennt, nämlich einerseits den erstaunlich starken Eindruck, den diese Filme auch heute noch beim Betrachten auslösen, andererseits

92 Vgl. Cardullo, De Sica, S. 31.

93 Vgl. ebd., S. 24. Vittorio Mussolini verließ empört die Filmvorführung von *Ossessione* mit den Worten »Questa non è l'Italia!«, zitiert nach Noa Steimatsky: *The Earth Figured. An Exploration of Landscapes in Italian Cinema*. New York 1995. S. 156.

den historischen Bruch und die tief greifende Transformation, für die diese Filme stehen und die bis heute in ihrer Bedeutung nicht gänzlich begriffen worden sind.⁹⁴ Es stellt sich die Frage, woran sich ein solcher Bruch festmachen lässt. Während die Neorealismusforschung, wie noch deutlich werden wird, das Genre meist als eine moralische beziehungsweise politische Abkehr von der bürgerlichen Klasse und eine Hinwendung zur Unterschicht beschreibt, sieht die vorliegende Arbeit in dem Bruch eher eine Abkehr von klassischen Körperlichkeiten, die sich sowohl in den Handlungsebenen als auch in der Ästhetik beziehungsweise in den neuartigen Filmbildern nachweisen lässt. Das Neuartige der Filme realisierte sich auf mehreren Ebenen, im narrativen Bereich, insofern es die ödipale Subjektbildung verhinderte, im politischen Bereich, insofern der Fokus auf den gesellschaftlich Marginalisierten lag, sowie vor allem im stilistisch-ästhetischen Bereich. Denn mit dem Neorealismus entstand eine neue Art des Bildes, das Deleuze *Zeit-Bild* nennt. Wie schon angesprochen, versteht er das *Zeit-Bild* als »Erfindung« des Neorealismus, das gerade in Rossellinis Filmen zur »Vollendung« gekommen sei.⁹⁵ Obwohl Deleuze in seinem ersten Kinobuch die Resistenza und das Kriegsende als Ereignisse ansieht, die ein neues Bild nötig machten, nimmt er diesen historisierenden Gedanken direkt wieder zurück und zeichnet die kinematographische Errungenschaft ähnlich wie die spätere neorealistische Schule im Stile einer klassischen Entdeckungs- und Entwicklungsgeschichte der großen männlichen Filmemacher wie Rossellini, De Sica u.a., wobei er sogar soweit geht, die italienische Filmschule, die ja mit all ihren Einrichtungen und ihrem Personal ein Produkt der Zentralisierungspolitik des faschistischen Regimes war, als »vom Faschismus relativ unberührt« zu bezeichnen.⁹⁶ Er schreibt:

»Die Italiener fanden also Bedingungen vor, die ihnen ein intuitives Bewußtsein des neuen, im Entstehen begriffenen Bildes vermitteln konnten. Aber das erklärt keinesfalls das Geniale der frühen Rossellini-Filme.«⁹⁷

Während Deleuze das geschichtliche Moment gering schätzt, sieht diese Arbeit das »Geniale« des Neorealismus als historisch bedingten Effekt des Übergangs von der Moderne zu einer Postmoderne, welche eine andere Art von Bildern von der Welt benötigt. Dieser Gedanke muss jedoch präzisiert werden. Denn auch Angelo Restivo versteht den Neorealismus als Ausdruck seiner Zeit, darin aber vor allem funktional im

94 Vgl. Restivo, *The Cinema of Economic Miracles*, S. 3f.

95 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 11f.

96 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 283.

97 Ebd.

Hinblick auf eine Reorganisation des Kapitalismus nach dem Zweiten Weltkrieg unter den Bedingungen eines globalisierten Marktes.⁹⁸ Die vorliegende Arbeit begreift jedoch diese Transformation als eine zeitlich nachgelagerte Strategie der Reterritorialisierung des unmöglich gewordenen klassischen Gesellschaftsdiskurses der alten Nationalstaaten, wie er im Faschismus seinen Höhepunkt erreicht hatte. Während Restivo das Phänomen der »coincidence« – of a radical historical rupture and the emergence of an »aesthetic of reality« –, also den Film der unmittelbaren Nachkriegszeit bereits einer postmodernen Reorganisation des Kapitalismus zuordnet,⁹⁹ möchte diese Arbeit einen Zwischenschritt einfügen und die Phase 1943 bis 1949 als eigenen historischen Abschnitt behandeln; dies besitzt allerdings eine weitreichende Bedeutung. Das neue Bild, welches Deleuze erkennt, oder die neue Ästhetik, die André Bazin benennt, versteht diese Arbeit als eine Deterritorialisierung des nationalen und kapitalistischen Diskurses, während die postmoderne Rekonstituierung, von der Restivo spricht, eine Reaktion darauf ist beziehungsweise eine Reterritorialisierung auf einem anderen Niveau. Demnach wäre der Neorealismus kein Moment der Wiederherstellung einer italienischen Nation unter den Bedingungen der Postmoderne, sondern die postmoderne Ordnung wäre eine Rekonstituierung des Nationalen unter den Bedingungen seiner historisch bedingten Dysfunktionalität, welche u.a. den Neorealismus als ihren Ausdruck hat. Diese hier geltend gemachte Differenz ist folgenswer, denn in ihr bekommt die Nachkriegsordnung einen reaktiven Charakter, während die kurze Entfaltung alternativer Formen im Zusammenbruch der alten Ordnung Mitte der 1940er Jahre eine größere und vor allem eine eigenständige historische Wirkungsmacht zugeschrieben bekommt. Der, wie Restivo schreibt, »great break or divide« mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges wird in dieser Arbeit nicht als Teil der Renormalisierung verstanden, sondern geht dieser als unabhängiges Element voraus.¹⁰⁰ Diese Sicht ist ein historiographischer Perspektivwechsel, der auf ein operaistisches Geschichtsbild rekurriert. Der Begriff des Operaismus ist wesentlich für diese Arbeit, da in ihm der beschriebene Perspektivwechsel als seine Bedingung angelegt ist. Denn er zwingt dazu, die historischen Ereignisse nicht von ihrer Andersartigkeit

98 Ähnliches gilt auch für den deutschen Trümmerfilm, der immer wieder ausschließlich in den Begriffen der Rekonstituierung einer neuen Ordnung analysiert wird. Robert R. Shandley zum Beispiel definiert in diesem Sinne den Trümmerfilm bezeichnenderweise mit den »Seven Rs of Rubble Films«: »Redemption, Reconciliation, Redefinition, Restabilization, Reintegration, Reconstruction, Reprivatization«. Robert R. Shandley: *Rubble Films. German Cinema in the Shadow of the Third Reich*. Philadelphia 2001. S. 182. Im Widerspruch dazu würde die vorliegende Arbeit zumindest die letzten fünf Rs durch Ds austauschen und auch den Trümmerfilm um diese Perspektive ergänzen.

99 Restivo, *The Cinema of Economic Miracles*, S. 23.

100 Ebd., S. 4.

in Bezug auf normative Verhältnisse aus zu bemessen, sondern sich die Position der Devianz selbst anzueignen.¹⁰¹ Der politische Operaismus aus Italien als eine Weiterentwicklung marxistischer Konzepte, der seinen Höhepunkt in den militanten Kämpfen der 1960er und 1970er Jahre hatte, fokussierte auf unmittelbare politische und ökonomische Auseinandersetzungen und stellte darin eine Abkehr vom Parteikommunismus dar, welcher soziale Kämpfe nur als abstrakte und vor allem historisch determinierte Klassenkämpfe verstehen konnte, die im historisch gereiften Moment und unter seiner Führung stattzufinden hätten. Der Operaismus stellte dagegen die einzelnen konkreten Kämpfe zentral als Motor jeglicher Veränderung und erteilte dem parteipolitischen Überbau damit eine Absage. Die Autonomie der direkten und spontanen sozialen Kämpfe und der kämpfenden Subjekte wurde im Operaismus primär, während die institutionellen Phantasien von parlamentarischer Mitbestimmung und Staatsfixiertheit, wie sie nicht nur in der italienischen KP mit ihrem starken Bezug auf die Sowjetunion bis dato vorherrschten, in weiten Teilen der Linken eine zunehmend marginale Rolle spielten. Mit der Autonomie der Kämpfe öffnete sich auch die vorherrschende Beschränkung auf den ökonomischen Hauptwiderspruch und es bildeten sich neben den nicht-gewerkschaftlichen Gruppen in den Betrieben und ihren Kampfmitteln des wilden Streiks und der direkten Intervention weitere massenmilitante soziale Bewegungen wie die Studierendenbewegung, die autonome Frauenbewegung oder die Hausbesetzungsbewegung; es entstand ein kollektives revolutionäres Begehren, in dem die unterschiedlichsten Kampfformen und -ziele sich versammelten.¹⁰²

Dieses kurz skizzierte Konzept des Operaismus soll in der vorliegenden Arbeit auf jene Körperpraxen ausgeweitet werden, wie sie in der direkten italienischen Nachkriegszeit auftauchten und ihre Spur in den Filmen dieser Zeit hinterließen. Damit wird der Fokus von den dysfunktionalen molaren Institutionen auf die molekularen Bewegungen der Menschen verschoben, die grundsätzlich in einem antagonistischen Verhältnis zueinander stehen. Wenn also der Operaismus die Geschichte als Geschichte von Kämpfen beschreibt, so kann dieses Verständnis auf die Ebene der Körper übertragen werden, auf der die sozialen Produktionsprozesse

101 Der Begriff Devianz wird hier positivistisch als Überschreitung klassischer Körper- und Geschlechtergrenzen verstanden. Damit soll das aktive Bewegungsmoment körperlicher Wunschströme betont werden, das sich von eher deskriptiven und statischen Benennungen wie etwa dem Begriff ‚marginale Männlichkeit‘ abhebt und sich außerdem explizit gegen jede Form eines Krisenmodells positionieren will.

102 Bezüglich der Theoriegeschichte des Operaismus vgl. Steve Wright: *Storming Heaven. Class Composition and Struggle in Italian Autonomist Marxism*. London 2002. Zu der Geschichte seines Höhepunktes in den sozialen Kämpfen in Italien der 1970er Jahre vgl. Nanni Balestrini/Primo Moroni: *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*. Mailand 1988.

autonom operierender Wunschmaschinen in einem Kampfverhältnis zur Ausbildung stratifizierter Subjekte stehen. Der Begriff des *Körper-Operaismus* markiert diesen Prozess, der Konsequenzen für das Denken von Geschichte hat. Das dieser Arbeit vorangestellte Motto von Deleuze proklamiert dieses Kampfverhältnis: »Gibt mir einen Körper« ist die Formel für den philosophischen Umsturz.«¹⁰³

Sicherlich ist es falsch, das Molare und das Molekulare als einfache Gegensätze zu begreifen. Das gesellschaftliche Gefüge funktioniert durchaus komplexer, da es, wie Deleuze|Guattari formulieren, von molekularen wie von molaren Linien geschnitten und segmentiert und von Strömungen in Bewegung gehalten wird. Machtzentren, wie Staatsapparate, aber auch gesellschaftliche Institutionen und Verhaltenscodes, befinden sich auf der molaren Ebene und sind durch harte Segmentarität gekennzeichnet. Jedoch greifen diese Zentren, vermittelt über eine Zone des Übergangs, die eine molekulare Strukturierung aufweist, auf jene molekularen Bewegungen zu, ohne diese vollständig beherrschen zu können. Stephan Adolphs und Serhat Karakayalı schreiben dazu:

»Zwischen den molaren Linien, die eine harte Segmentierung erzeugen, und den Quantenströmungen bilden sich also mikrologische Gewebe, die einen ›Bereich der Verhandlung‹, eine ›Transduktion‹, zwischen dem Molaren und dem Molekularen ermöglichen. [...] Die Technologien der Macht binden die Quantenströme des Wunsches über ihre weiche Segmentierung und Kodierung ein, diese gehen aber andererseits über sie hinaus, so dass ständig neue Segmentierungen und (Re-)Kodierungen vorgenommen werden müssen, um die Fluchlinien wieder in eine molekulare Strukturierung zurückzuführen. Die auf der harten Segmentierung beruhenden Machtzentren nehmen eine sekundäre Organisation dieser molekularen Strukturen vor, indem sie diese relativ bewegliche Ebene der Macht- und Sicherheitstechnologien zentralistisch zurückbinden, also rekodieren und reterritorialisieren.«¹⁰⁴

In dieser Sichtweise bekommt der Neorealismus eine strategische Bedeutung. Denn das Kino stellt jenen »Bereich der Verhandlung« dar, indem er zwar Wünsche lebendig werden lässt, sie aber gleichzeitig in eine codierte Struktur einbindet. Der Neorealismus, so die These dieser Arbeit, verweigert sich jedoch dieser Übersetzungsleistung zwischen den molekularen Strömen und ihrer molaren Rückbindung. Seine Filme sind vielmehr aktiver Teil jener Bewegung, die in den wenigen Jahren

103 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 244.

104 Stephan Adolphs/Serhat Karakayalı: Mikropolitik und Hegemonie. Wider die neuen Para-Universalismen: Für eine anti-passive Politik, in: *transversal*. September 2007. <http://eipcp.net/transversal/0607/adolphs-karakayali/de> (Stand 30.06.2008).

nach Kriegsende den Prozess der »Transduktion« unterbrechen konnte. Damit bietet das italienische Nachkriegskino ein Archiv der störenden, sich auf einer positiven Fluchtlinie befindenden Körper und ihres antagonistischen Verhältnisses gegenüber molaren bzw. normativen Strukturen. Die Unterbrechung des produktiven Verhältnisses zwischen dem Molaren und dem Molekularen gilt es in den Analysen der Filme herauszuarbeiten.

Die vorliegende Arbeit nimmt dafür bewusst Anleihen aus verschiedenen Bereichen der Forschung zum Neorealismus. Dazu gehören Geschlechterstudien, wie etwa die Arbeiten von Marcia Landy, Stephen Gundle oder Fabiana Sforza, die politische Forschung zum Genre wie bei Noa Steimatsky oder P. Adams Sitney und die historische Forschung zum Filmstil, wie sie André Bazin und David Bordwell mit starkem Fokus auf dem Neorealismus betreiben, sowie viele andere Arbeiten, die diese Ansätze aus kulturhistorischer Perspektive verbinden, wie die Studien von David Forgacs, Ruth Ben-Ghiat oder Anna Maria Torriglia. In dieser multiperspektivischen Lesart der Filme werden trotz aller Kontinuitätslinien die Brüche zum Faschismus wie zur reetablierten italienischen Republik deutlich, die das Untersuchungsfeld rahmen. Die vorliegende Arbeit wird diese verschiedenen Forschungsebenen miteinander verknüpfen und auf die Überlegungen zum Körper bei Deleuze|Guattari beziehen, die es im Folgenden vorzustellen gilt.



Programmatisches

Diese Arbeit beinhaltet neben der empirischen Untersuchung der Filmquellen, die den Korpus systematisch gemäß vorgegebener Analysekategorien befragt, einen diskurstheoretischen Schwerpunkt. Ermittelt werden soll, was in den Filmen (un-)sagbar ist, welche gesellschaftlichen Diskurse der Zeit sich durch sie hindurchziehen, welche Diskurse um die Filme gewoben wurden und welche Diskursformationen die Forschungen zum Genre strukturiert haben. Der eigentliche Fokus liegt indes auf einer körpertheoretischen Historiographie, die dem skizzierten operaistischen Verständnis gemäß davon ausgeht, dass Körper eigenständige Gefüge schaffen können und damit soziale Effekte hervorbringen, die historisch relevant sind. So werden Körper auf der einen Seite zwar von Diskursen geprägt, geformt und strukturiert, sie nehmen jedoch auf der anderen Seite auch immer eine Gegenposition zu dieser Stratifizierung ein beziehungsweise führen eine Gegenbewegung aus. Im Bezug auf den Neorealismus schreibt Ruth Ben-Ghiat von einem Misstrauen des Genres gegenüber jeglichem Narrativ, das sich in seiner Abwertung literarischer Texte zeige, in der Relevanz von Landschaften sowie in der Verschiebung von Sprache zu Körpern in den Filmen.¹⁰⁵

Wie bereits angesprochen geht diese Arbeit davon aus, dass mit dem am Ende der faschistischen Herrschaft in eine Krise geratenen hegemonialen Diskurs die Autonomie der Körper gestärkt wurde und sich infolgedessen eine aus der Perspektive diskursiver Ordnungslinien deviante Vergesellschaftungsform ausbilden konnte, die ihr Bild im Film hinterlassen hat. Die Krise des Diskurses bedeutet eine Krise im Zeichensystem, die sich in einer spezifischen, narrativen Sprachlosigkeit ausdrückte und eine neue Bildhaftigkeit hervorbrachte.¹⁰⁶ Dafür kommen einige Überlegungen und Begrifflichkeiten ins Spiel, die im Vorfeld geklärt werden müssen. Dabei geht es vor allem um das Vokabular von Gilles Deleuze und Félix Guattari bezüglich des Körpers und seines Verhältnisses zum psychoanalytischen Diskurs des Spätkapitalismus sowie die feministischen Theorieansätze, die sich um dieses Vokabular gebildet und es in Bezug auf Gender gearbeitet und erweitert haben. Im folgenden Theoriekapitel geht es also um den Perspektivwechsel einer Körpergeschichte von der Diskurstheorie zur Theorie eines maschinischen Körpers und um eine strategische Präfi-

105 Vgl. Ruth Ben-Ghiat: *Un cinéma d'après-guerre. Le néoréalisme italien et la transition démocratique*, in: *Annales HSS*. Nr. 6. November / Dezember 2008. S. 1215-1248, hier S. 1227.

106 Ben-Ghiat argumentiert ähnlich, wenn sie aufgrund dieser Krise 1945 eine Verschiebung von Sprache in die Körper im neorealistischen Film konstatiert. Ebd. S. 1219

guration des organlosen Körpers, die eine materielle Geschichtsschreibung ermöglicht. In der Klärung der verwendeten Begriffe soll deutlich werden, dass diese Begriffe im Rahmen einer solchen Geschichtsschreibung funktionieren. Das heißt, dies ist keine Theorie-Arbeit; der relativ komplexe Theorieteil soll lediglich erklären, wie anders auf historische Prozesse geblickt werden kann beziehungsweise wie diese Prozesse aus einer molekularen und damit operaistischen Perspektive gedacht werden können. Die eigentlichen Filmanalysen sind daher weniger theoretisch aufgeladen als vielmehr aus der im Folgenden skizzierten wissenschaftsphilosophischen Denkrichtung heraus entwickelt.

Heterotopie Italien 1943-49: der zerbombte Diskurs

Die Eingrenzung des Untersuchungszeitraums, in dem die entscheidenden gesellschaftlichen Brüche stattgefunden haben, ist, wie bereits mehrfach angesprochen, zwangsläufig unpräzise. Obwohl es sich nur um wenige Jahre handelt und die Arbeit mit dem Kriegsende einerseits und dem Übergang zu den 1950er Jahren andererseits von sehr verdichteten Transformationsprozessen ausgeht, fanden diese Abläufe ungleichzeitig und auf verschiedenen Stufen statt. Im Gegensatz zu Deutschland wurde in Italien nicht bis zur letzten Minute geschlossen für die faschistische Sache gekämpft; vielmehr erodierte das Regime in zunehmend schnellerem Maße ab 1943. Noch bevor die Alliierten am 10. Juli 1943 auf Sizilien landeten, fanden im März in den rüstungswichtigen Betrieben der großen Industriezentren des Nordens wie Mailand und Turin, so zum Beispiel bei FIAT, ausgedehnte Massenstreiks statt. Obwohl es bei diesen in erster Linie um Arbeitsbedingungen ging, bedeutete dieser erste Arbeitskampf unter den Bedingungen der gleich- und damit ausgeschalteten Gewerkschaften und des strikten Streikverbots auf dem Höhepunkt des Krieges einen harten Schlag für das Regime unter Mussolini. Gleichzeitig vertrieben die Bauern – hier allerdings ähnlich wie im nationalsozialistischen Deutschland – aufgebracht von der Steuerpolitik ihre Erzeugnisse verstärkt auf dem sich rasant entwickelnden Schwarzmarkt; und selbst die Großindustriellen gingen allmählich auf Distanz zum Regime.¹⁰⁷ Diese geschichtlichen Abläufe fanden unter dem Eindruck eines Krieges statt, der nicht mehr zu gewinnen war und in dem Italiens Regierung mehr und mehr zum bloßen Vasallen deutscher Politik wurde. Als die Alliierten ihre Invasion begannen und einige Tage danach die Hauptstadt zum ersten Mal bombardierten, dauerte es nur noch eine Woche, bis die politische Führung Mussolini entmachtete und festsetzte.

¹⁰⁷ Vgl. Paul Ginsborg: A History of Contemporary Italy. Society and Politics 1943-1988. London, New York 1990. S. 10f.

Wichtig für die These vom Zusammenbruch hegemonialer Diskursformationen ist in diesem Szenario das Fehlen eines politischen Programms, das den königlich absegneten Militärputsch gegen den *Duce* in einem ordnungspolitischen Sinne hätte funktionieren lassen können. Während große Teile der Bevölkerung den Sturz Mussolinis feierten und für ein Ende des Krieges demonstrierten, reagierte die immer noch faschistische Militärregierung innenpolitisch mit brutaler Repression, während sie außenpolitisch keine klare Linie verfolgte und stattdessen ein doppeltes Spiel von Treuebekundungen gegenüber den deutschen Verbündeten einerseits und Geheimverhandlungen über einen Seitenwechsel mit den Alliierten andererseits spielte. Diese berühmten 45 Tage zwischen dem 25. Juli und dem 8. September 1943, dem Tag der Kapitulation, versteht diese Arbeit als eine Phase, in der der politische Diskurs bereits ins Stottern geraten ist, was sich kulturell in den Filmproduktionen dieser Zeit nachvollziehen lässt. Was folgte, war eine zweijährige Periode extremer Geschwindigkeit: Die Kapitulation, die gleichzeitige Freilassung alliierter Soldaten aus den Gefängnissen, die knappe Flucht des Königs aus Rom, die schnelle deutsche Besetzung Italiens und die Entwaffnung und Gefangennahme sowie Verfrachtung einer halben Million italienischer Soldaten in das Deutsche Reich,¹⁰⁸ die alliierte Befreiung des Südens und die dortige Einsetzung des Königs, der Beginn der militärischen Aktivitäten durch die sich bildende antifaschistische Front, die Etablierung des faschistischen Marionettenstaates *Repubblica Sociale Italiana* beziehungsweise *Repubblica di Salò* mit dem von den Deutschen befreiten Mussolini an der Spitze; der Partisanenkampf gegen die Deutschen, aber auch der Bürgerkrieg zwischen Partisanen und faschistischer Restrepublik;¹⁰⁹

108 Mit der Kapitulation im September 1943 wurden 750.000 italienische Militärangehörige gefangen genommen, von denen knapp 500.000 zur Zwangsarbeit in das Deutsche Reich verfrachtet wurden. Dort befanden sich zu diesem Zeitpunkt außerdem noch 100.000 von den 500.000 ItalienerInnen, die als sogenannte FremdarbeiterInnen zwischen 1938 und 1943 angeworben worden waren. Zusammen mit den Kriegsgefangenen waren sie nun sogenannte italienische Militärinternierte (*Internati militari italiani*, IMI), eine deutsche Sonderkonstruktion, die ihnen als sogenannten Verrätern den rechtlichen Status von Kriegsgefangenen versagte. Sie waren nach den sowjetischen Kriegsgefangenen die größte Gruppe von Zwangsarbeitern in Deutschland. 40.000 von ihnen wurden allerdings in Konzentrationslager transportiert, jüdische ItalienerInnen nach Auschwitz, männliche politische Gefangene nach Mauthausen und Dachau, die weiblichen nach Ravensbrück. Ab Mitte 1944 änderte sich der Status der IMI abermals aufgrund ihrer Renitenz, der zahlreichen Beschwerden Mussolinis und weil Deutschland weiteren Bedarf an Arbeitskräften aus Italien hatte. Vgl. Brunello Mantelli: *Italians in Germany, 1938-45. An Aspect of the Rome-Berlin Axis*, in: Bosworth/Dogliani (Hg.), *Italian Fascism*, S. 45-63, hier S. 45 und 53f. Eine umfassende Studie bietet Gabriele Hammermann: *Zwangsarbeit für den »Verbündeten«*. Die Arbeits- und Lebensbedingungen der italienischen Militärinternierten in Deutschland 1943-1945. Tübingen 2002.

109 Mit Anfang 1943 noch 9.000 Mitgliedern wuchs die italienische Partisanenarmee bis zum Frühjahr 1944 auf 90.000 und gegen Ende des Krieges 1945 sogar auf 250.000 Kombattanten an, darunter 35.000 Kämpferinnen und weitere 70.000 Aktive in den Frauen-Verteidigungsgruppen. Dem standen 487.000 Mitglieder der Faschistischen Republikanischen Partei (*Partito Fascista Repubblicano*, PFR) der Republik von Salò gegenüber, in der 400.000 Männer

und nicht zuletzt die nun einsetzende Deportation der italienischen und nicht-italienischen¹¹⁰ Juden und Jüdinnen in die Vernichtungslager durch die deutsche Wehrmacht verursachten ein Auseinanderbrechen alter beziehungsweise eigener italienischer Ordnungssysteme und eine Beschleunigung transitorischer Prozesse in nie gekannter Größenordnung.¹¹¹

Nach Kriegsende herrschte zunächst ein Allparteienbündnis, das aus dem parteienübergreifenden *Comitato di Liberazione Nazionale Alta Italia* (CLNAI) hervorging.¹¹² Ab 1945 war von offizieller Seite nicht mehr von Nation, sondern nur noch von der Republik die Rede und die Monarchie wurde Mitte 1946 per Referendum abgeschafft.¹¹³ Paul Ginsborg spricht in Bezug auf die Periode von 1943 bis 1947 von einer historisch außergewöhnlichen Interaktion von familiären Prozessen und kollektiven Aktionen, wie etwa den Landbesetzungen der landlosen Bauern in Sizilien, Kalabrien und der Basilicata im Winter 1943/44 (die mit Eintreffen der US-Amerikaner begannen), dem antifaschistischen Widerstand im Norden oder den verschiedenen Streikbewegungen.¹¹⁴ Diese wenigen Jahre um 1946 versteht die Arbeit als am stärksten ausgeprägte Leerstelle normativer Diskurse, in der sich eine veränderte Selbstwahrnehmung und ein verändertes Begehren etablieren konnten. Übertragen auf den Film nennt Roy Armes daher nicht zufällig die Jahre von 1943 bis 1945 die wichtigste Zeit für das italienische Kino, in der zwar keine wichtigen

und Frauen Dienst in den zahlreichen Sicherheitsgruppen und dem Militär verrichteten. Die Armee des kleinen Staates zählte eine Viertelmillion Soldaten und die Truppen des *Servizio Ausiliario Femminile*, die im Frühjahr 1944 eingerichtet wurden, bestanden im April 1945 aus 6.000 Freiwilligen. Salò zahlreiche Polizeieinheiten zählten weitere 140 bis 150.000 Mitglieder und weitere 20.000 schlossen sich der von den Deutschen kontrollierten italienischen SS an. Vgl. Ben-Ghiat, *Fascist Modernities*, S. 202ff. Der von den Deutschen eingerichtete Marionettenstaat konnte also durchaus auf den Rückhalt großer Teile der norditalienischen Bevölkerung zählen.

- 110 In den 1930er Jahren kamen etwa 14.000 jüdische Exilanten aus Deutschland, Polen und anderen Staaten mit einem Visum nach Italien und blieben. Vgl. Ben-Ghiat, *Fascist Modernities*, S. 174.
- 111 Einen detaillierten Überblick über die Republik von Salò und die letzten beiden Kriegsjahre gibt Lutz Klinkhammer: *Zwischen Bündnis und Besatzung. Das nationalsozialistische Deutschland und die Republik von Salò 1943-1945*. Tübingen 1993.
- 112 Der *Comitato di Liberazione Nazionale Alta Italia* (Nationales Komitee zur Befreiung des oberen Italiens) wurde im Januar 1944 vom Zentralkomitee des CLN gegründet und mit weitreichenden militärischen und politischen Befugnissen sowie der Regierungsgewalt für Norditalien ausgestattet. Ihm gehörten alle nicht-faschistischen Parteien an, wobei die Kommunisten die stärkste Fraktion stellten. Vgl. Ginsborg, *History of Contemporary Italy*, S. 16.
- 113 Vgl. Patrizia Dogliani: *Constructing Memory and Anti-Memory. The Monumental Representation of Fascism and its Denial in Republican Italy*, in: Bosworth/Dogliani (Hg.), *Italian Fascism*, S. 11-30, hier S. 20.
- 114 Vgl. Paul Ginsborg: *Family, Culture and Politics in Contemporary Italy*, in: Barański/Lumley (Hg.), *Culture and Conflict in Postwar Italy*, S. 21-49, hier S. 24-32 und 34. Zu der Situation des *mezzogiorno* in der unmittelbaren Nachkriegszeit vgl. Gabriella Gribaudi: *Images of the South*, in: Forgacs/Lumley (Hg.), *Italian Cultural Studies*, S. 72-87.

Filme gedreht wurden, sich aber die jungen Intellektuellen unter dem Eindruck von Krieg, Befreiung, Besatzung und Partisanenkampf geformt hätten.¹¹⁵ Löst man die Filme in diskurstheoretischer Betrachtung von den ›jungen Intellektuellen‹ ab, wie es im vorhergehenden Kapitel ausgeführt wurde, und versteht sie stattdessen als Ausdruck ihrer Zeit, fand eine breite gesellschaftliche Veränderung im Denken und Fühlen bereits in den Kriegsjahren, vor allem ab der Kapitulation 1943 statt.

Diese Zeit und ihre Ereignisse als Dispositiv zu verstehen, verlangt jedoch eine Erweiterung des foucaultschen Begriffes. Foucault beschreibt das Dispositiv in einem Gespräch mit Mitarbeitern des *Département de Psychanalyse* der Universität von Vincennes folgendermaßen:

»Was ich unter diesem Titel [dem Dispositiv] festzumachen versuche, ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen; Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.«¹¹⁶

Zweierlei ist bei diesem Konzept entscheidend, nämlich die Diskursgebundenheit von Herrschaftsverhältnissen und das Wirken einer vom Diskurs abgelagerten Welt, die durch ihre Materialität nicht mehr in erster Linie als diskursiv zu verstehen ist, aber Teil des Wissen-Macht-Komplexes bleibt, der bei Foucault so zentral ist. »Eben das ist das Dispositiv: Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt werden.«¹¹⁷ Das heißt, es geht beim Begriff des Dispositivs sowohl um »sehr spezifische Herrschaftsverhältnisse« wie das »vom Mann zur Frau oder vom Erwachsenen zum Kind«¹¹⁸ genauso wie um »Ungesagtes«, das Foucault in dem Begriff der Institution fasst und das Grenzen, Häuser, Plätze, Fertigungsstätten, Einrichtungen, Straßenverläufe, Apparaturen wie das Kino und all die anderen stofflichen Dinge meint, zu denen auch der Körper zu zählen ist. »Alles was in einer Gesellschaft als Zwangssystem funktioniert, und keine Aussage ist, kurz also: alles nicht-diskursive Soziale ist Institution.«¹¹⁹ Das Dispositiv übersteigt also den Diskursbegriff und zeichnet sich dadurch aus, dass es ein Gefüge ist, das funktioniert – und zwar im Sinne von Herrschaft

115 Vgl. Roy Armes: *Patterns of Realism*. South Brunswick, New York 1991. S. 63ff.

116 Foucault, *Dispositive der Macht*, S. 119f.

117 Ebd., S. 123.

118 Ebd., S. 110.

119 Ebd., S. 125.

funktioniert. Es geht bei dem Konzept des Dispositivs demnach um Macht beziehungsweise um ein Netz, in dem sich Herrschaft etablieren kann. Damit ist aber nicht die Herrschaft des Staates über seine Subjekte gemeint, sondern umgekehrt die Bedingungen, die ein Staat braucht, um seine Ordnung zu errichten. Dies ist deshalb von Bedeutung, weil es den Fokus jeder historischen Untersuchung auf die einzelnen Teile des Gefüges des Dispositivs lenkt. Diese Teile besitzen nach Foucault einerseits eine »relative Autonomie«,¹²⁰ sind aber andererseits im Netz des Dispositivs operationabel gemacht. Für die Logik, nach der die Elemente ein funktionierendes Dispositiv ausbilden, setzt Foucault den für die Geschichtswissenschaft wichtigen Begriff des »Notstands«. Denn das Dispositiv ist eine

»Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion.«¹²¹

Als Beispiel nennt Foucault den staatlichen Umgang mit den durch neue Produktionsprozesse im Merkantilismus freigesetzten Bevölkerungsgruppen. So impliziert der Begriff des Dispositivs also immer eine Historisierung geschichtlicher Prozesse jenseits der subjektzentrierten Geschichtsschreibung großer Männer und ihrer Ideen und privaten Interessen, aber auch jenseits starr-strukturalistischer und deterministischer Vorstellungen einer Geschichte, die ausschließlich von Klassenkämpfen vorangetrieben wird. Gleichzeitig, und deshalb ist Foucaults Begriff so wichtig, bekommen sowohl die handelnden Subjekte als auch die sozialen Kämpfe eine Potenz zugesprochen, auf veränderte Bedingungen – auf einen Notstand – reagieren zu können. So wäre der italienische Faschismus als Dispositiv zu begreifen, das auf Industrialisierung, Weltwirtschaftskrise, Urbanisierung, veränderte Geschlechterverhältnisse, das Aufkommen nationaler Diskurse etc. auf eine spezifische Weise reagierte, und zwar nicht nach dem Plan einer kleinen Gruppe, sondern in all seinen gesellschaftlichen Elementen, inklusive jener, die im Kampf gegen den Faschismus ihr Leben ließen. Und sicherlich ist auch die neue italienische Republik nach dem Krieg als Dispositiv zu sehen, das auf die Situation des verlorenen Krieges, die Blockkonfrontation, die ökonomische Öffnung und westliche Einbindung, aber auch auf die unterschiedlichen neuen Erfahrungen der Menschen und ihre Wünsche reagierte. Mit der Gründung der ersten italienischen Republik 1946, dem Ausschluss des PCI aus der Regierung der christdemokratischen Regierungsmehr-

120 Ebd., S. 110.

121 Ebd., S. 120.

heit unter Alcide De Gasperi 1947, der Wahlschlappe der Kommunisten 1948,¹²² der neoliberalen Öffnung der Wirtschaft,¹²³ der Wiedereingliederung der männlichen Kriegsheimkehrer¹²⁴ und nicht zuletzt mit der Einbindung ins Westbündnis, die durch den Beitritt zur NATO im April 1949 eindeutig wurde, entstand ein neues Dispositiv, aus dem eine spezifische modernisierte Herrschaftsform hervorging.

Die vorliegende Arbeit versteht aber auch die Periode zwischen diesen beiden Dispositiven als Matrix, die auf die historischen Veränderungen eben als Entstehung eines Notstandes antwortete. Jedoch zeichnete sich dieses Dispositiv nicht dadurch aus, dass es eine bestimmte hegemoniale Ordnung hervorbrachte, sondern dadurch, dass eine solche gerade fehlte. Italien nach dem Krieg war ein Notstand im Sinne einer Notwendigkeit, sich anders zu assoziieren, diesmal aber nicht von der Macht aus gedacht. An dieser Stelle teilt die Arbeit die Kritik von Deleuze/Guattari am Dispositivbegriff Foucaults, dem zufolge das Dispositiv nur als ein Gefüge der Macht zu verstehen sei.¹²⁵ Das spezifische Dispositiv *Italien 1943-49* ist vielmehr das einer Lücke von Herrschaft zwischen dem desartikulierten Diskurs des *ventennio* und dem noch nicht etablierten Diskurs der neuen Republik. Wenn das Dispositiv bei Foucault aus Diskursen und von Diskursen abgelagerten stofflichen Strukturen gebildet wird, ist das neorealistische Dispositiv von der Zerstörung und vom Zusammenbruch hegemonialer Diskurse und ihrer Formationen geprägt. In diesem Sinne ist die Bombardierung der Städte, die Entfernung des faschistischen Regimes, der Gang von Zehntausenden von Partisanen und Partisaninnen in die Berge, die Zerstörung der Arbeitsplätze, der Tod unzähliger Menschen auf allen Seiten und die Begegnung mit den deutschen Besatzern und den alliierten Befreiern die Zerstörung eines Dispositivs von innen und von außen. In dem Maße, in dem ein Dispositiv materieller Natur ist, ist es auch zerstörbar. In dem Maße, in dem es diskursiver Natur ist, verliert es seine strategische Funktion in dem Moment, in dem

122 Vgl. Ennio Di Nolfo: Von Mussolini zu De Gasperi. Italien zwischen Angst und Hoffnung 1943-1953. Paderborn 1993. S. 66f.

123 Vgl. Donald Sassoon: Contemporary Italy. Economy, Society and Politics since 1945. London, New York 1997. S. 15-25.

124 Vgl. Ruth Ben-Ghiat: Unmaking the Fascist Man. Masculinity, Film and the Transition from Dictatorship, in: Journal of Modern Italian Studies. Jg. 10, Nr. 3, 2005. S. 336-365, hier S. 352f.

125 »Die einzigen Punkte, in denen wir nicht mit Foucault übereinstimmen, sind folgende: 1. Für uns sind Gefüge nicht in erster Linie Gefüge der Macht, sondern des Begehrens, da das Begehren immer Gefüge bildet und die Macht eine stratifizierte Dimension des Gefüges ist. 2. Das Diagramm oder die abstrakte Maschine haben Fluchtlinien, die primär [] sind, die in einem Gefüge keine Phänomene des Widerstands oder Gegenangriffs sind, sondern Punkte der Schöpfung und der Deterritorialisierung.« Gilles Deleuze/Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin 1992. S. 194, Anm. 37. Zum Widerspruch von Deleuze gegenüber Foucault, Gefüge nicht immer schon als Machtgefüge zu denken, vgl. auch Gilles Deleuze: Foucault. Frankfurt a. M. 1992. S. 99-109. Vgl. auch das Unterkapitel »Worüber streiten Deleuze und Foucault?« in: Schaub, Lust vs. Begehren, S. 112-127.

andere Logiken sich etablieren, die nötig sind für neue gesellschaftliche Phänomene wie bewaffnet kämpfende Frauen in den Brigaden (und in den faschistischen Einheiten), das Fehlen der kriegsgefangenen Männer in den Haushalten, das Verstecken von Flüchtlingen vor dem Zugriff der Ordnungsmacht, das Schließen der Schulen und die Einbeziehung von Kindern in das Erwerbsleben, die Etablierung einer illegalisierten Schattenwirtschaft, die Tatsache, dass die politische Führung nicht mehr in der eigenen, italienischen Hand lag und die Erkenntnis, dass der Rekurs auf ein neues Römisches Reich direkt ins Elend geführt hatte. Der Bruch der Logik beziehungsweise des Zusammenhangs von Wissen, Macht und Wahrheit sowie die Zerstörung der »Institutionen« schuf einen Notstand im Sinne einer Dringlichkeit zur Deterritorialisierung, in dem sich klassische binäre Ordnungsschemata lockerten und die stratifizierten Subjekte zugunsten eines polymorphen Sozialgefüges entweichen und andersartige soziale Lebensformen ausbilden konnten. Wie Ruth Ben-Ghiat es ausdrückt, war die Erfahrung dieser historischen Situation in Italien die Erfahrung eines Lebens während eines liminalen Moments.¹²⁶ Die Schwelle, die dabei überschritten wurde, war diejenige von einem Dispositiv der Macht zu einem Dispositiv des Begehrens.¹²⁷ Die Dimension des Begehrens, die zu einem solchen *umgestülpten Dispositiv* hinführt, spricht Foucault selbst an. Allerdings hat er ein anderes Verständnis von Begehren, das bei ihm immer schon von der Macht überformt beziehungsweise produziert wurde. Das zeigt ein weiteres historisches Beispiel Foucaults, nämlich das der Psychoanalyse als Dispositiv der Gefühle, das ab dem 18. Jahrhundert strategisch auf die Veränderungen in der Moderne geantwortet habe.¹²⁸ Damit wurde denkbar, dass die Rede von Ödipalisierung¹²⁹ oder klassischem heteronormativen Begehren

126 Vgl. Ben-Ghiat, *Un cinéma d' après-guerre*, S. 1218.

127 Der Begriff des Begehrens ist hier an Deleuze angelehnt, der ihn vom Begriff der Lust unterscheidet. Für Deleuze liegt dem Begehren kein Mangel zugrunde. Vielmehr erzeugt das Begehren permanent (gesellschaftliche) Gefüge, die zwar von den Dispositiven der Macht »eingedämmt« und »erdrückt« werden beziehungsweise die, weil sie Gefüge schaffen und zusammenhalten, sogar konstitutiv für die Macht sind; dennoch ist das Begehren ein »Prozeß, im Gegensatz zu Struktur oder Genese; es ist Affekt, im Gegensatz zu Gefühl; es ist Haecceitas [...], im Gegensatz zu Subjektivität; es ist Ereignis im Gegensatz zu Ding oder Person. Und vor allem impliziert es die Konstitution eines Immanenzfeldes oder eines »Körpers ohne Organe«, der sich nur durch Intensitätszonen, Schwellen, Gradienten, Ströme definiert«. Gilles Deleuze: *Lust und Begehren*. Berlin 1996. S. 31.

128 Vgl. Foucault, *Dispositive der Macht*, S. 147.

129 Ödipalisierung bedeutet nach Jacques Lacan, dass sich ein Kind ursprünglich mit der Mutter identifiziert beziehungsweise die Einheit mit ihrem Körper empfindet. In der ödipalen Phase tritt der Vater als Dritter in diese Konstellation ein: Er stellt Ansprüche an die Mutter und erteilt das (Inzest-)Verbot, das heißt, er verbietet die weitere Identifikation des Kindes mit der Mutter. Das Kind ist somit gezwungen, sich dem Verbot des Vaters zu unterwerfen sowie die Mutter zu ersetzen und etwas anderes zu begehren. Damit tritt es in die *symbolische Ordnung* ein. Der Vorgang ist eine metonymische Bewegung, die Ersetzungen und Besetzungen vornimmt. Es ist derselbe Vorgang, der auch das Spiel der Zeichen in der Sprache strukturiert.

auf die historisch spezifische Formierung kapitalistischer bürgerlicher Gesellschaften in der Moderne rekurriert und keinesfalls allgemeingültig oder ahistorisch zu verstehen ist. Es bedeutet aber auch, dass die von der Psychoanalyse beschriebenen Systeme durchaus eine Gültigkeit besitzen und in der Lage sind, Gefühle und Begehrensströme auf ihre spezifischen Verlaufsbahnen zu leiten. Wenn Deleuze|Guattari in ihrem scharfen Angriff auf die Psychoanalyse deren Logik in Frage stellen, der zufolge alles Begehren sich im familialen Dreieck abzuspielen habe, so behaupten sie damit nicht, dass Subjekte nicht genau auf diese Weise stratifiziert sind, sondern nur, dass das Begehren nicht nur Ausdruck von Machtbeziehungen sein kann, sondern dass es andere Kräfte im Körper gibt, die sich durchaus einer Triangulierung des Subjekts in den heteronormativen Koordinaten der Papa-Mama-Kind-Konstellation widersetzen. Die Kritik ist dann gleichzeitig eine Praxis, die einer gegebenen Struktur ein anderes Modell entgegenstellt. Dieses andere Modell ist jedoch keine Erfindung der beiden Autoren, sondern eine Ansammlung von (historischen) Beispielen, in denen das ödipale Gesetz nicht maßgeblich war und sich eine andere Logik realisierte, sei es in der Kunst und der Literatur, in der Beschäftigung mit der klinischen Schizophrenie und vielen anderen gesellschaftlichen Phänomenen. Das Dispositiv *Italien 1943-49* versteht die vorliegende Arbeit in diesem Sinne als ein raum-zeitliches Gefüge, in dem das psychoanalytische Dispositiv in exzeptioneller Weise dysfunktional wurde und sich neue Begehrensformen ausbreiten konnten, ohne klinisch, politisch, pädagogisch, familiär oder kulturell bekämpft und unter das Gesetz des Vaters zurückgeführt – reterritorialisiert – zu werden. Es geht dabei um Intensitäten und Geschwindigkeiten: In Italien fand eine Beschleunigung statt, die mit viel Gewalt in Gang gesetzt wurde und einige Jahre später mit ebenfalls viel Mühe und Gewalt wieder gebremst wurde. Was zunächst beseitigt und dann wieder installiert wurde, waren Diskursformationen und ihre sedimentierten Strukturen wie Faschismus, italienisches Volk, imperiale Nation, binäres Geschlecht, eigene Regierung, funktionierende Verwaltung, intakte Familie, produzierende und strafende Väter, reproduzierende Mütter usw. Zu welchen sozialen Effekten die Körper jenseits solcher normativen Gefüge tendierten, sollen die Filmanalysen zeigen. Die hierfür wichtige Krise des *Aktionsbildes*, die Deleuze mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges verknüpft, kann nun also als ein Aspekt des zusam-

Und wie die Sprache benötigt dieser Prozess Zeichen, um die Ersetzung zu vollbringen. Der gesellschaftliche Signifikant, der diese Operation ermöglicht, ist nach Lacan der symbolische Phallus. Sofern das Kind ein Junge ist, bekommt es den symbolischen Phallus vom Vater verliehen, der ihm als Signifikant dient. Der Junge unterwirft sich damit dem Gesetz des Vaters – dem Gesetz des Signifikanten. Für Lacan ist der ödipale Prozess damit auch der Prozess geschlechtlicher Identitätsbildung, der jedoch nie abgeschlossen ist, sondern sich zeitlebens durch Vermittlung eines äußeren Bildes (zum Beispiel im Kino) wiederholen muss. Vgl. Lacan, Schriften II, S. 121ff.

menbrechenden Dispositiv, das *Zeit-Bild* als ein Effekt des neuen Dispositivs verstanden werden. Einen ersten Hinweis auf die Veränderungen, welche die Menschen in den neorealistischen Filmen durchlaufen, gibt Deleuze selbst:

»Die Personen [im Neorealismus] befanden sich immer weniger in ›motivierenden sensomotorischen Situationen und eher in der Verfassung eines Spaziergängers, eines Bummlers oder Umherschweifenden, einer Verfassung, die rein optische und akustische Situationen definierte. Das Aktionsbild neigte also dazu, zu zerfallen, während die Eindeutigkeit der Orte an Bestimmtheit verlor und beliebige Räume aufkommen ließ, in denen sich die modernen Affekte der Angst, des Desinteresses, aber auch von Frische, extremer Geschwindigkeit und endlosen Wartens entwickeln konnten.«¹³⁰

Was nach dem Zweiten Weltkrieg in Italien passierte, ist nicht einzigartig und auch nicht neu in dem Sinne, dass es deviante Fluchtlinien, also ein »Umherschweifen« statt eines linearen Voranschreitens, nicht schon früher gegeben hätte. Im Gegenteil fanden und finden die Prozesse, mit denen das Dispositiv *Italien 1943-49* hier charakterisiert wird, ununterbrochen statt. So wie Diskurse um zum Beispiel Heteronormativität, Ödipalisierung und die Nation nach dem Krieg natürlich nicht verschwanden, sondern weiter wirkungsmächtig blieben, so finden sich deterritorialisierende Linien ebenfalls permanent und überall. Tatsächlich lassen sich Letztere aber in historischen Ausnahmezeiten in weitaus stärkerem Maße vorfinden. Wichtig sind die Intensitäten und der Grad ihrer Wirkungsmacht und die Dimension ihrer Effekte, die in manchen historischen Momenten verdichtet hervortreten. In diesem Sinne schließt sich die Arbeit dem Gedanken von Brian Massumi an, dem zufolge gilt:

»Every war, especially one of those dimensions, has a powerful deterritorializing effect: the mobilization of troops and supplies, refugees from other countries, refugees to other countries, families broken, entire regions levelled ...«¹³¹

Massumi, der hier über den Ersten Weltkrieg spricht, beschäftigt sich ebenfalls mit der Funktion des Films in einer solch besonderen Situation. So untersucht er den französischen Film *Vendémiaire* (1918)¹³² von Louis Feuillade, liest ihn aber bereits als strategisches Moment einer

130 Deleuze, Das Bewegungs-Bild, S. 167.

131 Brian Massumi: *Realer Than Real. The Simulacrum According to Deleuze and Guattari*, in: Copyright. Nr. 1, 1987. S. 90-97, hier S. 94.

132 Der Film wurde 1918 fertiggestellt und Anfang 1919 uraufgeführt.

Reterritorialisierung einer durch den Ersten Weltkrieg erschütterten herrschenden Ordnung:

»The world is a complex circuit of interconnected simulations, in which Feuillade's own film takes its place. It was made in 1919, just after the war. The film itself is a simulation meant to insert itself into that disjointed situation to help induce a unifying reterritorialization, to contribute to the rebirth of the nation.«¹³³

Auch diese Arbeit liest viele der italienischen Kinofilme als Elemente eines Dispositivs der Macht, in denen die Unordnung der unmittelbaren Nachkriegszeit zwar das Material der Filme darstellte, die dieses aber wieder ordneten und somit eine Rediskursivierung des devianten Dispositivs *Italien 1943-49* beförderten und zu einer Rekonstituierung oder eben auch »rebirth« der Nation führten. Diese Filme sind vor allem die Komödien der frühen 1950er Jahre. Die Filme des Neorealismus versteht die Arbeit jedoch genau entgegengesetzt. Sie besitzen zwar wie der Film in Massumis Beispiel die Fähigkeit, sich in dem historisch klassischen Diskursgefüge – von Liebe, Ehre, Arbeit, Nation, binärer Männlichkeit und Weiblichkeit – auszurichten und ihren Plot von ihm Ausgang nehmen zu lassen, doch ist ihre Funktion letztlich deterritorialisierend. Das heißt, sie heben die Ordnung, von der sie zunächst selbst strukturiert sind, an einem spezifischen Punkt im Film auf und ziehen den Plot und seine Bilder auf ein deviantes Feld. Auch hier sind die Filme also Teil eines historischen Dispositivs, jedoch des umgedrehten oder umgestülpten Nachkriegsdispositivs. Was in diesem Dispositiv geschieht, wird in der vorliegenden Arbeit anhand der Filme auf der Ebene der Körper, des Begehrens und der Geschlechterperformanzen herausgearbeitet.

Es gilt jedoch noch die Frage zu klären, welchen Wert das Aufspüren eines solchen Gegendispositivs für die historische Forschung besitzt, vor allem vor dem Hintergrund des im Weiteren normalisierten Geschichtsverlaufs Italiens. Wozu sich also die Mühe machen, in den Wirren von Krieg und Nachkrieg nach veränderten Vergesellschaftungsformen zu suchen, wo doch offensichtlich ist, dass in Notzeiten die Menschen stets für das Überleben improvisieren, jedoch an diesen temporären Strukturen letztlich nie festhalten, sondern im Gegenteil nicht zögern, baldmöglichst wieder in die althergebrachten, gesicherten und formierten Verhältnisse überzuwechseln? Diese Arbeit ist weit davon entfernt, diese Zeit, die voller Elend und Entbehrungen war, zu romantisieren und zu einem utopischen Ort zu verklären. Eine Utopie sähe sicherlich anders aus und ist eher Gegenstand zahlreicher Zukunftsentwürfe, Heilsverkündungen und Ort geordneter Phantasien. In *Die Ordnung der Dinge* beschreibt Foucault

133 Massumi, *Realer Than Real*, S. 94.

Utopien als diskursive beziehungsweise in Diskurse eingeschriebene Orte des Trostes. Dem Begriff der Utopie setzt er einen Begriff entgegen, der genau jene Phänomene und ihre historische Relevanz zu fassen vermag, von denen die Nachkriegsfilme geprägt sind und die gerade nicht vorwiegend diskursiv gebildet wurden. *Heterotopien* sind nach Foucault »wirkliche Orte« oder Räume der »Gegenplatzierung« und »Widerlager«, in denen sich utopische Momente realisieren, gerade weil sie nicht sprachlich verfasst sind, sondern sich zwischen den Diskursen platzieren. Während Utopien die Ordnung der Dinge garantieren,

»beunruhigen [Heterotopien], wahrscheinlich weil sie heimlich die Sprache unterminieren, wie sie verhindern, daß dies und das benannt wird, weil sie die gemeinsamen Namen zerbrechen oder sie verzahnen, weil sie im voraus die ›Syntax‹ zerstören, und nicht nur die, die die Sätze konstruiert, sondern die weniger manifeste, die Wörter und Sachen (die einen vor und neben den anderen) ›zusammenhalten‹ lässt.«¹³⁴

Heterotopien können als das Andere in der Gesellschaft verstanden werden, als »wirkliche Räume, Orte, die zwar im Widerspruch zu allen anderen stehen, im Gegensatz zu den Utopien aber tatsächlich geortet werden können.«¹³⁵ Sie stehen in einem besonderen Verhältnis zu einer dominanten Gesellschaftsordnung, insofern sie nichts repräsentieren, noch nicht einmal das verworfene Andere und damit keine Repräsentation im Sinne von Produkt und Produzent des Diskurses sind. Heterotopien setzen dem Diskurs vielmehr ein Ende, »trocknen das Sprechen aus, lassen die Wörter in sich selbst verharren, bestreiten bereits in der Wurzel jede Möglichkeit von Grammatik. Sie lösen die Mythen auf.«¹³⁶ Das ist weder paradiesisch noch herrschaftsfrei, aber es verweist auf die Grenzen des Diskurses und auf mögliche Gegenorte, in denen sich ein Begehren zu vergesellschaften vermag, das nicht in die Grammatik des herrschenden Gesetzes eingelassen ist.

Das Dispositiv *Italien 1943-49* ließe sich auf diese Weise als ein Netz aus Heterotopien beschreiben, das den Diskurs zum Stottern brachte, ohne eine neue kohärente Ordnung zu repräsentieren. Vielmehr fordert die Existenz heterotopischer Orte dazu auf, den Begriff der Repräsentation selbst zu hinterfragen. Denn dieser ist verknüpft mit dem Spiegelstadium, dem System des Signifikanten und damit auch dem kinematogra-

134 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M. 1971. S. 20. Eine ausführlichere Betrachtung stellt Foucault an in: Michel Foucault: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Frankfurt a. M. 2006.

135 Marvin Chlada: Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault. Aschaffenburg 2005. S. 86.

136 Foucault, Die Ordnung der Dinge, S. 20.



»Heterotopien setzen immer ein System von Öffnungen und Schließungen voraus« (Foucault)
 Miracolo a Milano > British Film Institute

phischen Apparatus, wie er bereits im Rahmen der Darstellung des Kinos als Ort der Subjektbildung erläutert wurde. Deleuze|Guattari weisen selbst auf diesen Zusammenhang hin:

»Mit Ödipus wurde diese Entdeckung [der Wunschproduktionen des Unbewussten] schnell wieder ins Dunkel verbannt: an die Stelle des Unbewussten als Fabrik trat das antike Theater, an die Stelle der Produktionseinheiten des Unbewussten trat die Repräsentation.«¹³⁷

Den neorealistischen Film als heterotopisches Moment zu erfassen, bedeutet, jene Aspekte zu lesen, die sich einer Repräsentation entziehen. Annette Kuhn zufolge sind Repräsentationen Strategien der Normalisierung und damit eine Form der Regulierung.¹³⁸ Diese Bemerkung, die sie im Bezug

¹³⁷ Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 33.

¹³⁸ Vgl. Annette Kuhn: *The Body and Cinema. Some Problems for Feminism*, in: Katie Conboy/Nadia Medina/Sarah Stanbury (Hg.): *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*. New York 1997. S. 195-207, hier S. 204.

auf Geschlechterdiskurse und die in sie eingeschriebenen Herrschaftsverhältnisse macht, ist bedeutsam für die Verwendung von Filmen als Quellen der italienischen Nachkriegsgesellschaft der mittleren und späten 1940er Jahre. Denn so wie die Filme teilweise Genderdiskurse repräsentieren, verweisen die ebenfalls vorhandenen heterotopischen Momente in ihnen auf ein verändertes Geschlechterverhältnis, das zwar sichtbar, jedoch nicht repräsentierbar ist.¹³⁹ Der entscheidende Punkt ist entweder das Funktionieren oder aber die Dysfunktionalität des (Geschlechter-)Diskurses; die Filmanalysen werden entscheiden, welche Momente im Film dem Repräsentationssystem und welche dem heterotopischen Ort zugehörig sind. Die Filme auf beide Phänomenen hin zu untersuchen und sie voneinander abzugrenzen, ist die analytische Vorgehensweise dieser Arbeit.

Neben der diskurstheoretischen Methode bedarf es deshalb einer ergänzenden Lesweise, mittels derer die Heterotopien des Dispositivs *Italien 1943-49* erforscht werden können. Es gilt, die nicht repräsentierbaren Orte zu ermitteln, indem eine Negativschablone erstellt wird. Das heißt, dass von den zu untersuchenden Filmen eine Karte signifikanter Diskurse gezeichnet wird und diese in einem zweiten Schritt wie eine Schablone von den Quellen abgenommen wird, wodurch das sichtbar wird, was nicht auf diese Karte passt und folglich übrig bleibt, was sich also unter oder zwischen den Koordinaten diskursiver Gefüge angesiedelt hat; wie ein Stein, der von einem feuchten Untergrund hochgehoben wird, um das mannigfaltige Gewimmel unter ihm freizulegen. Deleuze|Guattari schlagen ein ähnliches Verfahren vor, wenn sie davon sprechen, verschiedene Karten zu kombinieren oder auch zu trennen, um solchermaßen »ein paranoisch-interpretatives Ideenregime der Signifikanz einem leidenschaftlichen, postsignifikanten, subjektiven Regime gegenüber[z]ustellen«.¹⁴⁰ Stevie Schmiedel bringt diese Methode auf den Punkt: »[...] by schizoanalysing identity, conscience, being – we find *n-1* ways to articulate difference, which is the reverse side of the Symbolic«.¹⁴¹ Das heterotopische Dispositiv *Italien 1943-49* befindet sich auf dieser anderen Seite des Symbolischen. Der Übergang von dem einen zu dem anderen soll im Folgenden geklärt werden.

Vom diskursiven zum maschinischen Körper, oder: »Was vermag ein Körper?«

Der Übergang von einer diskurstheoretischen Perspektive zu einer nicht-diskursiven, materiellen Körpergeschichte wird exemplarisch anhand

139 Zwar ist jedes Bild auf der Leinwand ein repräsentiertes, dennoch liest die vorliegende Arbeit die Geschlechterverhältnisse darin als unrepräsentierbar im Gender-Diskurs.

140 Deleuze/Guattari, Tausend Plateaus, S. 166.

141 Stevie Meriel Schmiedel: *Contesting the Oedipal Legacy. Deleuze vs Psychoanalytic Feminist Critical Theory*. Hamburg, Münster 2004. S. 177.

der Theorien von Judith Butler und Deleuze|Guattari vollzogen. Sie alle teilen eine marxistisch geschulte philosophische Kritik an der bestehenden hegemonialen Ordnung und begreifen diesbezüglich den Körper als zentral für ihre Überlegungen. Butler setzt dabei in erster Linie das verkörperte Geschlecht als grundsätzliche Matrix einer binären Ordnung der Macht. Auch die vorliegende Arbeit schreibt Gender die primäre Relevanz zu, sieht darin aber das Körper-Konzept von Deleuze|Guattari, das wenig von Geschlechterverhältnissen handelt, als durchaus anschlussfähig an. So geht es im Folgenden auch nicht um eine Hierarchisierung der miteinander in einem scheinbar unvereinbaren Gegensatz stehenden Ansätze, sondern um einen methodischen Perspektivwechsel, in dem diese Ansätze zwar vom selben Problem ihren Ausgang nehmen und eine ähnliche emanzipative Vision entwickeln, aber eine grundlegend entgegengesetzte Denkrichtung aufweisen.

Judith Butler hat gezeigt, dass Gender weder eine dem Körper äußerliche Größe ist noch eine Frage der Identität, des Erkennens oder Verkennens. Auch wenn letztere Begriffe gerade in der Kintheorie eine nicht unwichtige Rolle spielen, so beschreiben sie doch nur *ein* spezifisches Moment im Herstellungsprozess von Geschlecht. Butler folgend muss Geschlecht aber in seiner vollen Materialität verstanden werden, das heißt nicht nur in der Zuordnung quasi natürlich gegebener Körper zu dem einen oder anderen Geschlecht mit all seinen Verhaltensweisen und ›Rollen‹, sondern in der Herstellung dieser Körper selbst gemäß der geschlechtlichen Aufteilung. Sie überwindet damit die in der feministischen Wissenschaft lange Zeit gültige Sex-Gender-Aufteilung in einen biologischen Körper und ein diesem aufoktroiertes soziales Geschlecht, jedoch ohne wieder zu einem natürlichen Geschlechtskörper zu gelangen, von dem sich diese Aufteilung ja gerade befreien wollte. Stattdessen denkt sie nicht das soziale Geschlecht als Eigenschaft des natürlichen Körpers, sondern genau entgegengesetzt versteht sie nun auch den biologischen Körper als ein Produkt von Geschlechterdiskursen, die sich in ihm ablagern und ihn dadurch materiell entstehen lassen. Zwar räumt Butler ein, dass es vielleicht einen Körper jenseits der Diskurse geben könne, macht aber deutlich, dass über diesen Körper keine Aussagen zu treffen seien, da jede Wahrnehmung, jeder Blick auf den eigenen oder einen fremden Körper und jedes Gefühl, das man verspürt, von Diskursen strukturiert, also diskursiv sei, beziehungsweise dass eben jede Aussage den Körper erneut diskursiv hervorbringe.¹⁴² Für den Herstellungsprozess von Körpern sind laut Butler unterschiedliche Diskurse maßgeblich, die eben jene Körper und ihr Geschlecht – zusammengebracht im Begriff Gender – erzeugen,

142 Vgl. Butler, Körper von Gewicht, S. 26f. und 30f.

die sie benennen beziehungsweise indem sie sie benennen.¹⁴³ Es soll an dieser Stelle nicht auf die Sprechakttheorie eingegangen werden, auf die sich Butler bezieht und die sie weiterentwickelt hat. Es ist jedoch wichtig zu verstehen, dass sie von einer tatsächlichen Materialisierung als diskursivem Effekt spricht, dass sich also Genderdiskurse über einen performativen Akt in den Körpern beziehungsweise als Körper materialisieren.¹⁴⁴ Der materielle Körper wird dabei »jedoch nicht als Ort oder Oberfläche vorgestellt, sondern als ein Prozeß der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, den wir Materie nennen.«¹⁴⁵

Butler behandelt also das patriarchale Geschlechtersystem nicht als falsches Bewusstsein, aus dem sich die Menschen qua Aufklärung emanzipieren können, sondern als eine Körper gewordene Realität. Allerdings ist diese Realität nichts einmalig Geschaffenes, sondern muss durch die performativen Anrufungen immer und immer wieder wiederholt werden, um in jedem Moment neu hergestellt zu werden; eine »ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkung erzeugt, die er benennt.«¹⁴⁶ In der Theorie Butlers macht dieses Verhältnis also sowohl die Stabilität wie auch die Kontingenz von geschlechtlicher Identität und geschlechtlichem Körper aus. So sind die diskursiven Kategorien Mann und Frau mit all ihren gesellschaftlichen Implikationen weder völlig stabil noch gänzlich instabil, sondern als textuelle Körper von »unbestimmter Bestimmtheit und relativer Stabilität.«¹⁴⁷ Geschlechter sind nach Butler also nicht naturgegeben, sondern hängen vom jeweiligen historisch hegemonialen Genderdiskurs ab; jedoch scheint es in der performativen Schleife des sich wiederholenden Diskurses keine bewusste Befreiung zu geben, da es nichts anderes als den unbewussten Diskurs gibt: Es fehlt ein Außen, oder wie Butler es präziser formuliert, ein Außen muss immer in Bezug auf den Diskurs gedacht werden.

»Denn es gibt zwar ein ›Außen‹ gegenüber dem, was vom Diskurs konstruiert wird, aber es handelt sich dabei nicht um ein absolutes ›Außen‹, nicht um ein ontologisches Dortsein, welches die Grenzen des Diskurses hinter sich läßt oder ihnen entgegensteht.«¹⁴⁸

143 Vgl. ebd., S. 22.

144 Vgl. ebd., S. 32.

145 Ebd., S. 31.

146 Ebd., S. 22.

147 Harro Müller: Hermeneutik oder Dekonstruktion? Zum Widerstreit zweier Interpretationsweisen, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man. Frankfurt a. M. 1993. S. 98-116, hier S. 107.

148 Butler, Körper von Gewicht, S. 30.

Eine Kritik an diesem Ansatz, wie sie etwa Bärbel Tischleder exemplarisch formuliert und wie sie diese Arbeit teilt, gilt dabei der relativ hermetischen Schließung der diskursiven Schleife, die es unmöglich macht, Phänomene wie die der unmittelbaren Nachkriegszeit in Italien anders zu erklären, als dass vormals marginale Diskurse kurzzeitig wirkungsmächtig werden konnten.¹⁴⁹ Doch welcher Grammatik sollen diese marginalen Diskurse entstammen, wenn nicht der jener hegemonialen Diskursformation, die ihre Gegendiskurse stets mitproduziert? Zwar geht auch diese Arbeit davon aus, dass jenes diskursiv erzeugte Außen, das der hegemoniale Diskurs benötigt, um sich davon abzusetzen und sich dadurch zu konstituieren, im Moment des Zusammenbruchs souveräner Strukturen bestimmender wird; die Filmanalysen werden dies zeigen. Doch werden auch hier diese vom herrschenden Diskurs verworfenen Gegendiskurse nicht als tatsächliches Außen verstanden, also als nicht dazu geeignet, grundsätzlich andere Verhältnisse zu schaffen. Denn trotz aller großen Veränderungen in der modernen Geschichte scheinen einige herrschaftsförmige Anordnungen immer wieder dieselben Hierarchisierungen hervorzurufen und scheinen deviante Diskurse ebenso abhängig von ihrem sie strukturierenden Zentrum zu sein, wie das Zentrum abhängig von den von ihm geschaffenen Rändern ist, die ihm erst seine Form geben. In diesen marginalen Diskurse findet diese Arbeit daher lediglich die Anfangsfiguren eines Werdens, die befreit von den Anziehungskräften der großen binären Diskurse in einen anderen Zustand übertreten, der nun aber nicht mehr primär diskursiv strukturiert ist. Das diskursive Andere markiert demnach nur einen Ort der Bifurkation, das heißt jener liminalen Gabelung, von der aus heterotopische Zustände ihren Ausgang nehmen. Damit wurde in der italienischen Nachkriegszeit genau das möglich, was das von Butler zuerst vorgeschlagene Spiel der Überschreitung geschlechtlicher Ordnungen im *queering*,¹⁵⁰ welches eine willentliche Verschiebung innerhalb der diskursiven Zitation erreichen soll, nicht leisten konnte, da auch in der Transgression immer wieder nur dieselben dichotomen Strukturen begehrt zu werden scheinen.¹⁵¹

Genau an dieser Stelle setzt die Körper-Konzeption von Gilles Deleuze und Félix Guattari an, in welcher Gender kaum eine Rolle spielt. Sie wird an dieser Stelle mit der Theorie Butlers verknüpft, im Wissen darum, dass sich beide Ansätze in der Forschung unversöhnlich gegenüberstehen. Was sich im Denken Deleuze' und Guattaris jedoch verbirgt ist ein Blickwinkel auf Körper, der einen entscheidenden Perspektiv-

149 Vgl. das Kapitel *Mit Butler gegen Butler* von Bärbel Tischleder in: Dies.: *Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino*. Frankfurt a. M., Basel 2001. S. 35-39.

150 Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1991. S. 217.

151 Ein Spiel, zu dem sich Butler in Diskussionen mittlerweile selbst kritisch äußert.

wechsel in der Geschlechtergeschichte ermöglicht. Zunächst ist für Deleuze|Guattari Körper und Diskurs nicht dasselbe beziehungsweise tritt der Diskurs in ihrer Theorie gar nicht auf – zumindest nicht in der analytischen Reichweite, wie sie der sogenannte *linguistic turn* entwickelt hat. Deleuze|Guattari entwerfen vielmehr ein anderes Konzept der Herstellung von Körpern und der auf ihnen stattfindenden Subjektivierungsprozesse. Dafür verwenden sie eine industrielle Sprache, die sie ausdrücklich nicht metaphorisch verstanden wissen wollen und der zufolge der Körper und alle Vorgänge auf beziehungsweise in ihm maschinische Produktionen sind. Körper setzen sich demnach aus molekularen Maschinen zusammen, die sich ihrerseits in linearen Ketten miteinander verbinden und wieder voneinander loslösen – die sogenannten *Wunschmaschinen*. Die Begriffe Wunsch und Maschine sind die zentralen Begriffe in ihrer Theorie, die im Terminus Wunschmaschine zusammengebracht werden. Der Wunsch fungiert dabei im Unbewussten und besitzt einen produktiven Charakter. Anders als der Wunsch in der Psychoanalyse, der stets auf einen Mangel rekurriert und repräsentativer Natur ist, mangelt dem Wunsch bei Deleuze|Guattari gar nichts, vielmehr setzt er Dinge in Bewegung.

»Wir erklären, daß das gesellschaftliche Feld unmittelbar vom Wunsch durchlaufen wird, daß es dessen historisch bestimmtes Produkt ist [...]. Es gibt nur den Wunsch und das Gesellschaftliche, nichts sonst.«¹⁵²

Die Produktionsweise des Wunsches ist maschinisch und arbeitet durch Verbindungen und Unterbrechungen, durch Konjunktionen, Disjunktionen und Synthesen.

»So der Wunsch produziert, produziert er Wirkliches. So er Produzent ist, kann er nur einer in und von Wirklichkeit sein. Der Wunsch ist jenes Ensemble passiver Synthesen, die die Partialobjekte, die Ströme und die Körper maschinisieren und wie Produktionseinheiten funktionieren. [...] Der Wunsch und sein Gegenstand sind eins in der Maschine als Maschine der Maschine.«¹⁵³

Ihr prominentes Beispiel hierfür ist das der mütterlichen Brustmaschine, an die sich die Mundmaschine des Säuglings anknüpft und deren Strom von dieser unterbrochen wird. Die Mundmaschine fungiert im Weiteren wieder als Quellmaschine, deren Strom nun von der Analmaschine geschnitten wird usw.¹⁵⁴ Das bedeutet, dass es um Ströme geht und um

152 Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 39.

153 Ebd., S. 36.

154 Vgl. ebd., S. 7.

deren einschließende Verbindung, Koppelung und Unterbrechung. Diese Produktionsweise ist ausdrücklich nicht sprachlich oder diskursiv, ja noch nicht einmal menschlich – es ist eine maschinische Produktion von Körpern. Was erzeugt wird, ist ein Strom, ein Wunschstrom, der zunächst keine bestimmte Richtung aufweist und keinem Plan außer dem der Konnexion und Disjunktion folgt, der Verfung, Unterbrechung und einschließenden Verknüpfung; die Wunschmaschine ist daher wie jede Maschine ein »System von Einschnitten«. ¹⁵⁵ Der Wunsch ist also »ein ziel- und intentionsloses funktionierendes molekulares Phänomen«. ¹⁵⁶

Für die Richtungslosigkeit der maschinischen Verkettungen und den auf ihnen erzeugten Strömen finden Deleuze|Guattari in ihrem Buch *Tausend Plateaus* den pflanzenkundlichen Begriff des *Rhizoms*, dem sie sogar einen eigenen kleinen Band gewidmet haben. ¹⁵⁷ Neben der Unbestimmtheit seiner Form zeichnet das Rhizom eine Mannigfaltigkeit aus, die es herzustellen vermag. Im Begriff des Rhizoms soll die Form einer Wucherung oder eines Umherschweifens ausgedrückt werden, die nie auf sich selbst abbildbar ist, da sich ihre Verlaufsbahnen (der Aussagen, der Verkehrsformen, der Handlungsstränge oder des Begehrens) stetig ändern, verwandeln, versiegen, abzweigen, spontan verbinden und sich plötzlich neu zusammensetzen. Was in einem Rhizom passiert, ist die Produktion singulärer Ereignisse, in denen keine Wiederholungen und damit keine molaren Subjektivierungsprozesse stattfinden. Für eine geschlechterhistorische und kulturwissenschaftliche Arbeit ist das Konzept einer rhizomatischen Vielheit insofern von Bedeutung, als es keine Ansammlung von zu beschreibenden vielen (alternativen) einzelnen Formen meint, sondern gerade das Fehlen des Einzelnen und die historische Erzeugung einer unbestimmten Menge. Die Formel $n-1$, die Deleuze|Guattari dafür finden, bedeutet das Fehlen eines mit sich identischen Einzelnen und damit die Herstellung einer *multitude*, wie sie diese Arbeit in den Bildern der Nachkriegszeit ausmacht. ¹⁵⁸ Es geht dabei um eine spazio-temporäre Wunschproduktion, welche eine positive Affirmation vieler provisorischer geschlechtlicher Identitäten ermöglicht: »tausend kleine Geschlechter« ¹⁵⁹ oder $n-1$ Gender. Dies lässt einen Massenbegriff zu, der nicht auf einen Führer oder ein einigendes Prinzip verweist, sondern jenes im Gegenteil entfernt. Ein Volk ohne

155 Ebd., S. 47.

156 Ebd., S. 443.

157 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Rhizom*. Berlin 1977.

158 Vgl. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 16. Zum deleuzianischen Begriff der Vielheit bezüglich politischer Transformationsprozesse vgl. Jussi Vähämäki/Akseli Virtanen: *Deleuze, Change, History*, in: Martin Fuglsang/Bent Meier Sørensen (Hg.): *Deleuze and the Social*. Edinburgh 2006. S. 207-228, hier S. 209f.

159 Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 291.

Führer und ohne einen Nationenbegriff ist demnach $n-1$, der Abzug des Molaren vom Molekularen, das Entfernen des hervorgetretenen Signals von einem Rauschen im Hintergrund,¹⁶⁰ divergierende Bevölkerungen, Gesellschaften statt einer (Volks-)Gemeinschaft, Affekt statt Identität, ein Raum der Möglichkeit, nicht der Wirklichkeit. Der Begriff Rhizom ermöglicht es dieser Arbeit also, jene Phänomene besser zu beschreiben, die in den neorealistischen Filmen auftauchen.

Die Formen dieser exzeptionellen Vergesellschaftung funktionieren, wie noch genauer zu zeigen sein wird, maschinisch, und ihr Modus der Verkettung läuft gemäß der Formel $n-1$, das heißt ohne das Prinzip des *main signifiers*, der die Ströme der Wunschproduktion (über-)codiert. Deleuze/Guattari sehen in der Psychoanalyse jene Technik kapitalistischer Gesellschaften, die den rhizomatischen Strom der Wunschmaschinen codiert, also seine Konjunktionen und Disjunktionen nach einem bestimmten Muster anordnet und die Produktion des Unbewussten in eine bestimmte Bahn oder Form presst. Indem deviante Wünsche verboten, ihre Wege verstopft und sie immer wieder in die Figur des triangulierten ödipalen Subjekts umgelenkt werden, entsteht aus dem Rhizom ein Baum, also eine geradlinige, wiederholbare beziehungsweise auf sich abbildbare, klar abgegrenzte, vertikal hierarchisierte Entität. »Wenn ein Rhizom verstopft ist, wenn man einen Baum daraus gemacht hat, dann ist es aus, dann kann der Wunsch nicht mehr strömen.«¹⁶¹ Setzt der psychoanalytische Diskurs allerdings aus, ermöglicht das Rhizom Orte, die real existieren und stets im Widerspruch zu den Orten codierter Wunschproduktionen stehen.¹⁶² Die Theorien einer

160 Vgl. Michel Serres: *Hermes V. Die Nordwest-Passage*. Berlin 1994. S. 45.

161 Deleuze/Guattari, *Rhizom*, S. 24. Vgl. auch Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 14f.

162 Claire Parnet fasst im Gespräch mit Deleuze die Eigenschaften des Baums und des Rhizoms sowie die politische und philosophische Haltung hinter den Begriffen sowohl präzise als auch umfassend zusammen. Das Zitat artikuliert exemplarisch ein Denken, an dem sich die vorliegende Arbeit orientiert: »Ihr habt euch darangemacht, den Bäumen das Rhizom entgegenzustellen – ›Baum‹ dabei nicht als Metapher gemeint, sondern als ein bestimmtes Bild des Denkens, eine Funktionsweise, ein kompletter Apparat, dem Denken eingepflanzt, damit es gut funktioniert und die faszinierenden Ideen hervorbringt. Am Baum läßt sich eine ganze Reihe von Merkmalen bestimmen: Er besitzt einen Anfangspunkt, den Keim oder das Zentrum; er ist Binärmaschine oder Dichotomieprinzip mit seinen unaufhörlich sich gabelnden Zweigen und Ästen, seinen Baumpunkten; er ist Rotationsachse, die die Phänomene kreisförmig und die Kreise ums Zentrum herum anordnet; er ist Struktur, ein System von Punkten und Positionen, die alle Möglichkeiten zu einem engmaschigen Netz fügen, ein hierarchisches, Befehle übermittelndes System mit einer Zentralinstanz und rekapitulierendem Gedächtnis; er hat Zukunft und Vergangenheit, Wurzeln und einen Wipfel, eine ganze Geschichte, Entwicklung; er kann zerlegt werden in – soweit sie seinen Baumpunkten, Verästelungen und Entwicklungsphasen folgen – als signifikant bezeichnenbare Schnitte. Daran, daß uns Bäume ins Gehirn eingepflanzt werden, kann kein Zweifel bestehen: der ›Baum des Lebens‹, der ›Baum der Erkenntnis‹ etc. Alle Welt beruft sich auf Wurzeln. Als Baum erscheint stets auch die Macht. Rar sind ebenfalls Wissenschaftsdisziplinen, die, anders als Biologie, Informatik und Linguistik (die Automaten oder zentrierten Systeme), nicht über ›Baumschemata‹ verlaufen. Und doch verläuft nichts darüber, nicht einmal in den drei genannten Disziplinen. Jeder entscheidende Akt

Körperbildung und Vergeschlechtung durch Wunschmaschinen einerseits oder der hegemoniale (psychoanalytische) Diskurs andererseits sind also nicht miteinander in Übereinstimmung zu bringen, lassen sich aber als zwei Richtungen beschreiben, die sich an einer entscheidenden Stelle überschneiden. Sie treffen dort aufeinander, wo der Diskurs Agenten einsetzt, die dem endlosen und richtungslosen Strömen der sich miteinander verbindenden und unterbrechenden Molekularmaschinen eine bestimmte Richtung, eine bestimmte Form geben. Das Verhältnis von gesellschaftlicher Produktion und Wunschproduktion beschreiben Deleuze|Guattari folgendermaßen:

»Die gesellschaftlichen Produktionsformen implizieren nun auch ein ungezeugtes, unproduktives Stadium, ein mit dem Prozeß vereinigtes Anti-Produktionselement, einen als Sozius bestimmten vollen Körper. Der mag der Körper der Erde, der despotische Körper oder auch das Kapital sein. [...] Nicht genug damit, sich den Produktivkräften entgegenzustellen, wirft es [das Kapital] sich auf die gesamte Produktion und bildet eine Oberfläche, auf der sich die Produktivkräfte und Produktionsagenten verteilen, so daß es sich den Mehrwert aneignet und den Prozeß in seiner Gesamtheit einschließlich seiner Teile, die nunmehr Emanationen seiner selbst als Quasi-Ursache zu sein scheinen, für sich beansprucht. Kräfte und Agenten werden in übernatürlicher Form seine Macht, scheinen von ihm gewundert zu sein. Kurz, der Sozius als voller Körper stellt eine Oberfläche dar, auf der die gesamte Produktion sich aufzeichnet, der sie nun zu entspringen scheint.«¹⁶³

Der »Sozius« meint die Staatsmaschine, deren Aufgabe darin besteht, »die Wunschströme zu codieren, sie einzuschreiben und aufzuzeichnen, dafür zu sorgen, daß kein Strom fließt, der nicht gestempelt, kanalisiert, reguliert ist.«¹⁶⁴ Sein Agent ist der *main signifier* des psychoanalytischen Diskurses der Moderne, der diese Operation ausführt. Gleichzeitig ist

zeugt von einem anderen Denken, soweit der Gedanke selbst Ding ist. Es gibt Vielheiten, die die Binärmaschinen sprengen und sich ihrer Dichotomisierung entziehen. Allerorten bestehen Zentren, Vielheiten von schwarzen Löchern, die sich nicht zu einem Haufen ballen lassen. Es gibt Linien, die sich nicht auf die Verlaufsbahn eines Punktes reduzieren lassen, die sich der Struktur entwinden: Fluchtlinien, Werden ohne Zukunft und ohne Vergangenheit, ohne Gedächtnis, die der Binärmaschine erfolgreich Widerstand entgegensetzen – Frau-Werden, das weder Frau noch Mann ist. Nicht-parallele Entwicklungen, die nicht über Differenzierung verlaufen, sondern von einer Linie zu einer anderen springen, zwischen gänzlich heterogenen Wesen; Risse, unmerkliche Brüche, die die Linien aufreißen, auf die Gefahr hin, daß diese anderswo wieder einsetzen, die über die signifikanten Einschnitte hinwegspringen. Alles das ist das Rhizom. In den Dingen, unter den Dingen denken heißt, ein Rhizom bilden und keine Wurzel, heißt, eine Linie ziehen, und nicht, einen Punkt setzen, eine Population in der Wüste ansiedeln, nicht Spezies und Arten im Wald, heißt bevölkern, ohne je im einzelnen zu gliedern, zu spezifizieren.« Gilles Deleuze/Claire Parnet: *Dialoge*. Frankfurt a. M. 1980. S. 32f.

163 Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 16f.

164 Ebd., S. 43.

dieser Agent aber kein Fremdkörper auf einem natürlichen Körper, der von einer fremden Macht gesteuert oder von einem Diskursgott in den Körper eingepflanzt würde. Beide Produktionsprozesse – Rhizom/Baum – werden vielmehr vom selben maschinischen Prozess gespeist.¹⁶⁵ Es sind die Ströme und Bewegungen selbst, die ihre repressiv-produktiven Agenten ermöglichen und sie mit Energie versorgen, gleichzeitig aber vor ihnen fliehen, wie das Wasser den Damm ermöglicht, der es gleichzeitig zurückdrängt – es ist ein Kräftediagramm. Auch wenn die richtungslosen Ströme immer dazu tendieren, die Agenten und ihre Dämme – die Kanalisierung der Produktion in eine bestimmte Richtung – auseinanderzusprennen, sind die Agenten dennoch Effekte dieser Bewegung. Sie sind vergleichbar mit Verkehrsschildern, Schranken oder Leitplanken, deren Materialität von den von ihnen regulierten Kräften gebildet, deren Richtung und spezifische Topographie aber entsprechend einem spezifischen Code bestimmt werden.

Die Bilderproduktion des klassischen Kinos lässt sich ebenfalls als ein solcher Agent verstehen, der eine wichtige Rolle in der Codierung der Wunschströme innehat. So gesehen gibt es zwei gegensätzliche Konzepte, die gegeneinander arbeiten, sich aber auch gegenseitig bedingen: ein diskursives und ein nicht-diskursiv maschinisches. Beide Konzepte werden – obwohl sie sich gegenseitig ausschließen – in der vorliegenden Arbeit als grundlegend begriffen, da sie beide deutlich erkennbar in den neorealistischen Filmen vorkommen. Sie beschreiben zwei Wahrheiten, in deren Spannungsfeld die Kontingenz der Körper hervortritt, aber auch ihre Geschichte und damit auch die Geschichte der Menschen und ihrer Gesellschaften. Mit den deleuzianischen Begriffen der Agenten oder Organe, in ihrer Wirkungsweise bestimmt durch das *Idol der Höhe*, lassen sich die Diskursfelder der Körpergeschichte verstehen. Es sind die Diskurse, die jene Agenten oder Funktionsweisen der einzelnen Organe bestimmen, jene Wegweiser, welche die körperlichen Bewegungen, Begehrensströme und Verbindungen in die familialen Bahnen lenken, in denen sich entscheidet, wer Junge und wer Mädchen ist, und in denen sich das Begehren entsprechend heteronormativ auf ihren Körpern verteilt. Der Kino-Apparat ist eine prominente Technik dieser Verteilungsprozesse. Das *Idol der Höhe*, das Deleuze in seinem Buch *The Logic of Sense* einführt, funktioniert gemäß einem idealen Bild – dem Phallus.¹⁶⁶ Dieser Agent des Sozius verteilt Zonen der Intensität, die Anziehungsflächen bilden, gemäß deren Muster das vergeschlechtete

165 »Hinter den Aussagen und Semiotisierungen gibt es nur Maschinen, Gefüge und Deterritorialisierungsbewegungen, die durch die Stratifizierungen der unterschiedlichen Systeme hindurchgehen und den Koordinaten der Sprache wie der Existenz ausweichen.« Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 203.

166 Vgl. Gilles Deleuze: *The Logic of Sense*. London, New York 2004. S. 234.

Subjekt entsteht. Zwischen den Tiefen der molekularen Wunschmaschinen und dem Idol der Höhe bildet sich eine körperliche Oberfläche aus; der Körper mit seinen Organen. Henning Schmidgen beschreibt den Prozess folgendermaßen:

»Die körperliche Oberfläche konstituiert sich, so Deleuze weiter, mit der Herausbildung von erogenen Zonen auf dem Körper. Jede Zone sei die dynamische Bildung eines Oberflächenraums um einen besonderen, empfindsamen Punkt [...]. Dieser singuläre Punkt sei durch Reihen in alle Richtungen bis in die Nachbarschaft anderer Zonen verlängerbar, die sich um weitere singuläre Punkte gebildet haben. In der variablen Zusammenfügung der erogenen Zonen erkennt Deleuze eine ›konnektive Synthese‹ homogener Reihen.«¹⁶⁷

Und weiter führt er in diesem Zusammenhang zur Funktion des Phallus aus:

»Der Phallus spielt dabei nicht die Rolle eines Organs, sondern eines besonderen Bilds (image), das auf die genitale Zone projiziert wird. [...] Die Sexualreihen konvergieren um den Phallus. Der Vereinigung der sexuellen Oberflächen entspricht eine Konsolidierung des Ichs.«¹⁶⁸

Im Denken dieses Prozesses der Vergeschlechtung lassen sich Butlers Diskurstheorie und Deleuze|Guattaris maschinelles Denken miteinander verknüpfen. Denn das Idol der Höhe ist der von der Psychoanalyse allgemeingültig und transzendent gemachte Phallus, der mit Butler jedoch als ein spezifisch historischer Diskurs verstanden werden kann. Dieser codiert die Ströme der Wunschmaschinen und bildet den binär vergeschlechteten, auf den Mangel gegründeten modernen Körper. Es ist der Phallus, der

»in unserer Gesellschaft die Stellung eines abgehobenen Objekts einnimmt, das auf die Personen beiderlei Geschlechts den Mangel verteilt und das ödipale Dreieck organisiert.«¹⁶⁹

Solcherart bildet sich auch der Gesellschaftskörper, der auf Mehrwert ausgerichtet ist und auf einer Binarität von innen/außen, privat/öffentlich und reproduktiv/produktiv gründet; mit Deleuze|Guattari können wir diese Entweder-oder-Aufteilung ›exklusive Disjunktion‹

167 Henning Schmidgen: Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan. München 1997. S. 33f.

168 Ebd., S. 34.

169 Deleuze|Guattari, Anti-Ödipus, S. 181.

nennen.¹⁷⁰ Philosophisch ließen sich diese Pole einerseits mit Nietzsche, andererseits mit Hegel kennzeichnen, an denen sich jeweils das Denken Deleuze|Guattaris und das Denken Butlers ausrichten.

Stevie Schmiedel zeigt in ihrer Untersuchung mit dem programmatischen Untertitel *Deleuze vs Psychoanalytic Feminist Critical Theory*, wie Butlers radikale Kritik an der herrschenden Ordnung letztendlich im Verharren in den Koordinaten des psychoanalytischen Diskurses beziehungsweise in der hegelianischen Dialektik stumpf wird.¹⁷¹ Denn auch bei Butler bleibt gültig, dass der Phallus trotz seiner Historizität das gesellschaftlich sprachliche Zeichen der Macht bleibt, das jene phantasmatische Oberfläche bildet, über die sich die heteronormativen Geschlechteridentitäten herstellen. Mit Lacan kritisiert und affirmiert Butler dadurch zwangsläufig Folgendes: Die Aufteilung in aktives beziehungsweise passives Begehren nach phallischer Besetzung stellt im modernen Diskurs über die Psyche das zentrale Moment dichotomer Vergeschlechtung dar. Zwar kritisiert Butler diese Aufteilung und schlägt dagegen die Aneignung des Phallus zum Beispiel im Konzept des lesbischen Phallus vor, doch bleiben der Phallus als sprachlicher Signifikant und damit die Dominanz des Diskurses als Bezugspunkt bestehen.¹⁷²

Wie bei Butler ist auch bei Deleuze|Guattari der Phallus kein gegebenes, sondern ein historisch hergestelltes Idol, Ergebnis einer sich ständig wiederholenden mühsamen Ödipalisierung. Er bildet die Aufzeichnungsfläche, auf der die von den Wunschmaschinen geschaffenen intensiven Punkte gebildet werden, um die herumkreisend das Subjekt sich herstellt;¹⁷³ je nach historischer Maßgabe des Idols der Höhe – in diesem Fall des Phallus – als Mann, Frau, Weißer, Italiener, Arbeiter usw. Mit Butler kann diese Aufzeichnung als diskursiv bestimmt beschrieben werden. Gleichsam leben der Diskurs und seine Agenten von der Bewegung der Wunschmaschinen, die es ihm erst ermöglichen, ihre Produktion zu zentrieren und auf ein bestimmtes Handeln hinzulenken, in eine bestimmte Struktur zu pressen, wie das Patriarchat, den Nationalstaat etc. Solchermaßen erklärt sich die Kontingenz beziehungsweise Instabilität von Subjekten, deren Bewegung die der Wiederholung ist, oder wie Butler sagt, die der Zitation, gegen die das Singuläre und Chaotische der Wunschmaschinen in jedem Moment anarbeiten. Die Organe des Körpers – auch des Gesellschaftskörpers – sind also einerseits ein Produkt der originären Bewegungen der Maschinen, andererseits in ihrer Ausrichtung und Funktionsweise eine diskursive Gestalt. Dies ist das Dispositiv des geschlechtlichen Körpers,

170 Vgl. ebd., S. 75.

171 Vgl. Schmiedel, *Contesting the Oedipal Legacy*.

172 Vgl. Butler, *Körper von Gewicht*, S. 91f. und 123-127.

173 Vgl. Deleuze|Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 28.

der eine diskursiv erzeugte, historische Naturalisierung darstellt, gegen die stetig ein nicht naturalisierbares Rhizom arbeitet. Dieses soziale Verhältnis von maschinischem Rhizom und diskursiver Stratifizierung nennt diese Arbeit *operaistisches Körperbild*.

Fluchtlinien

Aus einer solchen körper-operaistischen Perspektive verschiebt sich etwas Entscheidendes innerhalb des Kräftefeldes zwischen den molekularen Strömen und der molaren Codierung in dem historischen Moment, in dem das Idol der Höhe, das ideale, auf den Körper – zum Beispiel im Kino – projizierte Bild, unscharf und verschwommen wird. Ohne den *main signifier* als bestimmendes Idol der Höhe entsteht auf der Körperoberfläche eine Situation *n-1*, in der sich die Intensitätspunkte nicht mehr vollständig codiert auf dem Körper verteilen und andere Formen des Begehrens, der Vergeschlechtung und letztlich andere Subjekte hervorbringen. Anders ausgedrückt können diese Punkte – wie Gravitationsfelder, die an Masse verloren haben, – das Subjekt nicht mehr in einer stabilen Bahn um sich kreisen lassen;¹⁷⁴ die Zentrifugalkräfte der Wunschströme nehmen an Stärke zu und fliehen das Zentrum. Genau das passiert, so die These dieser Arbeit, Mitte der 1940er Jahre in Italien. Die homogenen Reihen decodieren sich und gehen neue Verbindungen mit anderen Strömen ein; ein rhizomatischer Körper entsteht und mit ihm neue gesellschaftliche Räume – Heterotopien –, in denen sich dieser Körper situiert. Die Disjunktionen sind nun inklusiver Natur, das heißt, Einschnitte im Strom geschehen nicht entsprechend eines binären ›Entweder-oder‹, sondern entlang eines vielgestaltigen ›Sei es-sei es‹; radikale Differenz und das Aufkommen von singulären Ereignissen werden möglich, ohne mächtige Reduktionsmaschinen und Vernichtungsphantasien aufzurufen. In dieser historischen Situation wird der Perspektivwechsel möglich, den Deleuze|Guattari anlegen, wenn sie schreiben: »Nicht das Unbewußte übt Druck auf das Bewußtsein aus, sondern das Bewußtsein drückt und knebelt, um jenes an der Flucht zu hindern.«¹⁷⁵ In der Krise des Idols der Höhe muss folgerichtig eine beispiellose Fluchtbewegung einsetzen, deren Analyse nachvollziehen lässt, was Deleuze|Guattari mit Nachdruck postulieren: »Nicht die Drucklinien des Unbewußten zählen, vielmehr seine Fluchtlinien.«¹⁷⁶ Die Wunschproduktion des Unbewussten

174 Versteht man diese Punkte als Massepunkte, so richtet sich ihre Dichte nach der Häufigkeit der auf ihnen abgelagerten Diskurs sedimente. Lässt die Zitation nach, gerät der Diskurs ins Stottern oder wird unterbrochen, verschoben oder verzögert; seine Koordinaten, um die sich das Subjekt ausbildet, verlieren an materieller Substanz, an Masse.

175 Deleuze|Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 437.

176 Ebd.

wird primär und bildet heterogene und polymorphe gesellschaftliche Gefüge aus.

Der Begriff der Fluchtlinie, den Deleuze|Guattari verwenden, ist für die konkrete Filmanalyse dieser Arbeit von größter Bedeutung. Denn statt nach den Resten ödipaler Verlaufsformen in den Filmen der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit zu suchen und diese als frühe Anfänge einer bereits einsetzenden Rekonstituierung nationaler und geschlechtlicher Normalisierungsprozesse zu verstehen – wie es in der Forschung zum Neorealismus überwiegend geschieht –, begibt sich die Filmanalyse auf die Suche nach jenen Linien, die in unbestimmte Bereiche und zu nicht repräsentierbaren Stätten verlaufen. Die Fluchtlinien zu ermitteln und die heterotopischen Orte, zu denen sie führen, zu beschreiben, ist gleichzeitig Methode und Zweck der vorliegenden Arbeit. Dafür gilt es jedoch zwei Arten der Fluchtlinien zu differenzieren. Deleuze|Guattari sprechen von den zwei Polen der Flucht, die stets gegeben sind. Auf der einen Seite ordnet sich das Molare das Molekulare unter und schafft eine »paranoische Besetzung«, die aus der nicht aufhaltbaren Fluchtbewegung eine »Flucht vor der Flucht« macht.¹⁷⁷ Die vorliegende Arbeit setzt hierfür den Begriff der *negativen Fluchtlinie*, der eine Flucht bezeichnet, die zwar das Zentrum (unter Protest) verlässt, jedoch nur, um in einer elliptischen Bahn wieder zu diesem Zentrum zurückzufinden und dieses zu erneuern und zu stärken. Der Begriff rekurriert auf das Bild des Sündenbocks, mit dem Deleuze|Guattari die mögliche Negativität einer Fluchtlinie beschreiben. Der Sündenbock wird aus dem Ort gejagt, bleibt jedoch beständig mit dem Zentrum verbunden und kehrt schließlich zu diesem zurück, um erneut von diesem zurückgewiesen und fortgeschickt zu werden.¹⁷⁸ Die Produktion des Verworfenen und Ausgeschlossenen, das aber in einem verbindenden Spannungsverhältnis zum Zentrum steht und dessen Funktion konstitutiv für dieses ist, hat Foucault anhand der Entstehung des (Diskurses über den) »Kriminellen«, »Wahnsinnigen« und »sexuell Perversen« historisch nachgewiesen.¹⁷⁹ Der Sündenbock erfüllt genau diese Funktion eines »Gegenkörpers« des »Despoten«, so wie der Homosexuelle der Gegenkörper des Heterosexuellen ist, ausgestoßen und doch beziehungsweise gerade deshalb Teil desselben binären Schemas, ohne das die Normalisierungsprozesse jeglicher hegemonialen Ordnung nicht funktionieren könnten. Deleuze|Guattari formulieren für diese Art einer *negativen Fluchtlinie*: »Die Fluchtlinie [des Sündenbocks] verhält

177 Ebd., S. 440.

178 Vgl. Deleuze|Guattari, Tausend Plateaus, S. 162.

179 Vgl. Michel Foucault: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Frankfurt a. M. 1977. Vgl. auch Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. M. 1976.

sich zu den Signifikanzkreisen und dem Zentrum des Signifikanten wie eine Tangente«, so dass man nur die Wahl habe »zwischen dem Arsch des Bockes und dem Antlitz Gottes«. ¹⁸⁰ In jedem gewöhnlichen Filmplot taucht eine solche *negative Fluchtlinie* auf als Moment der Krise, ohne die es keine Spannung gäbe. Die *suspense* erzeugende Verlaufsbahn der Handlung muss eine deviante Linie zeichnen, welche die Ordnung des Protagonisten gefährdet und ihn gleichsam herausfordert. Ziel des klassischen Narrativs ist die Überwindung der Krise und die Etablierung der alten, jedoch reparierten beziehungsweise erneuerten Ordnung. Psychoanalytisch kann und wird diese Linie als ödipale Krise bezeichnet, die durch den Verlust des primären Objekts der Begierde den Protagonisten aus seiner Bahn wirft; dieser muss nun in die Welt hinaus und nach bestandener Prüfung einen Ersatz finden – in der Regel die auf ihn wartende heteronormative Liebeskonstellation im Happy End. Die *negative Fluchtlinie* ist jene Linie einer ödipalen Ersetzung des phallischen Zeichenregimes, die als permanente Krise erscheint, aber konstitutiven Charakter besitzt. Denn die Filme enden zwar in einem Happy End, doch kann dieses nie von Dauer sein, denn Filme, die durch ein ödipales Denken geprägt werden, sind nicht imstande, ein Happy End als bleibenden Zustand filmisch darzustellen. Das ist der Grund, warum es immer neue Filme geben muss, denn eine neue Krise muss das vormalige Happy End erneut erschüttern und es auf einem neuen Niveau wiederholt errichten; der Sündenbock muss immer wieder aus dem Dorf gejagt werden: Die *negative Fluchtlinie* ist das kapitalistische Spiel der Signifikanten von Differenz und Wiederholung. ¹⁸¹

Jedoch gibt es noch eine andere Art von Fluchtlinie, auf die es in dieser Arbeit ankommt. Den zweiten Pol der Fluchtlinie bestimmen Deleuze|Guattari anhand der Praktiken und Phänomene schizophrener Patienten; ihre Methode der Aufdeckung positiver Fluchtlinien nennen sie entsprechend »Schizoanalyse« und grenzen diese von einem totalitären paranoiden gesellschaftlichen Denken ab:

»Am anderen Pol aber besteht die schizophrene Flucht nicht nur darin, sich vom Gesellschaftlichen abzuwenden, am Rande zu leben: durch die Vielzahl von Löchern, die das Gesellschaftliche zersetzen und durchbohren, lässt sie es fliehen,

¹⁸⁰ Deleuze/Guattari, Tausend Plateaus, S. 162.

¹⁸¹ Die Gleichsetzung einer gefundenen Fluchtlinie in einem Film mit dem subversiven Potenzial dieses Filmes ist vielleicht der schwerwiegendste Fehler vieler an Deleuze orientierter Filmstudien. Denn jeder Film hat, wie gezeigt wurde, eine Fluchtlinie. Entscheidend ist, wohin diese Linie führt und ob sie den Effekt einer Abwehr (des Protagonisten oder beim Publikum) erzeugt. Zahlreiche Fluchtlinien, wie sie zum Beispiel in Untersuchungen zu den Filmen von Lars von Trier postuliert werden, fungieren vielmehr als *negative Fluchtlinien* in einem ganz klassischen territorialisierenden Narrativ.

steht immerfort im Kontakt mit ihm, verfügt allenthalben über molekulare Ladungen, die in die Luft sprengen, was gesprengt werden muß«. ¹⁸²

Und so fassen sie gleich einer politischen Programmatik zusammen:

»Nur zwischen zwei Polen kann gewählt werden, der paranoischen Gegen-Flucht, die alle konformistischen, reaktionären und faschisierenden Besetzungen antreibt, und der in revolutionäre Besetzung umwandelbaren schizophrener Flucht.« ¹⁸³

Die positiven Fluchtlinien kehren also nicht zum Zentrum zurück, beziehungsweise ermöglichen ein Werden jenseits des Zentrums und gleichzeitig mitten in den Nischen des Zentrums, zwischen den hegemonialen Diskursbahnen des Idols der Höhe, oder wie auch immer man das molare Ordnungsprinzip sonst noch benennen mag. Sie sind positiv, nicht weil sie unbedingt wünschenswert wären oder Gutes brächten. Im Gegenteil werden an diesem Pol unterschiedliche Sorten von Fluchtlinien unterschieden:

»Ein Irrtum nicht minder ist es zu glauben, es wäre damit getan, endlich die Fluchtlinie oder die Linie des Bruchs zu nehmen. Zunächst muß sie gezogen werden, muß man wissen, wie und wohin sie zu ziehen ist. Und dann drohen natürlich auch hier Gefahren, womöglich die größten. Nicht nur riskieren die Fluchtlinien, die des stärksten Gefälles, verbarrikadiert, segmentarisiert zu werden. Hinzu kommt noch ein ganz besonderes Risiko: daß sie sich in Linien der Vernichtung und Zerstörung – der anderen wie ihrer selbst – verkehren.« ¹⁸⁴

Es ist also angezeigt, die zu ermittelnden Fluchtlinien auf ihre Dynamik hin zu prüfen. Der Hinweis auf einen möglichen zerstörerischen Effekt einer Fluchtlinie bekommt für diese Arbeit seine Relevanz, wenn man sich die untersuchten Filmenden vergegenwärtigt. Fast alle dieser Filme enden im Tod der ProtagonistInnen und nicht in einem glücklichen Leben an einem utopischen Ort. Diese Öffnung der *narrative closure* als zentraler Effekt des neorealistischen Films, wie ihn diese Arbeit ermitteln wird, wird dennoch als vitale, positive Fluchtlinie verstanden. Ohne bereits an dieser Stelle vertiefend darauf einzugehen, soll dennoch deutlich gemacht werden, dass der Tod der Figuren im Film nicht als Unmöglichkeit realer heterotopischer Vergesellschaftungsformen gelesen wird, sondern vielmehr als eine Absage an das symbolisch vermittelte Repräsentationsprinzip, das mit dem Tod der Hauptfiguren verlassen wird, um

¹⁸² Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 440f.

¹⁸³ Ebd., S. 441.

¹⁸⁴ Deleuze/Parnet, *Dialoge*, S. 151.

die ZuschauerInnen durch Affekt aus dem Spiegelstadium zu lösen und ihre phallogozentrische Subjektkonstituierung zu durchkreuzen und somit einen heterotopischen Raum jenseits der Leinwand beziehungsweise des Kinosaals zu schaffen. Wie Marcia Landy dazu passend anhand ihrer Besprechung der neorealistischen Filme *Ladri di biciclette* und *Roma città aperta* zeigen kann, findet eine Trennung zwischen Zeit und Raum sowie zwischen Geschichte und Erinnerung statt, in der sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verwirren und sich solchermaßen eine neue Form des Narrativs gestalten kann, die ein offenes Ende und eine Öffnung des Raumes realisiert.¹⁸⁵ Mit Michel Serres ließe sich ein solches Kino als *Möglichkeitsort* bezeichnen, in dem sich heterogene Linien verwirklichen können. Wie Landy weiter ausführt, verschiebt sich die ZuschauerInnenposition von einer »anticipation of action and purposeful resolution to an awareness of chance and contingency«.¹⁸⁶ Dies ist ein Kino der Kontingenz, in dem eine positive Fluchtlinie Singularitäten erzeugt und solchermaßen heterotopische Orte entstehen lässt.

Diese Orte können nicht auf einer codierten Landkarte des Körpers verzeichnet sein, auch nicht auf deren klassifizierten Um- und Irrwegen. Mit Michel Serres könnte man die neuen (Gefühls-, Körper-, Landschafts-, Städte-)Karten, die für einen relativ kurzen historischen Moment auf den Leinwänden der Kinos gezeichnet wurden, als »Unordnung« verstehen, in der »die analytische Verlängerung in der Regel unmöglich geworden ist«.¹⁸⁷ Das heißt, die neue Karte ist keine bloße Vergrößerung jener Koordinaten der auf dem Körper ödipal codierten Intensitätspunkte.¹⁸⁸ Serres' Kartographie ist hilfreich, denn es geht ja tatsächlich um Orte und Räume der Nachkriegszeit, die der Oberbegriff »Italien«, diese endlos kopierbare Ordnungskarte, nicht mehr zu fassen vermag. Vielmehr verändert sich darin der Begriff der Nation und verliert seine Sinnhaftigkeit; es geht darum, historische Prozesse aus einer »nomadischen Vernunft« zu begreifen, in der gilt: »Die Ordnung ist das Seltene, wo Unordnung die Regel ist.«¹⁸⁹ Der molare Ordnungsbegriff Italien kann die Prozesse, die in ihm stattfinden und normalerweise zirkulär auf ihn hinlaufen, nicht mehr auf sich abbilden und es bedarf einer anderen Herangehensweise, als eine allgemeingültige Karte dieses (Zeit-)Raumes anzufertigen. Denn eine Karte der Heterotopien zu zeichnen ist unmöglich, weil sich die, wie Serres sagt, »Verbindungen und Übergänge« ständig verschieben,

185 Vgl. Marcia Landy: *Italian Film*. Cambridge 2000. S. 138.

186 Ebd.

187 Serres, *Die Nordwest-Passage*, S. 23.

188 Vielmehr finden sich diese Punkte wie »verstreute Inselgruppen in der Unordnung des kaum bekannten Meeres«. Das heißt, »sporadisch tauchen Inseln der Rationalität aus dem Meer auf, deren Zusammenhang weder einfach noch offenkundig ist«. Ebd., S. 26f.

189 Michel Serres: *Hermes IV*. Verteilung, Berlin 1993. S. 8.

verschließen, verändern, vergrößern, verkleinern, gerade so wie die legendäre Nordwest-Passage vom Atlantischen zum Pazifischen Ozean, die Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist, niemals dieselbe Route sein kann, sondern durch die Zustände des Flüssigen und des Festen, durch Temperaturschwankungen und Veränderungen des Luftdrucks, durch Sichtbarkeit und die Richtung der Winde beständig ihre Form wechselt und daher jedes Mal neu entdeckt werden muss.¹⁹⁰

Die Heterotopien einer Gesellschaft stehen ebenfalls miteinander in Verbindung, und die Filme zeigen die entsprechenden Verbindungslinien, doch sind diese Karten nicht aufeinander abbildbar. Zwei gesellschaftliche Bewegungen werden in den neorealistischen Filmen sichtbar: jene der Unordnung, deren Fluchtlinien ein rhizomatisches Gefüge markieren, und jene der Ordnung, die bestrebt sind, eine codierte Karte zu zeichnen und dafür die positiven Fluchtlinien auf sich zurückzufalten und sie in eine negative Bahn zu zwingen. An den Figuren der Protagonistinnen des Neorealismus, deren Stärke auch am Ende der neorealistischen Periode nicht abgeschwächt werden konnte, die aber im rekonstitutiven Übergang zu einer wieder patriarchalen Gesellschaft in den 1950er Jahren über die Figur der Diva resignifiziert und darüber wieder auf das Zentrum zurückgeführt wurden, lassen sich diese beiden Bewegungen im Kräftefeld beobachten. Die Karten sind also Kartographien von Kraftlinien, die eine territoriale Qualität besitzen.

Daher sind mit dem Begriff der Fluchtlinie der Begriff der Deterritorialisierung und sein Gegenbegriff, der Begriff der Reterritorialisierung, eng verknüpft. Das maschinische Gefüge der Produktion von Körpern und die Verteilung von subjektbildenden Intensitätspunkten gemäß einem hegemonialen Diskurs darauf ergeben eine bestimmte Karte, die ein Territorium markiert. Körper stellen ein territoriales Gefüge dar, weil die Wunschströme auf ihnen territorialisiert, das heißt einem bestimmten Prinzip gemäß umgelenkt und geleitet wurden. Dieses in der vorliegenden Arbeit vor allem in Bezug auf den Faschismus oft als Aufstauung bezeichnete Phänomen speist sich demnach aus deterritorialisierenden Bewegungen eines richtungslosen Rhizoms und den dagegen in Position gebrachten reterritorialisierenden Kräften. Dieses Schema lässt sich auch in Bezug auf den Gesellschaftskörper anwenden beziehungsweise Körperereignisse sind mit gesellschaftlichen Ereignissen intrinsisch miteinander verbunden. Die vom italienischen Regime durch die Verbreitung von faschistischem Terror in den 1920er Jahren zerstörte Ordnung und die Öffnung der Grenzen anderer Staaten im darauf folgenden imperialen Streben kann als deterritorialisierend verstanden werden, gleichzeitig aber auch – und darin drückt sich erneut die Funktion der *negativen Fluchtlinie*

190 Vgl. Serres, Die Nordwest-Passage, S. 15f. und 27.

aus – als reterritorisierend in der damit verbundenen engen Grenzziehung des faschistischen Staates in Bezug auf seine eigenen nationalen Grenzen wie auch auf seine geschlechtlichen, klassenmäßigen und sogenannten rassischen Grenzen. Hingegen begreift diese Arbeit die gewaltsame Öffnung der italienischen Gesellschaft sowie ihrer territorialen Grenzen durch den Partisanenkampf gegen die deutsche Besatzung, vor allem aber durch die alliierte Befreiung als eine Deterritorialisierung, die zunächst keine unmittelbare neue Ordnung war, auch wenn eine solche stets mitgedacht und teilweise auch in die Wege geleitet wurde. Erst im Übergang zu den 1950er Jahren fand jedoch eine umfassende Reterritorialisierung hin zu einer wieder ödipal codierten Wunschproduktion und einer wieder national verfassten, kapitalistischen Staatlichkeit statt. Dieser Reterritorialisierungsprozess stellt die oben erwähnte Faltung der positiven Fluchtlinien auf die Bahn einer negativen Linie dar.

Die deterritorialisierenden Fluchtlinien in der unmittelbaren Nachkriegszeit transportierten diese Normalisierung jedoch zunächst einmal nicht. Welcher Art die zukünftig zu etablierende neue Ordnung sein würde, war zumindest in den Kriegsjahren nicht eindeutig; ob sozialistische Gesellschaft, wie sie große Teile der Partisanenbrigaden anstrebten, monarchistische Konzepte oder Ideen der Demokratisierung, die vor dem Entstehen des Kalten Krieges noch keine spezifische Ausrichtung in den Koordinaten der späteren Blockkonfrontation aufweisen konnten. Analog zur Fluchtlinie muss also auch beim Begriff der Deterritorialisierung unterschieden werden, ob es sich um eine volle Deterritorialisierung oder um zirkulierende deterritorialisierte Zeichen handelt, die, wie es Deleuze|Guattari ausdrücken, der »despotische Signifikant« verstreut, nur um sie beizeiten in seine Signifikantenkette zu zwingen.¹⁹¹ Wird in dieser Arbeit von Deterritorialisierung gesprochen, ist indes jener Prozess gemeint, der eine positive Fluchtlinie schafft, die zu den Heterotopien führt, den Orten, an denen der Diskurs ins Stottern gerät.

»In dieser kontrasignifikanten Semiotik wird die imperiale despotische Fluchtlinie durch eine Abschaffungslinie ersetzt, die sich gegen die großen Reiche richtet, sie durchquert oder zerstört, wenn sie sie nicht gar erobert und sich darin einrichtet, um eine Mischsemiotik zu bilden.«¹⁹²

Was Deleuze|Guattari hier einfordern, bedarf einer starken deterritorialisierenden Kraft, wie sie Krieg und Bürgerkrieg hervorzurufen vermochten, indem sie den Faschismus unterbrachen.¹⁹³ Denn, so schreiben sie,

191 Vgl. Deleuze|Guattari, Tausend Plateaus, S. 163.

192 Ebd., S. 165.

193 Vgl., ebd., S. 191.

»[m]it einer stark stratifizierten Semiotik wird man nicht so leicht fertig. [...] Ein Übersetzungsvorgang ist sicher nicht einfach, wenn es darum geht, eine dominante, atmosphärische Semiotik zu zerstören.«

Die Filme des Neorealismus versteht diese Arbeit als eine solche Übersetzungsarbeit, als nicht unbedeutenden Teil eines »signifikanten Diagramms«.¹⁹⁴

Zwei widersprüchliche Bilder der Deterritorialisierung und der Fluchtlinie wurden gezeichnet, auf der einen Seite eines der molekularen Sprengung, einer materiellen frontalen Zerstörung des alten Dispositivs, auf der anderen Seite das einer Linie, die eher eine Desertion darstellt. Stellen Befreiungs- und Bürgerkrieg zwangsläufig die erste Variante dar, zeichnet sich auf einer körper-operaistischen Ebene eher die letztere ab. Der Begriff Fluchtlinie beschreibt darin keine Rebellion, die sich auch in keinem der Filme finden lässt, sondern ein Weggehen aus dem Feld des Signifikanten, ein Sich-Entziehen in Bezug auf die signifizierende Symbolisierung beziehungsweise Repräsentation – eine Intervention $n-1$, in der sich das Subjekt zurückzieht und die Objekte selbst bedeutsam werden. Sobchacks Konzept der Interobjektivität erfährt vor diesem Hintergrund eine für diese Arbeit wichtige Präzisierung. Denn die bildhaften Körper im Film, die Körper der ZuschauerInnen sowie die Körper außerhalb des Kinosaals verbinden sich auf jenen Fluchtlinien, die den Wunsch nicht mehr auf ein mit sich identisches Subjekt zurückführen, und bilden auf diese Art rhizomatische Gefüge. Auf den Fluchtlinien passiert etwas beziehungsweise wird etwas produziert, das mit dem Begriff des *Werdens* bei Deleuze|Guattari gefasst wird.

Bevor dieser Begriff geklärt wird, soll eine kurze Bestandsaufnahme die bisherige Fülle an Begriffen zusammenfassen. Wenn in der Arbeit von Deterritorialisierungen und Fluchtlinien die Rede sein wird, sind also jeweils volle Deterritorialisierungen und positive Fluchtlinien gemeint, die uncodiert, das heißt rhizomatisch verlaufen und singuläre und verstreute Effekte hervorbringen, die sich jenseits der beziehungsweise zwischen den Zentren des klassischen Dispositivs und ihren Verbindungslinien befinden und ihrerseits ein umgestülptes Dispositiv bilden, deren Orte Heterotopien sind und deren Übergänge sich ständig verändern. Diese beiden Realitäten sind antagonistisch, der Kampf zwischen ihnen findet auf molekularer Ebene statt und zeichnet sich eher durch spontane Desertion als durch programmatischen Widerstand aus – Operaismus auf der Ebene der Körper.

Werden auf dem organlosen Körper

Es wurde bereits angedeutet: Die kurzfristigen Veränderungen in den letzten Kriegsjahren und in der kurzen Zeit nach Kriegsende begreift die vorliegende Arbeit nicht als improvisierten Rollenwechsel der historischen Subjekte, sondern als (Beginn einer) Wandlung der Menschen jenseits der bekannten Norm. Im Begriff des Werdens bei Deleuze|Guattari ist diese prozesshafte Verwandlung gefasst, die sich auf einer positiven Fluchtlinie ereignet. In ihrer Terminologie beschreiben sie eine bestimmte Abfolge des Werdens, beginnend mit dem *Frau-Werden*, *Kind-Werden*, *Tier-Werden* und schließlich dem *Unwahrnehmbar-Werden*. Explizit warnen Deleuze|Guattari jedoch vor zwei Missverständnissen, nämlich ein Werden als Ähnlichkeitsverhältnis zu begreifen, also zum Beispiel eine Frau zu imitieren, sich mit ihr zu identifizieren, oder es sich als abgeschlossene Verwandlung vorzustellen, also zum Beispiel eine Frau zu *sein*.¹⁹⁵ Vielmehr gilt:

»Werden heißt, ausgehend von den Formen, die man hat, vom Subjekt, das man ist, von Organen, die man besitzt, oder von Funktionen, die man erfüllt, Partikel herauszulösen, zwischen denen man Beziehungen von Bewegung und Ruhe, Schnelligkeit und Langsamkeit herstellt, die dem, was man wird und wodurch man es wird, am nächsten sind. In diesem Sinne ist das Werden der Prozeß des Begehrens.«¹⁹⁶

Bewusst wählen Deleuze|Guattari dabei gesellschaftliche Typen, denen die Subjektbildung verweigert wird beziehungsweise die im symbolischen System marginalisierte Positionen einnehmen. Das Werden bezieht sich dabei, auch wenn dies Deleuze|Guattari vorgeworfen worden ist, nicht ausschließlich auf das männliche Subjekt; vielmehr geht es ebenso um das *Frau-Werden* der Frau, das *Mädchen-Werden* der Frau als positive Fluchtlinie aus den molaren Binärismen.¹⁹⁷ Deleuze führt im Gespräch mit Claire Parnet dazu aus:

»Es gibt ein Frau-Werden, das nicht in den Frauen aufgeht, nicht in deren Zukunft und

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 371.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Von feministischer Seite gibt es an dem Begriff des *Frau-Werdens* starke Kritik, da er dazu geeignet sei, den mühsam erkämpften Subjektstatus von Frauen auf der Ebene von Recht und Repräsentation in der Gesellschaft über die Forderung nach einem den Frauen wohlbekannten ›Unwahrnehmbar-Werden‹ auf philosophischer Ebene in Frage zu stellen. Vgl. etwa de Lauretis, *Technologies of Gender*, S. 24. Zwar betonen Deleuze|Guattari die Notwendigkeit, »daß Frauen eine molare Politik verfolgen, durch die sie ihren eigenen Organismus, ihre eigene Geschichte, ihre eigene Subjektivität zurückgewinnen«, Deleuze|Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 375; in der männlich dominierten Rezeption von Deleuze|Guattari herrscht dennoch eine unübersehbare Geringschätzung feministischer Kämpfe vor.

nicht in deren Vergangenheit, und in dieses Werden müssen die Frauen eintreten, um aus ihrer Vergangenheit und ihrer Zukunft, ihrer Geschichte, herauszutreten.«¹⁹⁸

Dieses Heraustreten als Flucht spielt sich auf der Ebene der Körper ab. Deleuze|Guattari schreiben dazu:

»Es ist zunächst eine Frage des Körpers – des Körpers, den man uns stiehlt, um daraus Organismen zu bilden, die man einander entgegensetzen kann. Dieser Körper wird zunächst dem Mädchen gestohlen [...]. Das Werden des Mädchens wird zuerst gestohlen, um ihm eine Geschichte oder eine Vorgeschichte aufzuzwingen. Dann ist der Junge an der Reihe, aber für ihn wird ein entgegengesetzter Organismus, eine herrschende Geschichte produziert, indem man ihm das Mädchen als Beispiel vorhält, indem man ihm das Mädchen als Objekt seines Begehrens zeigt. Das Mädchen ist das erste Opfer, aber es muß auch als Beispiel und Köder dienen.«¹⁹⁹

Dem Frau-Werden wie dem Kind- beziehungsweise Mädchen-Werden liegt also die Rückeroberung des Körpers zugrunde, der im Werden fähig ist, »zwischen die Ordnungen, Handlungen, Altersgruppen und Geschlechter [zu gleiten]«.²⁰⁰ Dieser rückeroberte Körper ist das, was Deleuze|Guattari den *organlosen Körper* nennen. Er ist die Bedingung dafür, dass ein Werden entsteht, gleichzeitig führt jedes Werden, jede Produktionslinie des Begehrens zum *organlosen Körper*.

»[...] die Rekonstruktion des Körpers als organloser Körper, der Anorganismus [ist] untrennbar mit einem Frau-Werden oder der Produktion einer molekularen Frau verbunden.«²⁰¹

Doch was genau ist der organlose Körper? Ohne das zentrale Konzept von Deleuze|Guattari zu stark zu simplifizieren, kann der organlose Körper als ein Körper verstanden werden, dessen Organe nicht in einem hierarchisch gegliederten und funktionalen Verhältnis angeordnet sind, wie etwa die Hand als Werkzeug im Arbeitsprozess, der Penis als zentrales Merkmal des männlichen Geschlechts, der Anus als tabuisierte Zone, die Dominanz des Gesichts als Träger des Ichs, die Zonen erlaubter und verbotener Gefühle usw. Diese Karte eines Organismus lässt sich auch auf den Gesellschaftskörper übertragen mit seinen Organen und gegliederten Zonen, seinen Grenzen und Kontrollinstanzen, wie den geschach-

198 Deleuze|Parnet, *Dialoge*, S. 10.

199 Deleuze|Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 376.

200 Ebd., S. 377.

201 Ebd., S. 376.

telten Wohneinheiten, staatlich regulierten Liebesbeziehungen, der patrouillierenden Polizei, den festgelegten Plätzen und Zeiten erlaubter und begrenzter Entsublimierung, staatlichen Institutionen mit ihren jeweiligen Zuständigkeiten, symbolischen Nationalmonumenten, geschlossen gehaltenen Landesgrenzen usw. In beiden Fällen ist der organlose Körper die Oberfläche, auf der sich diese Organe ausbilden, wobei, ähnlich wie bei den Fluchtlinien, jeder organlose Körper zwei Pole aufweist: einen paranoischen und einen schizophrener. Wenn in den Filmanalysen von Orten der Bifurkation die Rede ist, sind jene liminalen Schwellen beziehungsweise Gabelungen gemeint, von denen aus Wege zu diesen entgegengesetzten Polen verlaufen. Die positiven Fluchtlinien streben dem vollen organlosen Körper zu, dem »schizo-revolutionären«, »nicht-limitativen« Körper, während die negativen Fluchtlinien in ihrer reterritoralisierenden Funktion stets zum limitativen Körper führen, den Deleuze|Guattari den molaren, »paranoid-faschistischen« Körper nennen, in dem die Organe stets auf den Organismus zurückgebunden werden.²⁰² Letzterer siedelt sich auf einer Transzendenzebene an, in dem ein Gott, das Descartes'sche Ich oder ein anderes Idol der Höhe die Organe stratifiziert. Der nicht-limitative, volle organlose Körper bedeutet hingegen eine Immanenzebene, auf der die Organe abgestoßen werden, eine Ebene, die kontingent ist; die Ebene des Begehrens, das heißt der molekularen Wunschmaschinen, die inklusive Disjunktionen bilden. Dieser Körper darf indes nicht als Körper ohne Organe verstanden werden. Deleuze|Guattari machen deutlich, dass ein solcher Körper nicht lebensfähig wäre. Das Abstoßen der Organe leert nicht den Körper, wie es etwa bei dem Beispiel Deleuze'|Guattaris vom leeren organlosen Körper des Drogensüchtigen der Fall ist, sondern verhindert lediglich ihre starre Organisation. Der »glatte Raum« dieser »Immanenzebene«, der dem »gekerbten Raum« entgegensteht, ist kein stillgelegter Raum, sondern ein Ort temporärer, heterogener Ordnungen. Die Spannung zwischen einem limitativen und einem nicht-limitativen organlosen Körper ist demnach irreduzibel, der Prozess der Einkerbungen ist der Prozess des Lebens. Worum es geht, in jedem Körper und in jeder Gesellschaft, ist, die Spannung zwischen den beiden Polen zu erkennen und die tagtägliche Entscheidung, welche Kerbungen oder Faltungen vorgenommen werden, nachzuvollziehen.

»Die Hauptschichten, die den Menschen binden, sind der Organismus, die Signifikanz und die Interpretation, die Subjektivierung und die Unterwerfung. All diese Schichten gemeinsam trennen uns dort von der Konsistenzebene und

202 Die genannten und folgenden Begriffe zum organlosen Körper stammen aus dem Kapitel 28. November 1947 – *Wie schafft man sich einen organlosen Körper?*, ebd., S. 205-227.

der abstrakten Maschine, wo es kein Zeichenregime mehr gibt, sondern wo die Fluchtlinie ihre eigene potenzielle Positivität und die Deterritorialisierung ihre absolute Macht verwirklicht. In diesem Zusammenhang liegt das Problem darin, das günstigste Gefüge umkippen zu lassen, es von der Seite, die den Schichten zugewendet ist, auf die Seite übergehen zu lassen, die der Konsistenzebene und dem organlosen Körper zugewendet ist.«²⁰³

Dieses »Problem« ist auch ein historisches. Das oft erstaunlich unanalytisch betrachtete »Chaos der Nachkriegszeit« wird bei genauerem Hinschauen ein Ort, dessen Unordnungen auf molekularer Ebene funktionale Gefüge schaffen konnten, und damit gerade kein Ort völliger sozialer Entkoppelungen oder Unverbindlichkeiten. Geschlechterhistorisch betrachtet bildeten sich auf dem vollen organlosen Körper der Nachkriegszeit »n molekulare Geschlechter« oder »tausend Geschlechter«, welche die großen molaren Maschinen und Diskurse eines hierarchischen Geschlechterdualismus zu unterlaufen vermochten.²⁰⁴ Die devianten Figuren in den Filmen des Neorealismus interpretiert die vorliegende Arbeit entsprechend als Auslöser eines Werdens – Frau-Werdens, Kind-Werdens, Mädchen-Werdens, Schwarz-Werdens – auf dem vollen organlosen Körper des Dispositivs *Italien 1943-49* und gerade deshalb nicht als Festschreibung einer neuen Typologie oder als Regression, ausgelöst durch den Verlust eines *main signifiers*. Wenn Deleuze|Guattari schreiben, »[d]er Irrtum der Psychoanalyse bestand darin, dass sie die Phänomene des organlosen Körpers als Regressionen, Projektionen und Phantasmen aufgefasst hat«,²⁰⁵ so lässt sich diese Kritik auf eine große Anzahl von historischen Analysen ausweiten. Der besondere Wert einer Beschäftigung mit Deleuze|Guattari für das Gebiet der Geschichtswissenschaften liegt genau darin, historische Ereignisse nicht als Regressionen, Übergänge oder Verwirrung zu deuten – Deutungen, für die es in der Geschichtsschreibung zu jeder Epoche unzählige Beispiele gibt. Die vorliegende Arbeit nimmt sich daher vor, diese Phänomene in ihrer Besonderheit zu betrachten, ohne sie durch Termini des Mangels ihrer Potenzialität zu berauben. Das ist der Bezug zum Neorealismus. Wird das Genre als Kino der einfachen Menschen und ihrer alltäglichen Verrichtungen definiert, drückt sich darin die Möglichkeit eines Werdens aus. »Jedermann, alle Welt werden heißt Welt machen, eine Welt machen«,²⁰⁶ schreiben Deleuze|Guattari, und diese Welt findet sich im Kino wieder bezie-

203 Ebd., S. 185.

204 Vgl. ebd., S. 377 und 379.

205 Ebd., S. 225.

206 Ebd., S. 381.

ungsweise wird dort sichtbar. Andersherum »heißt alle Welt werden, aus der Welt ein Werden machen«. ²⁰⁷ Das neorealistische Kino ist eine Welt des Werdens: der organlose Körper der Nachkriegszeit.



Der Film der Nachkriegszeit

Im Folgenden geht es darum herauszuarbeiten, dass das sich verändernde Dispositiv der Nachkriegszeit gänzlich neue Filme hervorbrachte, die sich in Ästhetik, Logik, Thematik und in ihrer Bildhaftigkeit und generellen Machart von den vorangegangenen Filmen absetzten, was durch den Begriff des Neorealismus nur unzureichend bezeichnet ist. Zwar wird der Genrename in dieser Arbeit verwendet, jedoch soll er hier auf spezifische Qualitäten verweisen, die sich auch in jenen Filmen wiederfinden, die nicht zum Kanon gehören. Diese Qualitäten gilt es zunächst bezüglich der allgemeinen Ästhetiken der Filme wie der Bildkomposition und der Anordnung des Sounds, aber auch der möglichen veränderten Betrachtungsweisen aufzuzeigen, bevor die eigentlichen Filmanalysen den geschlechtlichen Unterteilungen folgend die Verkörperungen der ProtagonistInnen und die Logiken der Plots untersuchen werden. Diese der Operationalisierbarkeit der Arbeit geschuldete Trennung soll jedoch nicht die Gleichrangigkeit von Setting, Figuren und Handlungsabläufen in Frage stellen. Vielmehr geht es darum, über die Ästhetik beziehungsweise über gänzlich neue Arten von Bildern, die Deleuze mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges in der westlichen Welt entstehen sieht, auf die Veränderungen von Gender und letztlich in der Körperlichkeit der Menschen in den Filmen (und damit außerhalb der Filme) hinzuführen.

Mit ihrem sicherlich verkürzten Blick in das kinematographische Blickregime des *ventennio* erhebt diese Arbeit keinen Anspruch darauf, den komplexen Entwicklungen und Vielfältigkeiten des früheren Kinos völlig gerecht werden, sondern will lediglich den Bruch mit der ästhetischen Ordnung während des Faschismus skizzieren, die – trotz aller subversiven Lesarten auch dieser Filme – im Wesentlichen eine autoritäre und heterosexistische Perspektive befördert hatte. Das heißt, es soll hier nicht die Bedeutung der neueren Forschungs- und Interpretationsansätze zu den Filmen aus der Zeit des Faschismus in Frage gestellt werden, die auf der Suche nach Uneindeutigkeiten und widerständigen Linien das Filmmaterial besonders der Melodramen, aber auch der Komödien auf sexuell deviante, politisch ironische oder geschlechtlich abweichende Momente hin untersuchen. Im Gegenteil zeigt die Analyse der Filme, die bis Kriegsende oder zumindest bis Kriegsausbruch gedreht wurden, dass in der Zeit des Faschismus auf der einen Seite überall deviante Linien verliefen, so wie auf der anderen Seite im Neorealismus durchaus die ödipalen und heteronormativen Stränge evident sind. Dies ist insofern wichtig, als aus diesen Strängen ähnliche Figurationen entstehen, wie sie im Film des *ventennio* auftauchten. Zwei Aspekte sind diesbezüglich jedoch histo-

risch zu präzisieren. Auf der einen Seite bedurfte das Kino der 1930er und frühen 1940er Jahre des Devianten, um sich gegen dieses zu positionieren und dessen Fluchtlinien zu reterritorialisieren.²⁰⁸ Demgegenüber baute auf der anderen Seite der Nachkriegsfilm das klassische ödipale Narrativ stets auf, jedoch um es auf dem Höhepunkt des Spannungsbogens zu verlassen und etwas ästhetisch, geschlechtlich und politisch ganz Neues in Szene zu setzen. Obwohl damit in beiden Zeitperioden ähnliche Filmuster bestanden – Devianz auch im Faschismus, Ödipalisierung auch im Neorealismus –, stellen sie dennoch in einer gewissermaßen umgedrehten Situation das jeweils zu Überwindende dar. Während die einen die Krise überwinden und im heteronormativen Happy End landen, überwinden die anderen die Ödipalisierung und durchbrechen damit die *narrative closure* des Films.

Mit dieser These einer thematischen wie politisch-ästhetischen Inversion widerspricht diese Arbeit dem Argument einer Kontinuität der filmischen Ausdrucksweise vom *ventennio* zum Neorealismus und generell zum Nachkriegskino – sei es im Hinblick auf Devianz, sei es im Hinblick auf die normativen Figurationen²⁰⁹ – und legt den Fokus auf eine *neue Qualität* der Bilder und auf eine *neue Ausrichtung* der Handlungen im Übergang von der Zeit des Faschismus zur unmittelbaren Nachkriegszeit. Damit bestätigt diese Arbeit das, wie es Bondanella ausdrückt, »general agreement among critics and film scholars that the moment in Italian cinematic history known as ›neorealism‹ was a crucial watershed in the evolution of the seventh art«,²¹⁰ und sucht weniger die sicherlich vorhandenen Ähnlichkeiten als vielmehr einen spezifischen Modus der Bestimmung dieses ästhetischen und politischen Bruchs. Diesen Bruch versteht die Arbeit allerdings nicht als evolutionäre Entwicklung, sondern als singuläres Phänomen, das wenige Jahre später wieder verschwinden sollte.

Filmische Ästhetik, geschlechtliche Logik und das Konzept der Krise im Kino des Faschismus

Was zeichnete diesen Bruch zwischen dem Film des *ventennio* und dem des Neorealismus aus? Zunächst vielleicht das augenscheinliche Fehlen der Stars im Neorealismus, dessen SchauspielerInnen gänzlich andere Qualitäten aufwiesen als die Diven und Helden der vorangegangenen Epoche.

208 Selbstverständlich schließt das nicht aus, dass diese Momente ihre eigene Wirkungsmacht entfalten und vielen ZuschauerInnen den eigentlichen Genuss verschaffen konnten.

209 Eine ungebrochene Fortführung heterosexistischer und nationaler Rhetorik in den Kinofilmen nach dem Krieg sieht etwa Terri Ginsberg. Weitere Untersuchungen, die eine frühe ›neorealistische‹ Wende und eine Kontinuität herrschaftskritischer Traditionen im italienischen Kino (mit Ausnahme der wenigen expliziten Regime-Filme) ausmachen, finden sich zum Beispiel bei James Hay: *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*. Bloomington, Indianapolis 1987. S. 1ff.

210 Bondanella, *Italian Cinema*, S. 31.

Damit widerspricht diese Arbeit der Einschätzung von Marcia Landy, die den Neorealismus verantwortlich für das erneute Aufkommen italienischer Filmstars sieht, die wieder denen der 1930er Jahre entsprachen. Für diese Sichtweise vermischt Landy Anti-Diven wie Anna Magnani oder Carla Del Poggio, die sie nicht einmal benennt, mit den sogenannten *maggiorate fisiche*, den ›Sexbomben‹ der 1950er Jahre wie Sophia Loren oder Gina Lollobrigida. Um die vorhandenen Kontinuitätslinien betonen zu können, wendet sich Landy dafür explizit gegen Deleuze' Analyse des Neorealismus als dem Aufkommen eines neuen Bildes, wobei sie ihm nicht völlig zu Unrecht unterstellt, unhistorisch von einem »postwar zero degree« aus zu denken. Mit Landys Ignorieren der Bruchlinien und der dafür notwendigen Ausdehnung des Neorealismus zum Universalbegriff des italienischen Nachkriegskinos bis hin zu den Komödien und Liebesfilmen der 1950er und 1960er Jahre verwischen sich jedoch alle Analysekatoren zu einer einzigen geschichtlichen Kontinuitätslinie, deren genereller Aussagewert in ihrer Geradlinigkeit fraglich ist. Aus der berechtigten Ablehnung heraus, den populären Mythos einer vergangenheitslosen Neugeburt Italiens zu wiederholen, vergibt Landy damit die Chance, die historische Phase zwischen dem Zusammenbruch des Faschismus und der Reetablierung Italiens in den 1950er Jahren als eine eigenständige Periode zu sehen.²¹¹

Das Fehlen der Stars ist sicherlich für Italien nicht leicht zu denken, da gerade dort das Starsystem bereits in den 1930er Jahren überaus stark entwickelt war und dann in den 1950er Jahren erneut internationales Aufsehen erregte.²¹² Seinen Ausdruck fanden die Images der Stars beider Perioden in unzähligen Zeitschriften zum Kino und seinen DarstellerInnen. Und so scheint es verlockend, die wenigen Jahre zwischen 1943 und 1949 diskursiv zu überbrücken und die Ruinenlandschaft des Zeichensystems analytisch unberücksichtigt zu lassen.

Stephen Gundle verweist hingegen auf den Bruch der unmittelbaren Nachkriegszeit und unterstreicht, dass sich das Starsystem in den 1940er Jahren nach dem Krieg stark abschwächte, um erst im darauf folgenden Jahrzehnt wieder das Niveau der 1930er Jahre zu erlangen. Gundle nennt hierfür zwei Gründe:

»After World War II, there was actually less focus on stars in women's magazines than previously, due to both economic circumstances and to neorealism. In contrast to the covers of the 1930s, covers in the 1940s often featured ordinary

211 Vgl. Marcia Landy: *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*. Bloomington, Indianapolis 2008. S. 85f.

212 Vgl. Antje Dechert: *Divismo all'italiana. Filmstars und Körperdiskurse in Italien 1930-1965*. Köln 2008 [Unveröffentlichtes Dissertationsmanuskript]. S. 5f.

women in accessible dresses. Lei (from 1938 Annabella) contained roughly the same coverage of stars in the 1950s as it did in the 1930s.«²¹³

Auch Landy sieht hierin die Andersartigkeit der neorealistischen Bilder begründet. So zitiert sie für ihr Argument bezüglich des Films *Roma città aperta* und Anna Magnanis Rolle in ihm Pierre Leprohons Überblickswerk von 1972, in dem es heißt, »the film would bring out the hoary truth that scant resources and difficult conditions of work are often beneficial to art«.²¹⁴ Die ältere These, die Knappheit der Ressourcen und die dadurch angeregte Improvisationskunst der Filmemacher sei ursächlich für die veränderten Bilder im Neorealismus und für das Nachlassen der Starbilder in der unmittelbaren Nachkriegszeit, scheint indes nicht überzeugend, da viele Filmzeitschriften sofort nach Kriegsende weiter existierten und es einfach gewesen wäre, die Schauspieler und Schauspielerinnen analog zu den unzähligen US-amerikanischen Stars, deren Filme massenhaft in den Kinos der italienischen Nachkriegszeit liefen, sowohl innerhalb wie auch außerhalb der Filme zu inszenieren und fotografieren.

Den zweiten Grund für das Zurückweichen des Starsystems sieht Gundle in der kulturpolitischen Haltung des Neorealismus. Die vorliegende Arbeit sieht den Neorealismus hingegen nicht als *Grund* für die veränderte Inszenierung von Frauen und Männern auf der Leinwand an, sondern als ein Phänomen, das auf der gleichen Ebene wie diese Veränderung selbst anzusiedeln ist. Der Grund, warum es weniger Stars gab, ist derselbe, der für das Aufkommen des Neorealismus verantwortlich war. Es handelte sich um einen gesellschaftlichen Effekt, dessen Ursache in eben der italienischen Gesellschaft des zusammenbrechenden Faschismus begründet lag.

Ziel einer erneuten Analyse der Transition der Filme vom Faschismus zu den wenigen Nachkriegsjahren bis 1949 ist es, den Übergang vom Starkörper als bedeutender Ikone, über die eine Gesellschaft ihre Geschlechterrollen und ihre nationale Symbolik verhandelt,²¹⁵ hin zu einem völlig anderen Körper auf der Leinwand nachvollziehen zu können. Wie zu zeigen sein wird, verlor in dieser historischen Passage die geschlechtliche Zuordnung des Blicks im Kinosaal ihre Gültigkeit, die vor allem die angloamerikanische feministische Filmforschung vor dem Hintergrund des Kinos Hollywoods als einen vorwiegend männlichen und patriarchalen gedeutet und verallgemeinert hat und die sicherlich auch

213 Stephen Gundle: *Film Stars and Society in Fascist Italy*, in: Reich/Garofalo (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. 315-339, hier S. 318.

214 Pierre Leprohon: *Italian Cinema*. New York 1972. S. 93, zitiert nach Landy, *Stardom Italian Style*, S. 94.

215 Zur Funktion des Starkörpers vgl. vor allem Richard Dyer: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. Houndmills, London 1986.

für das italienische Kino in der Zeit des Faschismus galt. Das bedeutet, dass die Theorie, nach welcher der Blick des Protagonisten, des Kameramanns und des in der Position des Voyeurs befindlichen vermännlichten Publikums sich gegenseitig bestätigten und verstärkten, für die Beschreibung des Kinos der unmittelbaren Nachkriegszeit an ihre Grenzen stößt. Beschrieb Laura Mulvey noch den Blick als männlich und das Bild als weiblich,²¹⁶ muss – und kann – diese vergeschlechtete Ordnung eines in der westlichen Welt hegemonialen Blickregimes angesichts historischer Beispiele wie des Neorealismus hinterfragt werden. Nach Mulveys bis heute einflussreicher Filmtheorie bildet die Frau als Objekt und damit als Trägerin des männlichen Blicks eben jenen Signifikanten, dessen narrative Verkettung den Protagonisten und die Filmhandlung voranbringt. Auch wenn ihre Theorie ausgiebig kritisiert und erweitert wurde und gerade auch den Zuschauerinnen Blick- und damit Subjektpositionen zugesprochen wurden, blieb die Grundannahme, die Subjekt-Objekt-Anordnung des Kinoapparates etablierte stets eine dichotome Geschlechterordnung, bestehen.²¹⁷ Danach befinden sich in geschlechtlicher Perspektive, ›geometrisch‹ gesprochen, die Männer auf der Leinwand in einer Vorwärtsbewegung entlang einer vertikalen Linie, während Frauen, beziehungsweise mit Mulvey gesprochen *Die Frau*, als Bezugs- und Haltepunkt sozusagen am Wegrand stehen. Die Operation, eine aktive Bewegung von Frauen zu einem starren Träger männlicher Handlungsspielräume zu machen, ist die einer phallischen Formierung, die von FilmtheoretikerInnen wie E. Ann Kaplan präzise mit dem Begriff der Fetischisierung bezeichnet wird.²¹⁸ Diese Operation findet sich im Film des *ventennio* in der Figur der feinen städtischen Dame, deren Image

216 Vgl. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

217 Vgl. zum Beispiel die Arbeiten von Tanja Modleski, Teresa de Lauretis oder Mary Ann Doane.

218 »Männer suchen stets in der Frau den Penis – klinisch: Fetischismus.« Siehe E. Ann Kaplan: *Ist der Blick männlich?*, in: *Frauen und Film*. Nr. 36, 1984. S. 45–58, hier S. 47. Der Starkult, der etwa für das italienische Kino der 1930er eine große Bedeutung hatte, baut nach Kaplan stets auf einem Fetischismus auf, der sich in einer ikonographischen Überhöhung und gleichzeitigen Fragmentierung der Frau ausdrückt. Die Zerlegung des Starkörpers in phallische Einzelbilder erzeugt das fetischisierte Image. Der Begriff der Fetischisierung ist wiederum auf das Engste mit dem psychoanalytischen Konzept der weiblichen Ödipalisierung verknüpft. Die Ödipalisierung des Mädchens im Gegensatz zu der des Jungen bedeutet nach Freud und Lacan ihren Eintritt in die symbolische Ordnung über eine künftige Identifizierung mit dem Mangel und einer daraus resultierenden andauernden Repräsentation des Phallus, um die symbolische Kastration, die über die primäre Identifikation mit der Mutter entstand, zu verschleiern. Das heißt, die Frau wird phallisch fetischisiert und darüber erst richtig Frau im patriarchalen Sinne. Die ›Frau als Phallus‹ bedeckt so die Kastrationswunde der ödipalen Subjektwerdung. Siehe Irigaray, *Waren, Körper, Sprache*, S. 10. Anne McClintock macht darauf aufmerksam, dass der Begriff Fetisch nicht zwangsläufig phallisch verstanden wurde, sondern dass »the Western discourse on fetishism was at least four centuries old before the phallus was singled out as its central, organizing principle«. Anne McClintock: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York, London 1995. S. 185. Diese Historisierung ist wichtig, um dem Phallus seine transzendente Bedeutung zu nehmen, die ihm die Psychoanalyse seit ca. hundert Jahren zuschreibt. Für eine Betrachtung des 20. Jahrhunderts ist der Fetisch diskursiv

an das der *femme fatale* Hollywoods angelehnt ist.²¹⁹ Die begehrte Dame der für die Zeit des Faschismus populären *telefoni-bianchi*-Filme²²⁰ sollte vor dem Auge des Zuschauers ebenso starr sein wie die gebannte Masse vor dem Blick des Führers. In den Filmen erscheint sie als Motivation und Ziel des Protagonisten, nicht jedoch als eigenständig Handelnde.

Doch für die Stilllegung der Frau auf der Leinwand braucht es zunächst ihre Bewegung beziehungsweise ihre potenzielle Bewegung, die im Begehren der bürgerlichen großstädtischen Dame angelegt ist. Trotz ihrer Bedrohlichkeit und negativen Konnotation war es gerade die auf Konsum gerichtete, urbane, elegante Frau, die den Geschichten ihre Spannung gab, auch wenn sie ähnlich wie zur gleichen Zeit die *femme fatale* im US-amerikanischen Film Noir am Ende des Plots geopfert, bestraft oder domestiziert wurde. Aus dem Widerspruch, die sexuell aktive Frau zu bekämpfen, sie dafür aber immer wieder zu inszenieren und damit zum Leben zu erwecken, kam das Kino im Regime nicht heraus. Im Gegenteil musste es diese Spannung selbst herstellen, in der, wie Liliana Ellena es in ihrer Untersuchung zu Männlichkeit und Kino in den 1930er Jahren formuliert, Frauen im filmischen Narrativ der Krise einerseits als die Schuldigen für die in der faschistischen Logik grassierende kulturelle und geschlechtliche Degeneration durch eine urbane und nervöse Moderne galten, andererseits aber auch – beschränkt auf ihren Aktionsrahmen von Mütterlichkeit und Häuslichkeit – Agentinnen der rechten Ordnung und der Wiederherstellung von Männlichkeit waren.²²¹ Spielfilme mit geschlechtlich transgressiven Elementen waren also sowohl beim Publikum beliebt und für eine erfolgreiche Produktion

jedoch nicht vom Phallus zu trennen. Es geht an dieser Stelle also nicht um eine Affirmation des ödipalen Systems, sondern um die kritische Analyse seiner historischen Bedingungen.

219 Vgl. Eugenia Paulicelli: *Fashion under Fascism. Beyond the Black Shirt*. Oxford, New York 2004. S. 86ff. Paulicelli beschreibt unter anderem die Adaption des Hollywood-Glammers der *femme fatale* im italienischen Kino der 1930er Jahre. Greta Garbo war für Italien das bestimmende Rollenmodell. Vgl. Dazu auch Sofia Gnoli: *La donna, l'eleganza, il fascismo. La Moda Italiana dalle origini all'Ente Nazionale della Moda*. Catania 2000. S. 48ff.

220 Eine komplette Aufstellung der im Deutschen als Wohnzimmerfilme bezeichneten *telefoni bianchi* ist zu finden in Gianfranco Casadio/Ernesto G. Laura/Filippo Cristiano: *Telefoni bianchi. Realtà e finzione nella società e nel cinema italiano degli anni Quaranta*. Ravenna 1991. Eine interessante Analyse des Genres der »weißen Telefone« findet sich in: Massimo Mida/Lorenzo Quaglietti (Hg.): *Dai telefoni bianchi al neorealismo*. Bari 1980.

221 Vgl. Ellena, *Mascolinità e immaginario nazionale*, S. 251 und 253. Ellena arbeitet anhand zahlreicher Filme die verschiedenen Spielarten dieser Konstellation heraus, darunter Produktionen wie *La Signora di tutti* (Max Ophüls, 1934), in denen es vor allem um den Gegensatz von Urbanität und Ländlichkeit geht, oder *Il grande appello* (Mario Camerini, 1936) und *Sotto la Croce del Sud* (Guido Brignone, 1938), die die männliche Gemeinschaft in Abgrenzung zur Frau »come Altro« konstituieren. Ebd., S. 254f. Zum neuen Männertypus des italienischen Faschismus vgl. Christoph Kühberger: »Il gallo delle oche«. *Faschistische Männlichkeit*, in: Ders./Roman Reisinger (Hg.): *Mascolinità italiane. Italienische Männlichkeiten im 20. Jahrhundert*. Berlin 2006. S. 63-76.

unabdinglich als auch konstitutiv für die repressive Geschlechterpolitik des italienischen Faschismus.²²²

Gleichzeitig stellt die handelnde und begehrende Frau in den Filmen der 1930er Jahre die Gegenfigur zur vom Regime favorisierten schlichten, bäuerlichen und mütterlichen Frau dar. Im Gegensatz zu den *telefoni-bianchi*-Filmen waren einige Melodramen im ländlichen Raum angesiedelt und deckten sich mit der Politik des Regimes, die für die italienischen Frauen die Rolle der aufopfernden Ehefrau und Mutter vorsah.²²³ De Grazia begreift die Mutterrolle im Faschismus als eine patriarchale Besetzung durch den männlichen Nachkommen, der die weibliche Handlungsmacht der Frauen eingrenzt und ihr Begehren aufstaut. Silvia Salvatici relativiert in ihrer Untersuchung ländlicher Frauen während des Faschismus allerdings die tatsächlichen Effekte der Politik des Regimes. Denn trotz aller Propaganda sah die Wirklichkeit auf dem Land so aus, dass weder der Mann der alleinige Broterwerber war noch die Frau dem faschistischen Familienideal der untergeordneten Ehefrau und Mutter entsprach.²²⁴ Auch Robin Pickering-Iazzi kritisiert die Gleichsetzung der Bilder von idealen Frauen, die das Regime massenmedial verbreitete, mit den leibhaftigen Frauen als Subjekten in der Zeit des Faschismus.²²⁵ Der Kult um die Mutterschaft sollte daher nicht als ideologischer Rückgriff auf einstige Geschlechterverhältnisse oder gar auf natürliche Eigenschaften der Reproduktionsfähigkeit von Frauen begriffen werden, sondern vielmehr als Naturalisierung einer kulturellen Technik, mittels derer Frauen zu unterwürfigen Müttern gemacht wurden.

Die Mutter als kulturelle Ikone ist wie der Führer und der klassische Held eine phallische Figur, die sich vertikal in die Kameraführung und damit in das filmische Blickregime einschreibt. Darin kontrastierten die (explizit faschistischen) Bilder dieser Zeit den Blick des Publikums auf die Frau im Film mit dem Blick des Führers oder Helden auf nicht formierte Menschenansammlungen aller Art, die mit Klaus Theweleit

222 Aus der Perspektive dieses konstitutiven Spannungsfeldes verschiebt sich auch die Frage, ob die Filme der 30er Jahre apolitisch-eskapistischen, propagandistischen oder gar subversiven Charakter besaßen. Die Filme benötigten entgegengesetzte Logiken und boten – nicht ohne politisches Risiko – dadurch stets mehrere Lesarten an. Vgl. Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, S. 3ff.

223 Vgl. De Grazia, *How Fascism Ruled Women*, S. 212.

224 Vgl. Silvia Salvatici: *Contadine dell'Italia fascista. Presenze, ruoli, immagini*. Turin 1999. S. 221ff. und 228. Caldwell macht diesbezüglich auf das Gesetz zur Unterstützung von arbeitenden Müttern von 1934 aufmerksam, das ihre Arbeitsplätze sicherte und die Betriebe zwang, eine Kinderbetreuung einzurichten. Der Dokumentarfilm *Madri d'Italia* handelt unter anderem davon. Vgl. Caldwell, *Madri d'Italia*, 55. Zum (nicht sehr erfolgreichen) Versuch des Regimes, das Ideal der ländlichen Frau gesellschaftlich durchzusetzen und eine Bewegung der *massaie rurali* zu schaffen, vgl. Perry Willson: *Peasant Women and Politics in Fascist Italy. The Massaie Rurali*. London, New York 2002.

225 Vgl. Robin Pickering-Iazzi: *Politics of the Visible. Writing Women, Culture, and Fascism*. Minneapolis, London 1999. S. 26.

als weiblich konnotierte Masse interpretiert werden können.²²⁶ Dieser vertikale Blick, der im melodramatischen Film Frauen einerseits verehrte, andererseits erstarren ließ und als Intensitätspunkt auf der Filmoberfläche verankerte, bekam im faschistischen Heldenepos oder Propagandafilm eine allgemeine Gültigkeit. Die massenmediale Inszenierung des *Duce* ist prototypisch hierfür. Obwohl Benito Mussolini vom Körperbau eigentlich weniger vertikal als horizontal angelegt war, eröffnete seine Abbildung auf Fotografien, Postkarten oder in *cinigiornali*, den massenhaft vorgeführten Wochenschauen des *Istituto LUCE* (*L'Unione Cinematografica Educativa*), eine Blickrichtung von unten nach oben, als Blick der formierten Masse auf ihren in Szene gesetzten harten, aufrecht stehenden Helden, fotografiert und gefilmt als Monument seiner selbst: athletisch, heroisch, streng und dynamisch, »hands on hips, legs wide apart, jaw contracted, eyes rolling«. ²²⁷ Auch Luisa Passerini unterstreicht, dass Mussolini in seinen physischen Aspekten betrachtet werden muss, weil er vor allem und in ständiger Wiederholung als »persona fisica« inszeniert wurde.²²⁸ Durch die Beschäftigung mit Mussolinis Körper als Bild wird verständlich, was so vollständig anders an den Figuren des Neorealismus war. Mussolinis von ihm persönlich kontrollierte Inszenierung als kriegerisch, sportlich und hypersexuell erschuf den Typus des sogenannten *dominatore*, der als männlicher Musterkörper in Italien hegemonial wurde.²²⁹ Die Forschung zum italienischen Faschismus

226 Vgl. Klaus Theweleit: *Männerphantasien 2. Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. Basel, Frankfurt a. M. 1986. S. 36-45.

227 Gigliola Gori: *Model of Masculinity: Mussolini, the »New Italian« of the Fascist Era*, in: James Anthony Mangan (Hg.): *Superman Supreme. Fascist Body as Political Icon – Global Fascism*. Portland 2000. S. 27-61, hier S. 37. Gori macht allerdings auch darauf aufmerksam, dass das Unterfangen, »to transform the Italian people – traditionally individualist and lazy [sic!] – into an élite race of Supermen«, an genau diesem Individualismus der Italiener aufgrund ihrer kulturellen, historischen und geographischen Teilung scheiterte und nie den Grad der »homogeneous transformation« erreichte wie die entsprechenden Bestrebungen in Nazideutschland, ebd., S. 28 und 55. Zu den unterschiedlichen Bildern Mussolinis als Ehemann, Kämpfer, Sportler, Führer u.v.a.m. vgl. Clemens Zimmermann: *Das Bild Mussolinis. Dokumentarische Formungen und die Brechung medialer Wirksamkeit*, in: Gerhard Paul (Hg.): *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen 2006. S. 225-242. Als Quelle vgl. auch die Beschreibungen der deutschen Faschistin Luise Diel, die in ihren Untersuchungen zur italienischen Frau und zum italienischen Faschismus begeistert von den wie aus »Marmor gehauenen« Gesichtern berichtete sowie von den wie »Maschinen« disziplinierten Menschen, den geraden Körpern, die mit dem Lineal entworfen zu sein schienen, und nicht zuletzt von dem strammen Körper des *Duce* vor den unter ihm in Reih und Glied stehenden, gebannten Massen. Luise Diel: *Mussolinis neues Geschlecht. Die junge Generation in Italien. Unter Mitarbeit von Benito Mussolini*. Dresden 1934. Einen umfassenden Überblick über die verschiedenen Typen des fotografierten *Duce*, wie den des Sportlers, des Kriegers, des Liebhabers, des Vaters usw., gibt der Fotoband von Mario Cervi (Hg.): *Mussolini. Album di una vita*. Mailand 1992. Zur ästhetischen Politik Mussolinis vgl. auch Simonetta Falasca-Zamponi: *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*. Berkeley, Los Angeles, London 1997.

228 Luisa Passerini: *Mussolini immaginario. Storia di una biografia 1915-1939*. Rom 1991. S. 70.

229 Wie bei den Frauenfiguren gab es allerdings auch bei den Männern populäre Leinwandcharaktere, die dem faschistischen Ideal nicht entsprachen. So war der überaus beliebte Schau-

begreift seinen Körper in der Regel als Merkmal einer allgemeinen Identifikation italienischer Männer wie Frauen.²³⁰ Karen Pinkus beschreibt das tagtägliche und flächendeckende »hyperkinetische« Aufkommen seiner Körperbilder im öffentlichen wie im privaten Raum als »performative acts of an ideal fascist citizen«. Das bedeutet, »the body of the Duce managed to slip between its positions as the single figurehead of the state and as the every body of daily life under the fascist regime«.²³¹ Sein Körper als Simulacrum verweist auf ein vermeintlich Reales beziehungsweise Hyperreales im phantasmatischen Gefüge Italiens während des *ventennio*.²³²

Der Effekt entsprechender Anordnungen im Kinosaal – ob der des *Duce*, des Helden, der *femme fatale* oder der ländlichen Mutter – war ein spezifisches Identifikationsangebot, das für die Zuschauer und Zuschauerinnen eine extrem heteronormative und autoritäre Subjektbildung stärken konnte. Diese binär organisierte Bildoberfläche »vernährte« den Blick des Publikums zu einer Linie, die auf den von Kaja Silverman für den Film angewendeten Begriff der *suture* verweist. Die zum Block verhärtete Masse sowie der auf ihr errichtete Führer bilden, genau wie die zum Fetisch geronnene Frau oder die aufopfernde Mutter, die Anhaltspunkte für einen männlichen Blick, die sich vielleicht als Löcher im Filmstoff beschreiben ließen, in die der Blick eintaucht und in einer Hin- und Herbewegung den ödipalen Plot zu einer linearen Handlungslinie zusammenfügt; vergleichbar mit der Perforation am Rande des Filmbandes, in deren Öffnungen die Zahnräder des Projektors greifen, um den Film an der Projektionslampe vorbeizuziehen. Der rote Faden der Narration suturiert den Film zu einem Sinn stiftenden Ganzen, er schafft eine Kohärenz des männlichen Subjektes und des mit ihm verbundenen Objektes und ermöglicht die Geschlossenheit des mit sich selbst identischen Subjektes. Der formierende Blick des Führers/Helden zurück auf die für ihn stets gefährliche, weil tendenziell unkontrollierbare, weiblich konnotierte Menge, dessen Perspektive vom Kinopublikum in den 1930er Jahren eingenommen wurde, ist eine solche Vernähung. Ruth Ben-Ghiat beschreibt den Diskurs des Regimes gegenüber Frauen und Massen entsprechend:

spieler Vittorio De Sica in den 1930ern in seinen Rollen sicherlich kein *dominatore*, sondern ein charmanter Playboy, der in den Filmen singt, tanzt und auf dekorative Weise attraktiv erscheint.

230 Vgl. Gundle, *Film Stars and Society in Fascist Italy*, S. 319. Diane Yvonne Ghirardo bezeichnet die öffentliche und allgegenwärtige Inszenierung des (Bildes des) *Duce* als »surveillance and spectacle«. Vgl. Diane Yvonne Ghirardo: *Città Fascista. Surveillance and Spectacle*, in: *Journal of Contemporary History*. Jg. 31, Nr. 2, Special Issue: *The Aesthetics of Fascism*, 1996. S. 347-372.

231 Karen Pinkus: *Bodily Regimes. Italian Advertising under Fascism*. Minneapolis, London 1995. S. 17f.

232 Vgl. Jean Baudrillard: *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor 1994.

»The pervasive identification of women with the anarchic and instinctive impulses of the crowd made the subordination of the female sex an integral part of the fascist ›return to order‹ from the inception of the regime.«²³³

Darüber hinaus verdeutlicht Ben-Ghiat die Zentralität des Kinos für die (Geschlechter-)Politik der Faschisten: »Italian movies played a central part in the construction and circulation of this gendered discourse about modernity.«²³⁴ Filme wie zum Beispiel der wohl bekannteste Propagandafilm des Regimes, *Camicia nera* (Giovacchino Forzano, 1933), das antike Heldenepos *Scipione l'Africano* (Carmine Gallone, 1937) oder Goffredo Alessandrini's im Äthiopienkrieg spielender Film *Luciano Serra, Pilota* (1938) waren direkt auf eine Ästhetik des Führerprinzips zugeschnitten. In ihnen sind zwar die ganze Zeit Menschenmassen zu sehen, die einzelnen Individuen können aber gleichzeitig – weil zum Volk, Militär oder zur Partei geronnen – nicht mehr eigenständig handeln. James Hay beschreibt die Architektur von *Scipione l'Africano* als »deeply rooted in ›rationalist‹ building styles and practices of spatial modeling that emphasize monumental scale and reflect the levels of hierarchy of social power.«²³⁵ Mit Theweileits Untersuchung zum Phantasie- und Wunschhaushalt des faschistischen Mannes lassen sich Logik und Ästhetik der Filme sehr gut beschreiben. Der jeweilige Held dieser Filme muss die gefährlichen Massen bannen, sich seine Schneise durch sie hindurchbahnen und sie hierarchisieren, aus ihrem ›weiblichen Fließen‹ starre Einheiten schaffen, die unterteilt und jeweils neu angeordnet werden können – kanalisiert, zugerichtet, vereinheitlicht. Die Masse soll »in der Ganzheitsmaschine Truppe wie ein Mann« stehen.²³⁶ In *Scipione l'Africano* wird diese Anordnung z.B. in dem Bild des Schiffes deutlich, das auf der im Führergruß erstarrten Menge ›schwimmt‹, so dass sich der Feldherr aus dieser hervorheben kann. Entlang dieser Scheidelinie lässt sich der Führer auf die Masse zurückfalten: $n+1$. Im *ventennio* findet sich dieses Moment, das man als eine Ästhetik der Gerinnung bezeichnen könnte, in fast allen Filmen wieder. Neben den historischen Führerepen waren es vor allem auch die genannten Mütter-Melodramen, wie sie Jacqueline Reich, Marcia Landy, Robin Pickering-Iazzi, Liliana Ellena, Elda Guerra oder Victoria De Grazia

233 Ruth Ben-Ghiat: *Envisioning Modernity. Desire and Discipline in the Italian Fascist Film*, in: *Critical Inquiry*. Jg. 23, Nr. 1, 1996. S. 109-145, hier S. 113.

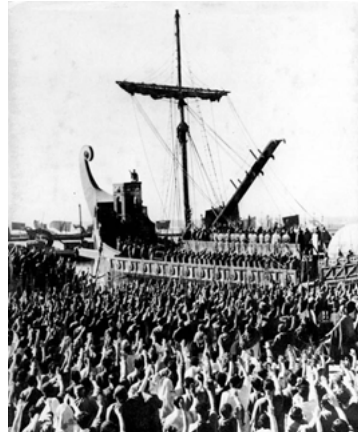
234 Ebd.

235 Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, S. 157.

236 Vgl. Theweleit, *Männerphantasien* 2, S. 117-125, 128-164 und 241. Theweileits Untersuchung macht das scheinbare Paradox von Frauenhass und romantischer Überhöhung von Frauen – entsprechend einer Aufspaltung in die »rote« und die »weiße« Frau – im Gefühlshaushalt des faschistischen Mannes nachvollziehbar, das sich in den Filmen des *ventennio* nachzeichnen lässt. Vgl. Klaus Theweleit: *Männerphantasien 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Basel, Frankfurt a. M. 1986. S. 96-112 und 121-132.

beschrieben haben und wie sie im Weiteren noch zur Sprache kommen werden.

Bezüglich der Repräsentation von Männern im Kino wurden bereits zur Zeit des Stummfilms im Genre des ›Super-Spektakels‹ mit seinen *Maciste*-, *Saetta*-, *Ercole*- oder *Sansone*-Filmreihen (1913-1926) Männer als Einzelgänger mit strammen Körperpanzern inszeniert und in Schlachtenepen zelebriert.²³⁷ Das ›Super-Spektakel‹ war das Gegenstück



Scipione l'Africano > Landy: Fascism in Film

zum lokalen, vor allem zum neapolitanischen Kino der 1910er Jahre,²³⁸ welches bereits viele Momente des späteren Neorealismus aufwies, wie zum Beispiel die Filme von Elvira Notaris Filmproduktionsfirma *Dora Film*, die mit LaiendarstellerInnen in piazza drehte und in den Zwischentiteln Dialekt verwendete.²³⁹ Das neue Kino der späten 1920er Jahre zerstörte diese Kinoform. Es bedurfte nun vielmehr einer Zentralisation der Produktion, einer Standardisierung und Industrialisierung sowie der Etablierung eines Studiosystems; und es erzeugte das Aufkommen des Starsystems, wie es in den 1930er Jahren seinen vorläufigen Höhepunkt fand.

Die Geschichtsepen, die auf das römische Imperium oder auch die italienische Renaissance zurückgriffen, lieferten in dieser Zeit den nationalen Gründungsmythos.²⁴⁰ Heldenhafte Stärke, akrobatische Künste, Typen wie *Maciste*²⁴¹ (Bartolomeo Pagano), *Saetta* (Domenico

237 Vgl. Giorgio Bertellini: *Dubbing L'Arte Muta. Poetic Layerings around Italian Cinema's Transition to Sound*, in: Reich/Garofalo (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. 30-82, hier S. 34f. Ein Überblick über die filmischen Muskelmänner findet sich bei Tatti Sanguineti/Alberto Farassino: *Gli uomini forti*. Mailand 1983.

238 Zwar existierte das neapolitanische Dialektkino auch noch in den 1920er Jahren, war aber wie »das italienische Kino der zwanziger Jahre [im Allgemeinen] ein Kino im Abstieg« mit »wiederholt aufgegriffenen Formeln mit wenig Affinität zu den Urbildern«. Aldo Bernardini/Vittorio Martinelli: *Der italienische Film der Zwanziger Jahre*. Hg. v. Kommunalen Kino Frankfurt a. M. 1979. S. 2.

239 Vgl. Giuliana Bruno: *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*. Princeton 1993. S. 14. Bei den Vorführungen wurden die Filme von MusikerInnen und SprecherInnen in der Tradition der neapolitanischen *sceneggiate* begleitet, einer populären Kunstform Neapels des 19. Jahrhunderts, die aus einer Mischung von Gesang und musikalisch begleiteter Rezitation, dem sogenannten *Melologo*, bestand.

240 Vgl. Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map*, S. 18.

241 Die Figur *Maciste* ist ursprünglich ein afrikanischer Sklave in dem Stummfilmklassiker *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914). In seiner Untersuchung über das frühe koloniale Kino Italiens beschreibt Giorgio Bertellini *Macistes* »racial mutation. By becoming white and Italian, *Maciste* denied any narrative and visual significance to the black epic hero of *Cabiria*«. Giorgio Bertellini: *Colonial Autism. Whitened Heroes, Auditory Rhetoric, and National Identity*



Maciste/Duce > Dall'Asta: *Un Cinéma Musclé*

Gambino), *Sansone* (Luciano Albertini) und andere *giganti buoni* waren auf den Leinwänden zu bewundern.²⁴² Gerade die massige Erscheinung von Bartolomeo Pagano als Maciste antizipierte – wie Monica Dall’Asta es formuliert – »l’iconographie statique et lourde du *duce*«. ²⁴³ Marcia Landy bezeichnet Maciste analog zu den weiblichen Divas als »divo«, dessen phantasmatischer Körper »focus on the movement-image, stressing action, affection, and an organic convergence of nature and culture«. ²⁴⁴ Im theoretischen Rahmen dieser Arbeit können der Körper des fetischisierten weiblichen Stars und der Körper von Maciste/Duce als Gegenkörper des organlosen Körpers der Nachkriegszeit verstanden werden.

In diesem neuen, seit 1919 zunehmend monopolisierten und in Rom zentralisierten Kino wurden Frauen in den erwähnten ruralen Müttermelodramen in ein pronatalistisches Bild gesperrt, das gegen die elegante und junge Frau der Großstädte, die sogenannte *donna crisi*, diskursiv in Position gebracht wurde.²⁴⁵ Filme wie der Dokumentarfilm *Madri d’Italia* (Istituto LUCE, 1935) oder *Terra madre* (Alessandro Blasetti, 1931), einer der ersten Tonfilme Italiens, waren Ausdruck des faschistischen Filmpro-

in *Interwar Italian Cinema*, in: Patrizia Palumbo (Hg.): *A Place in the Sun. Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*. Berkeley, Los Angeles, London 2003. S. 255-278, hier 257. Auch der afrikanische Maciste wurde bereits von Bartolomeo Pagano gespielt.

- 242 Die Figur der athletischen *Sansonette* (Linda Albertini), die allein 1920 mit fünf eigenen Titeln eine ähnlich bedeutende Filmreihe besaß und die darüber hinaus in vielen *Sansone*-Plots die Begleiterin des Helden war, verweist auf eine interessante Komplexität dieses Geschlechterensembles. So kennt die antike Mythologie, an deren Gestalten die ProtagonistInnen dieser Muskefilme meist angelehnt sind, durchaus eine Reihe von Heldinnen und Kriegerinnen, die mit der Figur der *Sansonette* angesprochen wurden. Neben der ruralen Mutter und dem städtischen *shop-girl* wäre die athletische Kämpferin, die sich in der Betonung des Sports und des Militärischen durch die faschistische Bewegung wiederfindet, als dritter Frauentypus im Film des Faschismus anzusiedeln. Für einen Überblick über die Welt der Übermensch im Stummfilm vgl. Vittorio Martinelli/Mario Quargnolo: *Maciste & Co. I giganti buoni del muto italiano*. Gemona del Friuli 1981.
- 243 Monica Dall’Asta: *Un cinéma musclé. Le surhomme dans le cinéma italien (1913-1926)*. Crisnée 1992. S. 97. Zur Parallelisierung von Mussolini mit römischen Imperatoren der Antike vgl. Thomas Wilkins: *Augustus, Mussolini, and the Parallel Imagery of Empire*, in: Claudia Lazzaro/Roger J. Crum (Hg.): *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*. Ithaca, London 2005. S. 53-65.
- 244 Landy, *Stardom Italian Style*, S. 7.
- 245 Vgl. De Grazia, *How Fascism Ruled Women*, S. 212ff. Zur Figur der in der faschistischen Propaganda geläufigen *donna crisi* als italienischer *flapper* vgl. Ellena, *Mascolinità e immaginario nazionale*, S. 252.

jekts, weibliche Sexualität zu zügeln und zu bekämpfen.²⁴⁶ Gleichzeitig wurde, wie bereits angesprochen, für die Filme des *ventennio* eine oft extrem beherrschende Weiblichkeit inszeniert, die zwar am Ende reterritorialisiert oder bestraft wurde, die nichtsdestotrotz von Film zu Film zu neuem Leben erweckt wurde.²⁴⁷ Der Film *Via delle cinque lune* (Luigi Chiarini, 1942), der komplett unter der Leitung des CSC produziert wurde, ist sicher ein gutes Beispiel hierfür. Wie Jacqueline Reich in ihrer ausführlichen Analyse dieses Films betont, ist die Hauptprotagonistin Teta (Olga Solbelli) keine sich aufopfernde Mutter, sondern widersteht ihrer Mutterrolle, ist eigennützig, sexuell unangepasst und für den Tod ihrer Tochter verantwortlich.²⁴⁸

Das letzte Beispiel macht deutlich, dass die wenigsten Filme während des Faschismus sich so eindeutig ideologisch lesen lassen wie die genannten Epen und Schlachtenfilme. Die oft als eskapistisch verstandenen Produktionen, die den Großteil der Kinofilme ausmachten, funktionieren subtiler und sind vor allem zweideutiger gehalten. Steven Riccis Untersuchung von *Treno popolare* (Raffaello Matarazzo, 1933) ist diesbezüglich aufschlussreich. Der Film handelt von einem Landausflug von Großstädtern aus Rom nach Orvieto, wie er typischerweise damals von der staatlichen *Opera Nazionale Dopolavoro* (OND) landesweit organisiert wurde.²⁴⁹ Entgegen einer Dichotomisierung von Stadt und Land, wie man sie erwarten könnte, siedelt der Film Ricci zufolge die Konflikte zwischen verschiedenen Reisenden auf den Ebenen der Generation und der Klasse an. Vor allem aber ermöglicht die Reise mit dem staatlichen Sonderzug unerlaubte sexuelle Kontakte, etwa zwischen einem Chef und

246 Vgl. Caldwell, *Madri d'Italia*, S. 50.

247 Vgl. Reich, *Mussolini at the Movies*, S. 18ff. Patrizia Pistagnesi drückt es in ihrer Untersuchung zur Familie im faschistischen Kino treffend aus, wenn sie sagt, dass die von den Männern in den Filmen bestrafte und quasi zur Tür hinausgeworfene Frau immer wieder durchs Fenster hereinkommt. Vgl. Patrizia Pistagnesi: *La scena familiare nel cinema fascista*, in: Annabella Miscuglio/Rony Daopoulos (Hg.): *Kinomata. La donna nel cinema*. Bari 1980. S. 45-53, hier S. 50.

248 Vgl. Reich, *Mussolini at the Movies*, S. 20.

249 Die OND organisierte neben verbilligten Landfahrten für städtische Arbeiterfamilien auch kostenlose Weiterbildungsprogramme für Hausfrauen, Sportveranstaltungen für die Jugend und zahlreiche andere Freizeitaktivitäten, wie zum Beispiel auch Kinobesuche. Das moderne Konzept der strukturierten Freizeit entstand zu dieser Zeit geradezu als staatliches Programm, an dem Millionen von ItalienerInnen teilnahmen. Vgl. Ben-Ghiat, *Envisioning Modernity*, S. 123. Die meisten Mitglieder waren Kleinbürger, aber eine beträchtliche Minderheit von 40% der Mitglieder waren 1939 Industriearbeiter. Die OND pflegte eine Rhetorik der klassenübergreifenden Begegnung, obwohl manche Sportarten nur den Höhergestellten zustanden, wie etwa das Skifahren. Viele Arbeiter spielten im Rahmen der OND Fußball, der damit erst im Faschismus richtig populär wurde. Vgl. Tobias Abse: *Italian Workers and Italian Fascism*, in: Bessel (Hg.), *Fascist Italy and Nazi Germany*, S. 40-60, hier S. 51. Zum Verhältnis von OND und Sport und speziell zur Rolle des Fußballs als einigendem Moment für die faschistische Nation vgl. Simon Martin: *Football and Fascism. The National Game under Mussolini*. Oxford, New York 2004.

seiner Sekretärin oder zwischen einem jungen, undisziplinierten Mann und einer jungen Mitreisenden, um deren Gunst er mit einem älteren bürgerlichen Herren konkurriert. Ehebruch und Sexualität zwischen Unverheirateten, die der damaligen Geschlechterpolitik diametral widersprachen, werden in dem Film möglich gemacht. Dennoch sieht Ricci in seiner Analyse des Films eine Verbindung zu der neuen Ordnung des Regimes. Denn die Affären im Film sind begrenzt auf den Ort und die Dauer des staatlichen Freizeitprogramms und damit »in full view of the state«. ²⁵⁰ Am Ende der Fahrt befinden sich alle Fahrgäste wieder an ihren ursprünglichen gesellschaftlichen Positionen, die Transgression endet gleichzeitig mit dem staatlichen Programm. So festigte das faschistische Regime nicht nur die familiäre Ordnung, sondern gab auch ein verführerisches Versprechen, dass innerhalb der von ihm gesteckten Grenzen Überschreitungen dieser Ordnung erlaubt, ja sogar gefördert würden.

Die Themen der Regeneration, des Fortschritts und der Modernisierung beziehungsweise der Dekadenz, der Transgression und des Verfalls fanden im Kino einen fundamentalen, jedoch komplexen Ausdruck, der in erster Linie über die Inszenierung der Geschlechter artikuliert wurde. So verstand sich der Faschismus sowohl als Agent von Modernisierung wie auch als Gegengewicht zur Moderne, oder wie ein faschistischer Slogan den Widerspruch synthetisierte: »Moderne vorantreiben, Altes bewahren.« ²⁵¹ Frauen wurden dabei zur Ursache und zugleich Aufhebung für die vom Regime errichtete Dichotomie erklärt zwischen einerseits idealisierter männlicher Moderne, die durch technischen Fortschritt, Hierarchie, Disziplin und Unterordnung charakterisiert wurde, und andererseits negativer weiblicher urbaner und konsumorientierter Moderne, die gleichsam als Abschreckung wie auch als Antrieb fungierte.

So spielt zum Beispiel der Film *Madri d'Italia* mit der Angst der Faschisten vor dem Chaos und der Strukturlosigkeit, die eine Modernisierung der Gesellschaft mit hervorzubringen scheint. Die Komplementarität der Geschlechter erscheint hier als Notwendigkeit, um die politische Ordnung abzusichern. Ruth Ben-Ghiat verweist dabei jedoch erneut auf die unvermeidliche Abhängigkeit des Faschismus davon, seine Geschlechterideale vor dem Hintergrund einer von ihm eben-

250 Steven Ricci: *Cinema & Fascism. Italian Film and Society, 1922-1943*. Berkeley, Los Angeles, London 2008. S. 116.

251 Lynn Kellmanson Matheny arbeitet diesen vermeintlichen Widerspruch von Modernismus und Antimodernismus für den Nationalsozialismus heraus. Denn obwohl in Deutschland während der 1930er Jahre eine strikt antimoderne Rhetorik vorherrschte, fügte das Regime zahllose Bilder und Fragmente der Moderne in einen völkischen Rahmen ein. Dieser »reaktionäre Modernismus«, dem es um eine andere Moderne ging, lässt sich auch auf die (kultur-)politischen Diskurse des italienischen Faschismus übertragen. Vgl. Lynn Kellmanson Matheny: *Reactionary Modernism and Fascist Aesthetics. National Socialist Visual Culture and the Appropriation of Modernism*. Diss. University of California, Los Angeles 1999.

falls zu filmischem Leben erweckten »negative modernity that linked female strength to moral corruption, political impotence, and social turbulence«,²⁵² herstellen zu müssen.

Dies gilt sicherlich auch für *Terra madre*, der an dieser Stelle als letztes Beispiel betrachtet werden soll. Der Film zeigt den verunsicherten adeligen Helden Marco (Sandro Salvini), der hin- und hergerissen ist zwischen der »French-perfumed femininity« der städtischen Daisy (Isa Pola) und der einfachen Emilia (Leda Gloria), Tochter seines Gutsverwalters, die für »spirituality, maternity, and an acceptance of ›natural‹ hierarchies of power« steht.²⁵³ Am Ende erst kann er klar sehen und reetabliert mit der Wahl Emilias seine »natürliche« und nur zeitweise verlustig gegangene traditionelle Männlichkeit und modernisiert sie gleichsam. So kehrt er der Stadt und Daisy endgültig den Rücken zu und geht aufs Land, führt dort jedoch die neuesten Maschinen und moderne Produktionsweisen ein. Anhand der Filmfiguren Marco und Daisy/Emilia wird deutlich, dass die männliche wie die weibliche Krise konstitutiv für die Verschärfung patriarchaler Strukturen ist. Butler bemerkt zu Recht, dass gerade die ständige Inszenierung geschlechtlicher Instabilitäten es ermöglicht, die »Konsolidierung der Normen des ›biologischen Geschlechts« in eine potenziell produktive Krise zu versetzen«. ²⁵⁴ Der krisenhafte Körper der Moderne als Gefährdung der sozialen Ordnung war folglich ein zentraler Topos des faschistischen Films.²⁵⁵

Die filmische Durcharbeitung verunsicherter Männlichkeit und einer sie einerseits verunsichernden, andererseits rettenden Weiblichkeit half dem Regime, den geschlechtlichen Ausnahmezustand in Permanenz zu rechtfertigen, oder wie Ben-Ghiat es treffend formuliert: »fascist modernity means the defeat of nonmaternal forms of female desire.«²⁵⁶ Giorgio Agambens Untersuchung moderner Souveränität, die er ausgehend vom »Ausnahmezustand« definiert, lässt sich auch auf die Kategorie Männlichkeit beziehen und ermöglicht es, diese kritisch zu hinterfragen. Agamben zeigt, dass »einer der wesentlichen Züge der modernen Biopolitik in der Notwendigkeit besteht, im Leben laufend die Schwelle neu zu ziehen, die das, was drinnen, und das, was draußen ist, verbindet und trennt«. ²⁵⁷ Dies gilt auch und besonders für die medialen Apparate, in denen gesellschaftliche Ein- und Ausschlüsse produziert werden. Mit

252 Ben-Ghiat, *Envisioning Modernity*, S. 114.

253 Ebd., S. 118f.

254 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 32.

255 Vgl. Marla Stone: *The Last Film Festival. The Venice Biennale Goes to War*, in: Reich/Garofalo (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. 293-314, hier S. 301f.

256 Ben-Ghiat, *Envisioning Modernity*, S. 122.

257 Giorgio Agamben: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a. M. 2002. S. 140.

Agamben ließe sich ein epistemologischer Horizont eröffnen, in dem es möglich wird, die Krise der Männlichkeit, wie sie in den Filmen des Faschismus erscheint, als *das produktive Scheitern ihrer Verfasstheit* zu erkennen. Das bedeutet, dass männliche Subjektivität ihre eigene Krise permanent hervorbringt, da sie das unmögliche Projekt verfolgt, einen sauberen und homogenen Körper – einen »proper body« – zu schaffen, der keine Differenzen kennt. Die Männlichkeit in der Krise hört deshalb nicht auf zu funktionieren, sondern begreift im Gegenteil ihr Scheitern als Antrieb zur Modernisierung, das heißt zur ständigen Formierung und Neuformierung heterogener Körper. Jürgen Martschukat und Olaf Stieglitz beschreiben die Funktion eines solchen permanenten geschlechtlichen Krisenszenarios äußerst präzise: Erstens steht mit der Rede von einer Krise eine ganz bestimmte Form von Männlichkeit im Zentrum, nämlich »in aller Regel [...] weiße, christliche, heterosexuelle Männer der Mittelklasse«,²⁵⁸ und zweitens dient diese Anrufung dazu, den »Anspruch [dieser] Form von Männlichkeit auf eine hegemoniale Stellung zu bestärken«. ²⁵⁹ Trotz ihrer performativen Funktion für eine heteronormative, rassistische und fordistische Männlichkeit verweist die Inszenierung im Film während des Faschismus auf die Instabilität dieses Konstruktes und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Ränder dieses Zentrums, auf die Figuren, mit denen die Protagonisten in ihrem Kampf um eine »richtige Männlichkeit« konfrontiert sind und die sie augenscheinlich herausfordern.

Demgegenüber kann aus der Perspektive marginalisierter Männlich- und Weiblichkeit der Begriff der Krise ebenfalls gesetzt werden, diesmal jedoch gewendet. So ist die Krise hier kein Begriff mehr, der einen Mangel an Hegemonie beschreibt und darin eine Kampfansage an die rigoros auszuschließenden Ränder enthält, sondern das Ergebnis des Drängens eben dieser Ränder. Es sind die Kämpfe der marginalisierten Wunschströme, welche das Zentrum in eine Krise stürzen. Die Krise ist dann nicht mehr produktiv im Hinblick auf Rekonstituierung patriarchaler weißer Männlichkeit und des von ihm Abgespaltenen, sondern das Abjekte wirkt produktiv, indem es das Zentrum destruiert.

Diese Arbeit unterscheidet also zwischen zwei Krisenbegriffen, einmal verstanden als normative Strategie ihrer (Selbst-)Überwindung auf einer negativen Fluchtlinie, wie sie in den Filmen während des Faschismus und erneut ab den 1950er Jahren dominant war, das andere Mal als Dekonstruktion und Prekarisierung einer vormals hegemonialen Geschlechterordnung auf einer positiven Fluchtlinie, wie sie diese Arbeit in der

258 Jürgen Martschukat/Olaf Stieglitz: »Es ist ein Junge!« Einführung in die Geschichte der Männlichkeiten in der Neuzeit. Tübingen 2005. S. 82.

259 Ebd., S. 84.

Nachkriegszeit beobachtet. Erstere Strategie taucht fast durchgängig in der historischen Forschung zur Nachkriegszeit auf und verweist damit auf eine *Produktivität des Scheiterns*, die in der Artikulation einer Krise erzeugt wird. P. Adams Sitney ist ein gutes Beispiel hierfür, wenn er mit Blick auf das politische System Italiens Mitte der 1940er Jahre von einer »vital crisis in Italian cinema« spricht.²⁶⁰ In diesem Sinne wird der Begriff der Krise, sofern er im Kontext der Nachkriegszeit auftaucht, als Hinweis rekonstitutiver und reterritorialisierender Kräfte gelesen. Auch der Aufsatz von Sandro Bellassai mit dem programmatischen Titel *Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom* steht für diese Sichtweise.²⁶¹ Der unbestreitbare Fakt, dass die regredierten Männer in der späteren Nachkriegszeit ab den 1950er Jahren allmählich wieder ödipalisiert und folglich rückwirkend in den Begriffen der Krise historisiert wurden, ist in den neorealistischen Filmen jedoch nicht zwingend angelegt, und es wird den Ereignissen dieser Zeit nicht gerecht, sie in ein deterministisches Verhältnis zur weiteren gesellschaftlichen Entwicklung zu stellen. Vielmehr begreift diese Arbeit das historische Moment der diskursiven Leerstelle *nicht* als Krisenszenario, sondern vielmehr als eine Freiheit vom Krisenbegriff.

Vertikale vs. horizontale Blickführung

Mit dem Ende des Faschismus setzte die Technik der Inszenierung einer Krise des Geschlechts als Bedingung ihrer heteronormativen Einhegung aus; das mit ihr verbundene Blickregime kollabierte. Wie der für die Herausbildung eines neorealistischen Kanons zentrale Filmschaffende Carlo Lizzani in seinem Dokumentarfilm zum Neorealismus betont, zerflossen die im Faschismus noch vertikalen Kamerablicke des Films nach dem Krieg zu einer horizontalen Blicklinie, auf der eine gleitende Bewegung stattfand;²⁶² damit entzog sich die Grundlage für die Errichtung von Bedeutungspunkten nach den bekannten kinematographischen Mustern. Für die narrative Struktur bedeutete dies, wie Guido Aristarco es formuliert, dass die neorealistischen Filme in erster Linie »antiepisich und antimelodramatisch« sind.²⁶³ Der sonst als männlich klassifizierte Blick, der den Objekten auf der Leinwand ihren Platz zuweist, wurde durch eine kinematographische Einstellung ersetzt, die Bert Cardullo

260 Vgl. P. Adams Sitney: *Vital Crisis in Italian Cinema. Iconography, Stylistics, Politics*. Austin 1995.

261 Vgl. Sandro Bellassai: *Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom*, in: Paolo Capuzzo (Hg.): *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*. Rom 2003. S. 105-137. Vgl. auch Ernesto Brunetta: *Crisi del neorealismo e normalizzazione sociale*, in: De Giusti (Hg.), *Storia del cinema italiano, 1949/1953*, S. 35-52.

262 Film: *Antalogia del Cinema Italiano. Neorealismo 1946-1948*. Hg. v. Carlo Lizzani. P.: Istituto LUCE. R.: Giampiero Tartagni. Italien 1993.

263 Guido Aristarco: *Neorealismo e nuova critica cinematografica. Cinematografia e vita nazionale negli anni quaranta e cinquanta: tra rotture e tradizione*. Florenz 1980. S. 45.

nicht zufällig als passives Kameraauge beschreibt, das nur noch als Zeuge die Geschehnisse auf der Leinwand in sich aufnahm.²⁶⁴ Je weniger es nun das intakte männliche Subjekt an den beschriebenen drei Blickpositionen gab, desto weniger war das Bild, das heißt das Objekt des Blickes, weiblich konnotiert. Während Stephen Gundle die Abwesenheit des Bildes der fetischisierten Frau – das er unter den Begriff »Glamour« subsumiert – im Nachkriegsfilm als Verlust, als Mangel und Ausdruck der Zerstörung und der Armut bezeichnet,²⁶⁵ begreift diese Arbeit im Gegensatz dazu dieses Fehlen als den stärksten kulturellen Ausdruck jener Zeit. Denn diese Filme durchbrachen nichts weniger als das oft als unveränderlich bezeichnete Kino-Gesetz des handelnden männlichen Darstellers und der sich nicht bewegenden, auf den Helden ausgerichteten weiblichen Figur, auf das die gesamte semiotische und feministische Filmtheorie der folgenden Jahrzehnte aufbaute. Der Körperpanzer des Helden, die glücklichen Kinder, das mit einer Stimme jubelnde Volk, die selbstlose Mutter und die dahingegossene Stadtfrau existierten im Neorealismus nicht mehr. Das Nicht-Funktionieren der Fetischisierung in den Filmen der Nachkriegszeit verweist auf die Absenz eines phallischen Zeichensystems.

Nach dem Krieg setzte sich im Kino eine dezentrierte räumliche Perspektive von unten durch, die, mit den Worten von David Forgacs, die »spatial resistance« eines »horizontal network« markiert.²⁶⁶ Und auch die Körperlichkeit der ProtagonistInnen vollzog diese Wandlung. Waren der Held und die Dame kurz zuvor noch die Säulen der gesellschaftlichen Ordnung, sozusagen der Stoff, aus dem deren Träume bestanden, sind sie im Kino der ersten Jahre nach dem Krieg kaum mehr auffindbar oder erscheinen in der neuen horizontalen Dezentrierung grotesk und fehl am Platz. Die Filme schaffen damit Fluchtlinien und Orte der Bifurkation, an denen sich die Lebensentwürfe der ProtagonistInnen brechen und sich unter den Bedingungen der Diskontinuität transformieren. Das weitgehende Fehlen einer vertikalen Kameraführung wird in den unmittelbaren Nachkriegsproduktionen besonders dann deutlich, wenn sie im Film doch einmal auftaucht. Denn nun zeitigen vertikale Linien eine bedrückende, bedrohliche und einengende Wirkung. Das heißt, dass die Figuren in den Filmen in einem Widerspruch zu der »alten« Geometrie stehen, wenn sie sich im Plot plötzlich in ihr wiederfinden. Senkrechte Linien in den Filmen lassen den Eindruck entstehen, dass

264 Vgl. Cardullo, De Sica, S. 26.

265 Vgl. Stephen Gundle: Hollywood Glamour and Mass Consumption in Postwar Italy, in: *Journal of Cold War Studies*. Jg. 4, Nr. 3, Special Issue: Italy and the Cold War, 2002. S. 95-118, hier S. 104f.

266 David Forgacs: Space, Rhetoric, and the Divided City in *Roma Città Aperta*, in: Gottlieb (Hg.), Roberto Rossellini's *Rome Open City*, S. 106-130, hier S. 118 und 120.

die DarstellerInnen in diese vertikale Ordnung eingesperrt seien. In Filmen wie *Gioventù perduta* (Pietro Germi, 1947), *Non c'è pace tra gli ulivi* (Giuseppe De Santis, 1950), *Un americano in vacanza* (Luigi Zampa, 1946), *Sciuscìà* (Vittorio De Sica, 1946) oder *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943) und vielen anderen tauchen vertikale Linien – meist als Schlagschatten – an den Orten der Repression auf, wie im Gerichtssaal, im Gefängnis oder auf dem Polizeirevier. In den folgenden Filmbetrachtungen soll daher verdeutlicht werden, wie die skizzierte ›Ästhetik der Gerinnung‹, die im italienischen Kino während des Faschismus vorherrschte, einer horizontalen Dezentrierung Platz machte.

Anna Maria Torriglia arbeitet diesen Wechsel anhand einer Analyse der Geometrie in dem frühen Film Pietro Germis, *Gioventù perduta* (1947), heraus. Um deutlich zu machen, dass die Jugend mit dem Erbe des Faschismus belastet ist, werden die jungen Menschen von der Kamera stets gerahmt. Vor allem die Aufnahmen in der Universität, dem Ort, an dem zentrale Szenen des Films spielen, machen dies deutlich. Die Studenten werden oft aus dem Universitätsgebäude heraus und durch seine gigantischen Portale hindurch gefilmt. Maria (Franca Maresa), die Protagonistin des Films, wird aus einer Weitwinkelposition und mit einigem Abstand aufgenommen, was sie laut Torriglia als klein, einsam und schutzlos erscheinen lässt, »a victim surrounded and almost imprisoned by the *Ventennio's* architectural signifiers«. ²⁶⁷

Auch Marcia Landy bestätigt in ihrer Analyse von *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1949) dieses Verhältnis in Bezug auf die entsprechend jener Architektur hierarchisch organisierten sozialen Strukturen. So beschreibt sie Antonio Riccis (Lamberto Maggiorani) Suche nach seinem gestohlenen Fahrrad in den Straßen von Rom als Zusammenstoß der institutionalisierten und hierarchisierten Stadt mit den auf horizontaler Ebene sich bewegenden Menschen in ihr. Sein Gang durch die, wie Landy mit Bezug auf Millicent Marcus sagt, sozialen Institutionen Polizei, Kirche und Gewerkschaften lassen Antonios Bewegungen hilf- und planlos, fragmentiert und zusammenhangslos erscheinen. ²⁶⁸

Am ausführlichsten ist in dieser Hinsicht jedoch der bekannteste neorealistische Film, *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), untersucht worden. Wie von zahlreichen Autoren und Autorinnen betont, existieren in diesem Film, dessen Plot in der Zeit der deutschen Besatzung Roms vom September 1943 bis zum Juni 1944 spielt, zwei Karten, *maps*, von Rom: der Stadtplan im Büro des deutschen Hauptkommandos und jener der widerständigen Italiener, der in der illegalen Druckerei der Resistenza hängt. Interessant ist hinsichtlich der Geometrie der neorealistischen

²⁶⁷ Torriglia, *Broken Time*, S. 19.

²⁶⁸ Vgl. Landy, *Italian Film*, S. 136.

Filme, dass der deutsche Kommandant für Rom Major Bergmann (Harry Feist) die Stadt nur aus einer vertikalen Position sehen kann. Wie David Forgacs in seiner vor allem auf räumliche Aspekte fokussierenden Analyse des Films bemerkt, ist Bergmanns Verhältnis zu Rom das eines Blicks von oben, auf Stadtpläne und Fotos, auf denen er mit seiner Lupe die Wege und Gesichter seiner Opfer markiert und identifiziert. Er schreibt treffend:

»His power of surveillance is a direct function of his distance from the city at street level. [...] The map divided into sectors, at which his finger points, looks a bit like a web, and like a spider he can pull victims into his centre of operations [...]«²⁶⁹

Das Bild der weiblich konnotierten Spinne, die ihr Netz als Karte auf das dezentrierte Gewimmel der Kreaturen unter sich legt und diese nach Belieben in ihr Zentrum zieht und dort festsetzt, passt zu der vertikalen, bewegungslosen und pervers-konsumierenden Inszenierung der Nazis in den neorealistischen Filmen.²⁷⁰ Es ist jene diskursive Landkarte, die der rhizomatischen Bewegung der Wunschmaschinen ihre Grenzen setzt und sie territorialisiert, indem sie ihre Fluchtlinien nach einem



Roma città aperta: Vertikaler Blick auf die offene Stadt > British Film Institute

bestimmten Muster kappt. Bergmanns Blick von oben »is identified with the depersonalized gaze of Power«.²⁷¹ Das Auge des Publikums findet in diesen bedrohlich wirkenden Einrichtungen selten eine Struktur, an

269 David Forgacs: *Rome Open City* (Roma città aperta). London 2000. S. 37.

270 Mehr zu dem Aspekt von Nazis, Homosexualität und dem Heterosexismus der neorealistischen Filme im Kapitel Nazis – schrecklich schön pervers.

271 Landy, *Diverting Clichés*, S. 99.

der es sich festsaugen kann. Stattdessen durchzieht eine gleitende Bewegung diese Filme, ein Fließen der Ereignisse und Geschichten und eine regelrechte Verschmelzung der Landschaften miteinander und mit den Figuren darin.

Eingeleitet vom Strömen eines Flusses, dem Verfolgen eines fahrenden Zuges oder des Verkehrs in den Städten beginnen fast alle Anfangssequenzen im neorealistischen Film mit einer Kamerafahrt durch die Landschaft, der oft ein Kameraschwenk zum Himmel folgt, der jedoch ebenso wie die Straße oder der Fluss horizontal erscheint. Schon in den frühen 1940er Jahren experimentierten Filmemacher des *Istituto LUCE* mit dieser neuen Blickrichtung, wie zum Beispiel die Kurzfilme *Comacchio* (Fernando Cerchio, 1942) oder *Venezia minore* (Francesco Pasinetti, 1942) belegen.

Vor allem in *Venezia minore* kündigt sich bereits eine Haltung an, aus der heraus die Kamera den Bewegungen der Menschen im Rhythmus einer Stadt folgt, ohne dabei eine andere Geschichte erzählen zu wollen als die des alltäglichen Lebens selbst. In dem Film verweben sich die Einstellungen und Schnitte nicht zu einer auf ein Ziel gerichteten Narration, die eine *suspense* erzeugen würde, sondern hängen von den zufälligen Begegnungen der Menschen ab, die das Kameraauge auf sich ziehen und ein Stück mitnehmen. Lediglich die ordentlichen und intakten Schauplätze Venedigs lassen erahnen, dass wir uns noch nicht in einem neorealistischen Film der Nachkriegszeit befinden.

Michelangelo Antonionis Kurzfilm *Gente del Po* (1943, veröffentlicht 1947) weist hingegen bereits alle Qualitäten des Neorealismus auf. Der zehnminütige Film begleitet eine Schifferfamilie auf einer ihrer sich endlos wiederholenden Fahrten auf dem Po bis zum offenen Meer und zurück. Dort an der Mündung des Flusses (und des Filmes) verbinden sich ganz gemäß der *durchquerenden Ästhetik* des Neorealismus der regnerische Himmel, der trübe Fluss und die offene graue See miteinander; das Oben und Unten werden ununterscheidbar. Während der Fahrt des Lastschiffes erzählt der Filmemacher aus dem Off vom harten und leidgeplagten Leben der Menschen im Gleichtakt mit dem Fließen des Flusses. Die horizontale Kamerafahrt und die Verschmelzung der Charaktere mit den sie umgebenden Elementen betonen das Abreisen, das Unterwegssein und die Möglichkeit, das Leben zu ändern. In dieser Bewegung ergeben sich Alternativen neuer Verbindungen, die nichts mit dem Spannungsbogen einer klassischen Narration gemein haben. Das zähe Strömen des Flusses und mit ihm der Menschen kennzeichnet keine Kausalkette oder Abfolge von sich entwickelnden Geschehnissen, sondern eine Fluchtlinie. Zwar ist der Lauf des Po in seiner Bahn vorherbestimmt, aber es geschehen alle möglichen singulären Ereignisse unterwegs; keine Fahrt ist gleich. Gerade der Aspekt der Wiederholung und der Langeweile im Film ist wichtig.

Alles ist alltäglich und monoton und gerade deswegen geschehen ›Events‹ im Leben der Schifferfamilie, durch die es zu wirklichen Verwandlungen kommt. Mit Gabriel Tarde lässt sich dieses Verhältnis von Wiederholung und Veränderung zuspitzen:

»Repetition exists, then, for the sake of variation. Otherwise, the necessity of death would be incomprehensible; for why should not the top of life spin on, after it was wound up, forever?«²⁷²

Gerade die Wiederholung erzeugt Abweichungen, die das Leben ermöglichen. Der Tod ist eine der zentralen Abweichungen, durch die der Neorealismus und die auf ihm zirkulierenden organlosen Körper der Nachkriegszeit lebendig werden.

Der ewig gleiche Rhythmus herrscht auch in *La storia del ogni giorno* (Mario Damicelli, 1945) vor. Der kurz nach dem Ende des Krieges gedrehte Film beschreibt den Tagesablauf einer Mailänder Straßenbahn; eine Off-Stimme führt mit sanfter Intonation durch ihr Leben. Dennoch erzählt der Film auch die Geschichte vom Ende des Faschismus, nicht nur, wenn er sich in kleinen Szenen über den *Duce* lustig macht. Gerade die Monotonie des ewig Gleichen kündigt die Veränderung an, in der es nicht mehr um die Erfüllung des Schicksals oder der Bewältigung titanischer Aufgaben geht. Die Produktionen des *Istituto LUCE* scheinen diese kleinen Abläufe, die Fahrten von Straßenbahnen, von Booten, den Ablauf des Tages, ein Umherschweifen und Fließen des alltäglichen Lebens, geradezu für sich zu entdecken. In der stetigen Wiederholung transportiert sich ihre inhärente Differenz. Die Straßenbahn wird noch durch Mailand fahren, wenn der *Duce* längst Geschichte geworden ist. Mit Deleuze ließe sich sagen, dass die monotonen Wiederholungen in den kleinen *LUCE*-Filmen der frühen 1940er eine Überschreitung porträtieren, die den »allgemeinen Charakter« der Ordnung in Frage stellen.²⁷³



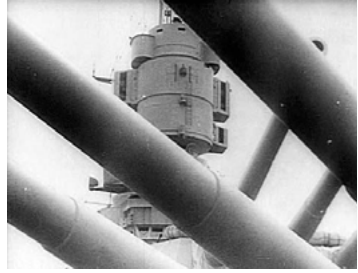
La terra trema > Cosulich: *Storia del cinema*

Die nachfolgenden Filme des Neorealismus greifen sämtlich diese monotone Fluchtlinie auf, auf der die Dinge miteinander verschmelzen und etwas anderes werden – der Horizont hört auf, Erde und Himmel voneinander zu trennen, wie auch die Menschen ununterscheidbar von ihrer Umwelt werden; die Monotonie ersetzt die *suspense*. Besondere Bedeutung kommt in dieser

272 Gabriel Tarde: *The Laws of Imitation*. Gloucester 1962 [1903]. S. 7.

273 Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München 1997. S. 17.

Ununterscheidbarkeitszone dem Felsen zu, dessen zerklüftete Ränder der ›Ausfransung‹ des Subjekts beziehungsweise des Körpers im Neorealismus entsprechen. So enden nicht wenige ProtagonistInnen zerschellt an Felsen, aber auch die Lebenden ähneln den schroffen, zertrümmerten und abgebrochenen Steinlandschaften vieler Filme. Der Kamerablick fixiert nicht mehr die Dinge an ihrem Ort, sondern deterritorialisiert und erzeugt solchermaßen ein Werden im Film. Kein dreifacher männlicher Blick kommt hier zur Deckung, sondern es entstehen unterschiedliche Blickrichtungen von sich im Wandel befindlichen Menschen. Dieses horizontale Strömen und Werden in den Filmen der Nachkriegszeit markiert das eindrückliche Gegenbild zu den vertikalen Bildern, mit denen die Filme des



La nave bianca > Film still

ventennio eröffnet wurden. Rossellinis Film *La nave bianca* von 1941 macht mit seiner Anfangsszene eines phallischen, gitternetzförmigen Kriegsschiffs diesen Kontrast überdeutlich.

In der in der Stadt beginnenden Produktion *Tombolo paradiso nero* (Giorgio Ferroni, 1947) eröffnen der Kameraschwenk über die Dächer der Stadt und die Fahrt durch deren Ruinen den Film auf nahezu identische Art wie in *L'Onorevole Angelina* (Luigi Zampa, 1947), *La vita ricomincia* (Mario Mattoli, 1945), *Abbasso la miseria!* (Gennaro Righelli, 1945) oder *Molti sogni per le strade* (Mario Camerini, 1948). Auf dem Land ist es entsprechend der Schwenk über die Landschaft wie in *Pian delle stelle* (Giorgio Ferroni, 1946), *Non c'è pace tra gli ulivi*, *Il mulino del Po* (Alberto Lattuada, 1949), *Cielo sulla palude* (Augusto Genina, 1949) und vielen anderen mehr. Dieser Einstieg in die Filmhandlung mag nicht sonderlich speziell erscheinen, doch steht er in direktem Gegensatz zu den Filmen des *ventennio*, die meist unvermittelt in die Geschichte hineinspringen oder als Intro eindrucksvolle Bauwerke zeigen. Der Zugang des Neorealismus über andere Ebenen und von den Rändern her erzeugt eine Beliebigkeit des Spielortes und damit eine Dezentrierung der aktuellen Geschichte, die eine Heterogenität statt einer Genealogie befördern. Zwar entwickeln die Filme narrative Plots, diese werden jedoch kontinuierlich gestört, bis sie schließlich kollabieren. Schnell wird deutlich, dass über die räumliche Verteilung ein situationsbedingtes Ereignis, und nicht die Handlungsabfolge maßgeblich für das Schicksal der ProtagonistInnen wird – ihnen kann im wahrsten Sinne des Wortes alles passieren.²⁷⁴

In der Eröffnungsszene der letzten Episode des Films *Paisà* (Roberto

274 Vgl. Farassino, *Neorealismo, storia e geografia*, S. 26.

Rossellini, 1946), in der das ebenerdige Strömen des Po gezeigt wird, entlang dem eine Straße verläuft, auf der Menschen gehen, treibt die Leiche eines Partisanen den Fluss herunter. Dazu bemerkt die Filmhistorikerin Angela Dalle Vacche treffend, dass es in den Filmen der Nachkriegszeit um eine flüssige Bewegung unter der Oberfläche des Lebens gehe.²⁷⁵ Es ist wieder der Tod, der entlang einer horizontalen Linie auf eine besondere Art des Lebens verweist; dazu später mehr.

Ein ähnliches Ende hat auch *Il mulino del Po*. Als Berta (Carla Del Poggio) vom Tod ihres Geliebten Orbino (Jacques Sernas) erfährt, besteigt sie die Barke eines alten Mannes, der am Fluss haust und zu dem Berta eine enge



Paisà > Film still

Bindung hat. Wie der Fährmann des Hades steuert er das kleine Boot auf den trüben Strom, während die junge Frau wie eine Galionsfigur herausgelehnt am Bug steht. Mit diesem Bild entschwindet Berta ins Nichts, während der Film mit einem Schwenk auf das Wasser endet und ein Text eingeblendet wird, in dem es (übersetzt) heißt: »So kommen

und gehen die guten und die schlechten Menschen, und die Zeit ist immer gleich für das Fließen des Flusses.« Dem dezentrierenden Strömen wird die *narrative closure* nicht nur dieses Filmes untergeordnet. Auf was es ankommt, ist die horizontale Bewegung, auf der die Heldengeschichten und die der Paarwerdung nicht in Erfüllung gehen.

Die einzige Ausnahme dieser Zeit, insofern sie mit diesem Prinzip bricht, scheint der von der Kirche finanzierte Film *Cielo sulla palude* (Augusto Genina, 1949) zu sein, einer der wenigen Filme des »neorealismo di destra«. ²⁷⁶ Giovanna Grignaffini hält fest, dass sich die Hauptfigur Maria Goretti²⁷⁷ (Inés Orsini) jeglicher Reziprozität und Osmose mit der sie umgebenden Landschaft widersetzt.²⁷⁸ Stattdessen bleibt Maria in ihrer Ablehnung sexuellen Begehrens konstant und stirbt, unberührt, als Heilige. Tatsächlich verharrt Maria in der Position des Blickobjektes des sie begehrenden Alessandro und damit des Publikums. Dennoch besticht *Cielo sulla palude* durch seine extreme Darstellung der fiebrigen Sumpf-

275 Vgl. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror*, S. 184.

276 Farassino, *Neorealismo, storia e geografia*, S. 30.

277 Der Film ist eine Adaption der in Italien allseits bekannten Heiligengeschichte der Bauerntochter Maria Goretti (1890-1902), die mit ihrer Familie nach Agro Pontino zog, wo ihr Vater starb. Als sie elf Jahre alt war, versuchte der 18-jährige Sohn des Gutsherrn sie zu vergewaltigen, wobei er mit einem Messer auf sie einstach. Laut der Heiligenvita verzieh die sterbende Maria ihrem Mörder und sagte, sie wolle ihn im Himmel bei sich haben. 1950 wurde sie von Papst Pius XII. heilig gesprochen.

278 Vgl. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, S. 374.

landschaft und des tiefen, die Erde berührenden dunklen Himmels. Gerade durch die von der Kirche politisch motivierte Ablehnung eines gesellschaftlichen und geschlechtlichen Wandels inszeniert der Film eine umso stärkere ›teuflische‹ Deterritorialisierung, welche die übrigen Menschen im Film erfasst. Erst durch sie gewinnt Marias Standhaftigkeit ihre religiöse Größe. Als Ikone bleibt sie damit Bild und als Bild bleibt sie Frau im patriarchalen Blickregime.

In den Handlungen der meisten Filme der Nachkriegszeit in Italien stellt die horizontale Kameraführung jedoch eine endgültige Fluchtlinie aus einer zerstörten Ordnung dar und – wie zu zeigen sein wird – eine Verbindung zu allen möglichen und unmöglichen Wandlungen. Anhand einiger signifikanter Beispiele soll im Folgenden ausführlicher betrachtet werden, wie das Thema von Dezentrierung und Desertion ästhetisch angelegt und in die Handlungen hineingewoben wurde.

Auch *Ossessione*, der noch im Faschismus gedreht wurde, spielt nah am Wasser. Zwischen dem breiten Ufer des Po und einer Landstraße liegt das Rasthaus von Giuseppe und Giovanna Bragana (Juan De Landa und Clara Calamai), in das es den arbeitslosen, umherziehenden Gino (Massimo Girotti), der auf der Ladefläche eines LKWs mitfährt, zufällig verschlägt. Die Kameraeinstellung beginnt mit dem Blick aus dem Führerhaus eines fahrenden LKWs auf die vor ihm liegende Straße, die parallel zu einem breiten Fluss verläuft. Hier wird bereits das Thema Bewegung, Reise und Flucht eingeführt. Es ist das Grundthema des Neorealismus, das sich in der Kameraführung und der Filmästhetik manifestiert und das sich in fast allen Filmen genau so oder sehr ähnlich finden lässt. Und immer sind es bereits die ersten Szenen, die das Setting gleich zu Beginn entgrenzen. In *Ossessione* sind es die Linien Fluss und Straße (später auch Eisenbahn), die zentral für den Film sind, stellen sie doch die Möglichkeit für Veränderung und Verwandlung dar. Die Raststätte hingegen symbolisiert zunächst Giovannas Gefängnis der Ehe mit dem brutalen Giuseppe, ihre eingesperreten Wünsche, die im ersten Kontakt mit dem jungen Gino unmittelbar und unwiderruflich freigesetzt werden. Später ist das Rasthaus wie ein Gefängnis für Gino, der sich durch den gemeinsam ausgeführten Mord an Giuseppe an Giovanna und das Haus gekettet fühlt. Während er im Haus ein Ehebrecher und Mörder ist, bedeutet die Straße den Ausweg aus dieser Situation. Das Rasthaus erscheint wie die Kerbung des ansonsten glatten Raumes von Straße und Fluss, ein Riss, in dem Gino, genau wie Giovanna, festzuhängen droht. Mehrmals im Film machen sich die verschiedenen ProtagonistInnen auf, die Straße hinunterzugehen und sich damit der Situation zu entziehen. Zunächst treibt es Gino selbst bei jedem Konflikt mit Giuseppe oder Giovanna auf die Straße, jedoch wird er immer wieder zurückgehalten. Später versucht Gino zusammen mit Giovanna aus deren unglücklicher Ehe zu entfliehen.

Nach einer kurzen Wegstrecke verlässt Giovanna jedoch der Mut und sie kehrt um.

Auch der geplante Mord an ihrem Ehemann soll als inszenierter Auto-unfall auf der Straße stattfinden und Giovannas Unfalltod ereignet sich ebenfalls dort. Denn am Ende versuchen Gino und die schwangere Giovanna im Auto zu fliehen, um an einem sicheren Ort eine neue Familie zu gründen. Doch die Straße führt nicht zum Ziel eines hier angelegten heteronormativen Happy Ends, nicht zu einem neuen Rasthaus oder einem anderen gemeinsamen Heim, sondern geradewegs in den Tod. In diesem Sinne fungiert sie als tatsächliche Fluchtlinie. Auf dieser Linie gelingen die Verwandlungen: Ginos Werden vom Vagabunden zum Liebhaber und Mitbesitzer des Hofes; Giovannas Wechsel von der Frau Giuseppes zur ungebundenen Witwe und Rasthofbesitzerin. Eine weitere Fluchtlinie im Film ist die Eisenbahnstrecke nach Ancona, auf der Gino, im Versuch von Giovanna wegzukommen, den ›Spanier‹ (Elio Marcuzo) kennen lernt. Damit verwandelt er sich abermals, diesmal vom Liebhaber Giovannas zum intimen Freund und Begleiter des Spaniers. Als der ihn später – nach dem Mord – auf dem Hof besucht, kann Gino, als Täter an Giovanna und den Ort gebunden, nicht mehr mit ihm gehen. Als der Spanier daraufhin auf der Straße davonzieht, verwandelt er sich ebenfalls und wird vom engsten Freund zum Verräter Ginos. Die nächste Einstellung zeigt ihn als Schatten im düsteren Büro des Kommissariats, wo er die entscheidende Aussage macht. Es sind die Straße, der Fluss und die Eisenbahn als horizontales Gefüge, auf dem die frei flottierenden Wünsche der Menschen entlanggleiten, während in den Häusern und Institutionen dieses Begehren begrenzt und aufgestaut wird.

Senza pietà (Alberto Lattuada, 1948) beginnt mit dem Bild der Hauptfigur Angela (Carla Del Poggio), die völlig verdreckt in einem offenen Waggon eines durch die Landschaft fahrenden Zuges sitzt, die schmutzigen Beine herabbaumelnd, sich gelangweilt am Kopf kratzt und nicht sehr damenhaft ausspuckt. Diese Fahrt wird sie verwandeln, von der Arbeiterin und Schwester, die sie vor Kriegsende war, zu einem Teil der Unterwelt Livornos in der Nachkriegszeit, wo sie zu einer Prostituierten und schließlich zur Freundin eines schwarzen GIs wird. Am Ende liegt sie tödlich angeschossen im Arm ihres Geliebten Jerry (John Kitzmiller), der verzweifelt eine Küstenstraße herunterrast, auf der sie eigentlich gemeinsam hatten fliehen wollen. Wie in *Ossessione* ist es wieder die Fahrt auf der Straße in den Tod, die das Ende setzt oder eben ein Ende vereitelt. Mit den Worten »sempre insieme, sempre insieme« steuert Jerry schließlich den LKW über die Kante in den Abgrund, wo er an den umspülten Felsen, die ins Meer führen, zerschellt.

Ein weiteres Beispiel für die Inszenierung horizontaler Ströme, die ein Werden ermöglichen, ist De Sicas Film *Umberto D.*, der einen Nachzügler

des Neorealismus darstellt, liegt er doch mit seinem Produktionsjahr 1951 bereits außerhalb der sieben klassischen neorealistischen Jahre von 1943 bis 1949. Dennoch wird er selbst von den VertreterInnen einer strengen Eingrenzung des Neorealismus als letzter »truly neo-realist film« gezählt.²⁷⁹ Der Film beginnt wiederum mit einem Schwenk über die Dächer von Rom hinunter auf eine Straße, in der sich verschiedene Züge entlang unterschiedlicher Linien bewegen. Dichter Autoverkehr durchzieht das Bild. Dazwischen zwängt sich ein Demonstrationszug, der von einem Bus durchschnitten wird. Das Kameraauge senkt sich auf die Demonstration hinab und folgt ihrer Bewegung auf gleicher Höhe. Umberto Domenico Ferrari (Carlo Battisti) mit seinem Hund Flike ist einer der Teilnehmer dieses Zuges alter Menschen, der für die Erhöhung der Rentenzahlungen protestiert. Wieder ist es die Straße, auf der die Menschen jenseits der Institutionen ihre Wünsche äußern. Auch Mark Shiel sieht das urbane Setting und darin vor allem die Straße als den prominenten Ort des Neorealismus, auf der sich, mit Kracauer gesprochen, »the flow of life« ereignet.²⁸⁰ Dieser »flow« ist hier ein Strom der Überflüssigen, der kurz darauf vor dem Ministerium von der Polizei auseinandergetrieben wird. Der Gegensatz zwischen den Menschen und den Institutionen könnte nicht größer sein. Später im Film, als Umberto – selbst ein ehemaliger Ministerialbeamter – von alten Arbeitskollegen Geld borgen will und sie vor dem Ministeriumspalast abfängt, wird der Gegensatz der Herrschaftsarchitektur und dem Leben der einfachen Leute eklatant deutlich. Zunächst freundlich schlägt die Empathie der ehemaligen Kollegen sofort in Abwehr um, als ihnen klar wird, dass Umberto ein Anderer geworden ist und Hilfe



Senza pietà > Armes: Pattern of Realism



Umberto D > De Giusti: Storia del cinema

279 Vgl. Liz-Anne Bawden (Hg.): The Oxford Companion to Film. New York 1976. S. 498. Vgl. John Howard Lawson: Film: The Creative Process. The Search for an Audio-Visual Language and Structure. New York 1964. S. 151. Vgl. Bondanella, Italian Cinema, S. 37. Für André Bazin ist Umberto D. gar ein »großes Werk« und damit einer »der revolutionärsten und mutigsten Filme [...] der ganzen europäischen Produktion«. Bazin, Was ist Film?, S. 375.

280 Vgl. Mark Shiel: Italian Neorealism. Rebuilding the Cinematic City. S. 65.

braucht. Als er kurz danach am Pantheon versucht zu betteln, bringt er es schließlich nicht übers Herz.

Stattdessen lässt Umberto Flike einen Hut in der Schnauze halten, während er sich hinter einer der gewaltigen Säulen versteckt. Die gigantischen Säulen verdecken den alten Mann, der klein am unteren Bildrand zu verschwinden droht. Die Stadt Rom erscheint mit diesem Bild der Säulen, die Umberto unsichtbar werden lassen, als eine (wieder) vertikal



Umberto D > Film still

angeordnete Stadt, die verhindert, dass alte Menschen wie er aus ihrer Notlage entkommen können. Damit thematisiert *Umberto D.* vielfach die ordnungspolitischen, vertikalen Strukturen einer sich bereits wieder rekonstituierenden Gesellschaft zu Beginn der 1950er Jahre. Am Ende sind alle seine Versuche gescheitert,

diese Ordnung, die für ihn keinen Platz mehr hat, zu unterlaufen, und so begibt er sich auf seine letzte Fluchtlinie: Auf einem Bahnübergang überschreitet Umberto die bereits heruntergelassenen Schranken und erwartet, trotz der vielen Leute von niemandem beachtet, auf den Bahnschienen den heranrasenden Güterzug. Weil sein Hund sich panisch aus seinem Griff windet, entkommt Umberto zwar um Haaresbreite dem vorbeidonnernden Zug, dennoch endet der Film mit einer horizontalen Fluchtlinie. Nach der Zugszene lässt der nun obdach- und perspektivlose Umberto seinen Koffer stehen und läuft mit seinem Hund Flike eine Baumallee hinunter und verschwindet im Nichts.

In *Sciuscià* gibt es eine ganz ähnliche Szene. Als eine Horde Straßenkinder in den Justizpalast in Rom stürmt, um der Gerichtsverhandlung gegen die beiden wegen Einbruchs angeklagten Schuhputzer-Jungen Giuseppe (Rinaldo Smordoni) und Pasquale (Franco Interlenghi) beizuwohnen, wird der Kontrast zwischen der vertikalen Herrschaftsstruktur und dem horizontal ausgerichteten Leben auf der Straße deutlich. Viel zu spät kommend rennen die schmutzigen Kinder in den Innenhof des mächtigen imperialen Palazzos, wobei die Kameraeinstellung sie als kleinen wimmelnden Haufen am unteren Rand der Leinwand hält, während der Rest des Bildes durch den imposanten Bau ausgefüllt wird. Wieder treffen sich monumentale und hierarchisch angeordnete Strukturen auf eine sich ebenerdig bewegende, ungeordnete Menge. Und tatsächlich erstarrt die Gruppe der Kinder einen Moment vor einer riesigen Marmorstatue, die im Innenhof steht. Die Szene erscheint wie eine Parodie des faschistischen Führerprinzips. Gebannt den Blick nach oben gerichtet fragt eines der Kinder, wer das denn sei. Ein anderes antwortet abfällig und im breitesten römischen Dialekt, dass es sich wohl um die Königin

Margherita handeln müsse. Mit der Frage und der Antwort wird die absolute Bedeutungslosigkeit der Figur für das Leben der Kinder deutlich. Augenblicklich löst sich die ehrfurchtsvolle Formierung der Gruppe auf und die Kinder stürmen völlig respektlos in den Justizpalast, um ihren Freunden beizustehen. Diese kleine Szene stellt das Grundmotiv des Filmes dar, welches in den langen Sequenzen im Jugendgefängnis, in dem Giuseppe und Pasquale landen, eindeutig wird. Während die beiden Jungen davon träumen, auf ihrem Pferd davonzuzaloppieren, hält sie ein ungerechtes und unmenschliches, starres System in dem symmetrisch angeordneten, entleerten Gefängnisbau fest.

Das Ende des Krieges in Italien zeitigt eine Bifurkation, in der plötzlich Filme entstanden, die ganz anders funktionieren als die Streifen aus den 1930er Jahren. War deren Thema noch der Gegensatz zwischen nervöser, krank machender Stadt und ihren BewohnerInnen auf der einen Seite und der gesunden, prokreativen Landbevölkerung auf der anderen, wie in *Terra madre*, *Quattro passi tra le nuvole* (Alessandro Blasetti, 1942), *La vita è bella* (Carlo Bragaglia, 1943) und vielen anderen, wurde dieser Gegensatz im Neorealismus aufgegeben. Statt der Bewältigung einer Krise mit anschließendem glücklichen Ende, welche die Menschen im Film auf einem linearen Bogen durcharbeiteten, wurden die DarstellerInnen in den Nachkriegsfilmen aus dieser scheinbar stets vorgegebenen Bahn geworfen, ohne jemals zu ihr zurückfinden zu können. Diese Auffaltung der Narration eröffnet räumliche Dimensionen, die der von der *suture* ›befreite‹ Kamerablick ab Mitte der 1940er Jahre auslotet. Das Land und die Städte werden in ihrer Weitläufigkeit gezeigt, in die sich der Gang der Dinge verliert.²⁸¹

Dies musste sich auch in einer veränderten Rezeptionsweise des Publikums niederschlagen. Was letztlich in den Augen der ZuschauerInnen in den großen Kinopalästen oder kleinen Kommunalkinos ankam, entzieht sich zwar unserem Wissen. Deutlich wird nur, dass in dem Augenblick von Kriegsende, Zusammenbruch und diskursiver Leerstelle eine neue Art von Bildern entstand, die anders als die bisherigen funktionierten und daher auch eine andere Art der Perzeption erforderten beziehungsweise bewirkten. Diese Bilder durchbrachen filmische Standards und semantische Logiken und versperrten sich so einer eine klassische Identität herstellenden Wahrnehmung des oder der Betrachtenden. Stattdessen verlangten sie eine aktive Teilnahme, ein als real empfundenes Erleben, das das Publikum zwang, aus der Position des unbeteiligten Voyeurs herauszutreten. Die Bilder verließen sozusagen ihren Rahmen

281 So betont auch Landy die zugleich inhaltliche wie räumliche Öffnung des neorealistischen Films. Vgl. Landy, *Italian Film*, S. 138. Vgl. auch Marguerite R. Waller: *Decolonizing the Screen. From *Ladri di biciclette* to *Ladri di saponette**, in: Beverly Allen/Mary Russo (Hg.): *Revisioning Italy. National Identity and Global Culture*. Minneapolis 1997. S. 253-274, hier S. 257.

und hoben die Trennung von Leinwand, Kinosaal und Publikum auf. Marcia Landy beschreibt diese Effekte der Filme des Neorealismus als

»detached from their context and, in their now-ambiguous status, hav[ing] the potential to produce attentive recognition and thought through invoking new associations and new ways of seeing. The image becomes ›mental‹ or ›philosophical‹ rather than action oriented, thus violating conventional modes of perception.«²⁸²

Landy verwendet für diese Bilder den von Deleuze entlehnten Begriff *cliché*, der gegen narrative Konventionen beim Publikum eine habituelle Wahrnehmung und damit eine »automatic response to events«²⁸³ erzeuge, die als real erlebt werde. Dieser Automatismus ist eine körperliche Reaktion, er funktioniert maschinisch. Ahistorisch, aber nicht zufällig entwickelt Deleuze die »Krise des Aktionsbildes« ab dem Zweiten Weltkrieg am Beispiel des Neorealismus. Nicht mehr die Handlung, in die der Zuschauer hineingezogen werde, sei bestimmendes Merkmal dieser neuen Art von Filmen, sondern ein zuvor nie da gewesenes Bild, das nur noch optisch wirke und eben jene »new ways of seeing« produziere. Mit einer Szene des neorealistischen Filmes *Umberto D.*, in der das junge Hausmädchen Maria (Maria Pia Casilio) bei ihren täglichen Verrichtungen zu sehen ist, veranschaulicht Deleuze seine These. Er beschreibt die Szenerie:

»Das Hausmädchen tritt des Morgens in die Küche, vollführt mechanisch und müde eine Serie von Gesten, macht ein wenig sauber, vertreibt mit einem Wasserstrahl die Ameisen, greift nach der Kaffeemühle und schließt die Tür mit der ausgestreckten Fußspitze. Und dann fällt ihr Blick auf den schwangeren Bauch, als ob darin das ganze Elend der Welt wüchse. Aus einer ganz gewöhnlichen oder alltäglichen Situation, im Verlauf einer Serie unbedeutender Gesten, [...], entsteht plötzlich eine rein optische Situation, auf die das Hausmädchen weder zu antworten noch zu reagieren weiß. Die Augen, der Bauch – in diesem Zusammenspiel liegt eine Begegnung ...«²⁸⁴

Deleuze beschreibt hier eine Umkehrung der Zuschauerposition vom Aktionsbild des frühen Kinos zum Zeit-Bild des neuen Kinos. Sei in

282 Landy, *Diverting Clichés*, S. 85.

283 Ebd.

284 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 12. Auch für Bazin ist diese Szene der »Höhepunkt des Kinos überhaupt«. Bazin, *Was ist Film?*, S. 377. Vgl. auch André Bazin: *Umberto D.* (aus »La Foi qui sauve: Cannes 1952«, *Cahiers du Cinéma* 13, June 1952), translated by Jim Hillier, in: Jim Hillier (Hg.): *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Bd. 1. London, Melbourne, Henley 1985. S. 180-181.

Ersterem das Publikum in eine Position der Identifikation mit den ProtagonistInnen auf der Leinwand gebracht worden, drehe sich nun das Verhältnis um. Nun seien es die Personen im Film selbst, die sich quasi selbst beobachteten und so zu ZuschauerInnen würden. Weiter zum Hausmädchen in *Umberto D.* heißt es:

»Sie bewegt sich vergebens, rennt vergebens und hetzt sich vergebens ab, insofern die Situation, in der sie sich befindet, in jeder Hinsicht ihre motorischen Fähigkeiten übersteigt und sie dasjenige sehen und verstehen lässt, was nicht mehr von einer Antwort oder Handlung abhängt.«²⁸⁵

Tatsächlich zieht sich die Unfähigkeit der ProtagonistInnen, ihr Schicksal zu verändern und sich die Situationen, in denen sie sich befinden, anzueignen, als roter Faden durch das Genre und gibt ihm seine eigentliche Qualität. Ihre Handlungen sind »freischwebend [...], statt sich zu vollenden oder abzuschließen«.²⁸⁶ Der Effekt für das Publikum liegt dabei darin, dass »Imaginäres und Reales ununterscheidbar werden«.²⁸⁷ Nach Deleuze gelte es nach dem Krieg für die ZuschauerInnen nicht mehr zu verstehen, was es »hinter dem Bild zu sehen gibt« oder »wie man das Bild selber sehen soll«, sondern darum, wie man sich in das Bild »hineinbringen« oder in es »hineingleiten« soll.²⁸⁸ Das Publikum wird also selbst Teil der Bilder, nicht durch Nachahmung oder Identifikation, sondern durch einen körperlichen Affekt. In diesem Sinne werden, wie auch Landy betont, die ZuschauerInnen der Nachkriegszeit zentral für den Film – sie sind Teil von ihm.²⁸⁹ Wie Deleuze es für den Film *Stromboli, terra di Dio* (Roberto Rossellini, 1950) beschreibt, werden die Bilder zu stark, als dass man sie aushalten könnte.²⁹⁰ Die Filme schaffen Fluchtlinien, die nicht nur als Ausweg aus ödipalen Subjektivierungsprozessen zu verstehen sind, sondern ganz materiell den Ort der Bilder selbst, die Leinwand, überschreiten und sich mit den Menschen im Kinosaal verbinden. Sie gehen eine rhizomatische Verbindung ein, welche die herkömmlichen Abläufe der Filmrezeption – zumindest für den kurzen Moment der unmittelbaren Nachkriegszeit – zu sprengen vermochte.

Wenn in der folgenden Abhandlung nach solchen Bruchstellen im Gesamtkorpus der Nachkriegsfilme gesucht wird, die eine ödipale Narration unterlaufen beziehungsweise ihr widersprechen, so geht es dabei vor

285 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 13.

286 Ebd., S. 15.

287 Ebd., S. 19.

288 Deleuze, *Unterhandlungen*, S. 105.

289 Vgl. Landy, *Diverting Clichés*, S. 94.

290 Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 12.

allem darum, diese Bruchstellen immer zugleich auch als Öffnungen in der Oberfläche der Filme zu sehen, durch die – gleich Fäden – Fluchtlinien gleiten und sich affizierend mit den Menschen im Kinosaal verbinden konnten; diese Stellen versteht diese Arbeit als Exitpunkte heteronormativer, bürgerlicher Subjektivierung, an denen die Figuren in den Filmen – und durch die veränderte, nicht mehr passive Rezeption, mit ihnen das Publikum – gänzlich neue Formen der Vergesellschaftung einzugehen vermochten. So weit dies möglich ist, soll diesen Linien in den Filmanalysen gefolgt werden.

Der Sound

Neben der Handlung und der Bildkomposition gilt der Ton als dritte Ebene im Film. Ihm kommt eine nicht zu unterschätzende Wirkung auf das Erleben der Handlung zu, indem er sie unterstützt oder ihr entgegenwirkt. Im Gegensatz zum neorealistischen Mythos eines unmittelbaren Verhältnisses der Filmaufnahmen zur vorgefundenen Situation wurde speziell der Ton im Studio nachbearbeitet beziehungsweise erst eingefügt.²⁹¹ Als besonders anschauliches Beispiel nennt Stefano Masi die sogenannte Urszene des Neorealismus, in der Pina im Film *Roma città aperta* – gespielt von Anna Magnani – von den Deutschen auf offener Straße erschossen wird. Mit dieser schockartigen Wendung, der die Hauptdarstellerin mitten im Film aus dem Plot reißt, ohne dass der Spannungsbogen des Filmes uns vorgewarnt hätte oder in diese Richtung verlaufen wäre, bricht für viele FilmhistorikerInnen die reale Welt in den fiktionalen Film ein und bildet damit den Startschuss des Neorealismus.²⁹² Tatsächlich ist jedoch keines der sichtbaren Gewehre auf Pina gerichtet, vielmehr haben die Wehrmachtssoldaten alle Hände voll zu tun, während einer Hausrazzia die Menge zurückzudrängen. Die Maschinengewehrsalve, die Pina niederstreckt, ist lediglich zu hören. Der Neorealismus begann also nicht visuell, sondern akustisch. Dies gebietet, den Gebrauch verschiedener Stilelemente wie den des *Voice over*, den Einsatz von Dialekten oder die Funktion von Geräuschen und Lauten nachzuvollziehen.

Voice over

Der strikte Gegenwartsbezug des Neorealismus, die zeitlich horizontale Linie, wird in den Filmen häufig durch eine (Nachrichten-)Stimme aus dem Off oder einen eingeblendeten Text am Anfang der Geschichte ergänzt, die einerseits den Alltagscharakter und damit den Realismus unterstreichen, andererseits in eine sozial deklassierte Umgebung

291 Vgl. Masi, *L'hardware del neorealismo*, S. 49.

292 Vgl. Millicent Marcus: *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton 1986. S. 44.

einführen sollen. Viele der extradiegetischen Sprecher betonen analog zum horizontalen Eröffnungsschwenk, dass die hier erzählte Geschichte ebenso an anderen Orten stattfinden könnte oder, wie in *Molti sogni per le strade*, dass die gezeigte Stadt eine ist wie jede andere. Die Botschaft lautet: Dezentrierung. Alles, was sich hier abspielt, kann gleichzeitig woanders passieren. In Filmen wie *Gente del Po*, *Bambini in città* (Luigi Comencini, 1946), *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946), *Paisà*, *Vivere in pace* (Luigi Zampa, 1947), *Il mulino del Po*, *Non c'è pace tra gli ulivi*, *Cielo sulla palude*, *Senza pietà*, *La terra trema (Episodio del mare)* (Luchino Visconti, 1948) oder *Riso amaro* (Giuseppe De Santis, 1949) werden im Vorspann das Elend und die Hoffnungslosigkeit der einfachen Menschen beschrieben sowie die Situation, in der sie sich befinden. Die Ebene der Wahrnehmung senkt sich mit diesen Einführungen – wie die Flughöhe des Zuschauerauges mit dem Kamerablick – und schafft eine Verschränkung des Publikums mit den einfachen Leuten auf der Leinwand und mit der Erde, auf der diese wohnen und die sie bearbeiten; diese Operation durchkreuzt eine klassische Identifikation im Kinosaal. In *Non c'è pace tra gli ulivi* ist es De Santis selbst, der die Gegend der Ciociaria und das Leben der Hirten in den Abruzzen zwischen Rom und Neapel beschreibt. Er betont, dass er selbst aus dieser Gegend stamme, und schafft damit eine weitere solidarische oder mimetische²⁹³ Verbindung zwischen der Welt außerhalb des Films und den Verhältnissen im Film. Im Film treffen die zeitlichen und räumlichen Linien der Nachkriegszeit, der Landschaft und der Filmproduktion zusammen. Es wird klar gemacht, dass sich das Publikum auf Bodenniveau befindet, stets in der Nähe der Menschen, des trüben Wassers und der kargen Erde. Und dort sprechen die Menschen kein Hochitalienisch.

Dialekte

Der Sound unterstützt den Eindruck einer sowohl geographischen wie auch politischen Dezentrierung derjenigen Filme, die das Publikum bis heute als ›reak empfendet. Zunächst verweist die ausgiebige Verwendung von Dialekten, die im Faschismus verboten waren, stets auf verschiedene Orte auf der Landkarte Italiens.²⁹⁴ Immer stammt mindestens

293 Mimesis wird hier nicht als Nachahmung, sondern im Sinne eines Sich-gleich-Machens verstanden.

294 Vgl. Reich, *Mussolini at the Movies*, S. 11. Vor der Zeit des Faschismus, in den 1910er Jahren, waren Dialektfilme, vor allem aus Neapel, bereits überaus beliebt und wurden häufig für die zahlreichen Emigranten in die USA exportiert. Vgl. Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map*, S. 5. Bruno verweist auch auf den realistischen Charakter dieser Filme, die ebenso in den Straßen Neapels und zum großen Teil mit LaiendarstellerInnen gedreht wurden. Obwohl alle FilmhistorikerInnen den Umstand betonen, dass Dialekte im Film des *ventennio* nicht zugelassen wurden, lässt der Film *Campo de' Fiori* (Mario Bonnard, 1943), in dem die Marktfrau Elide (Anna Magnani) im breitesten römischen Dialekt spricht (und noch dazu die positive Figur im Film ist), eine differenziertere historische Untersuchung von Dialektgebrauch im Film während des Faschismus nötig erscheinen.

ein Protagonist beziehungsweise eine Protagonistin aus einer anderen Region als der des filmischen Geschehens und bringt diese – scheinbar nebensächlich – in die Geschichte ein. So ist es mit Dante Maggio in *Non c'è pace tra gli ulivi* derselbe Neapolitaner wie in *Tombolo paradiso nero* und *Un giorno nella vita* (Alessandro Blasetti, 1946), der voller Heimweh von seiner Stadt erzählt, während es in *Pian delle stelle* der Partisan aus Sardinien ist, der so gerne nach Hause möchte. Am deutlichsten kommt der Verweis auf andere Orte in *Riso amaro* zum Vorschein, wo die unterschiedliche Herkunft von Hunderten von Landarbeiterinnen konstitutiver Teil der Filmhandlung ist. Bruno Lill hat in seiner Untersuchung zur Verwendung des Dialekts im neorealistischen Film darüber hinaus nachvollzogen, dass die unteren sozialen Schichten und gleichzeitig die positiven Figuren im Film Dialekt sprechen, die Faschisten und offiziellen Personen hingegen Schriftitalienisch. Die Dialekte im Neorealismus stehen gleichberechtigt nebeneinander und werden erst in den Komödien der 1950er und 1960er Jahre erneut ridikülisiert.²⁹⁵

In *Roma città aperta* wird dieser Einsatz von Dialekt besonders deutlich: Während zu Anfang des Films der römische Polizeichef in Standarditalienisch spricht, schreit in der darauf folgenden Szene eine aufgebrauchte Menge von Frauen, die gerade im Begriff sind eine Bäckerei zu plündern, in römischem Dialekt durcheinander. Und auch als der norditalienische Partisanenführer Manfredi (Marcello Pagliero) die starken Dialekt sprechende Pina kennen lernt, bemüht er sich, einige römische Ausdrucksweisen zu verwenden.²⁹⁶ Durch die Parteinahme über den Dialekt verschiebt sich die Aufmerksamkeit ein weiteres Mal hin zu den einfachen und guten Menschen und damit weg von offiziellen – speziell faschistischen – Strukturen. Und so spricht auch das 15-jährige Hausmädchen Maria in *Umberto D.* einen starken Abruzzendialekt, der sie sowohl von der raffgierigen, sich bourgeois gebenden Dame des Hauses abgrenzt als auch zur Verbündeten des mittellosen Umberto macht. Ohne ihren Dialekt hätte sie sicherlich nicht zum Inbegriff einer neorealistischen Filmfigur stilisiert werden können.

Der extreme sizilianische Dialekt beziehungsweise die sizilianische Sprache in *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948)²⁹⁷ wird ebenfalls nur von den als unbarmherzig inszenierten Vertretern der Bank aus der Provinzhauptstadt unterbrochen, die das Haus der verschuldeten Fischerfamilie von Antonio 'Ntoni Valestro (Antonio Arcidiacono)

295 Vgl. Bruno Lill: Der römische Dialekt im italienischen Film der Nachkriegszeit. Genf 1994. S. 59ff. und 202.

296 Vgl. ebd., S. 59f.

297 Eine Adaption des Romans von Giovanni Verga *Malavoglia* über den Fischer »'Ntoni« *Malavoglia* aus Aci Trezza. Vgl. Millicent Marcus: *Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore, London 1993. S. 25.

pfänden. Ihr Hochitalienisch markiert sie als feindlich und außerhalb der Gemeinschaft stehend. P. Adams Sitney bestätigt in seiner Untersuchung zum Verhältnis von politischer Situation und kinematographischem Ausdruck, dass die Verwendung von Dialekt in *La terra trema* eine politische Geste gegen die repressiven Verhältnisse im reaktionären Sizilien bedeute.²⁹⁸ Es ist der Widerstreit zwischen Diskurs und einer, wie es Noa Steimatsky in seiner Analyse des Films nennt, »choral landscape«,²⁹⁹ die Sitney wiederum als »free indirect discourse« versteht.³⁰⁰

Geräusche

Neben der Verwendung von Dialekten fällt eine weitere akustische Eigenart besonders auf. Abgesehen von den deutlich akzentuierten Filmen der 1930er Jahre setzt in den Filmen der Nachkriegszeit ein wahres Orchester an Geräuschen ein, ein Klangteppich, der sich über die Filmbilder legt und jeder geschlossenen grammatikalischen Sinnbildung, jeder Semiotik, entgegenwirkt. Auch dieses Element widersteht einer identifizierenden Rezeption und zwingt dazu, den Film anders wahrzunehmen. Ähnlich wie das sprachlose Tier auf der Leinwand erzeugen diese Geräusche eine senso-motorische Affizierung des Publikums, die dem Drängen der Buchstaben im Unbewussten³⁰¹ eine Fluchtlinie bietet. Vielleicht am deutlichsten lässt sich dies in *La terra trema* beobachten. Die Welt des sizilianischen Fischerdorfes Acì Trezza wird durch eine rhythmisch strukturierte Geräuschkulisse bestimmt, die sich meist im Hintergrund der Handlung entfaltet und weder einen Ausgangspunkt noch ein Ende zu haben scheint. So schweben lang gezogene Rufe, monoton sich wiederholender Singsang, sich gegenseitig imitierende Schreie, ferne und nahe Pfiffe und das gleichmäßige Läuten der Kirchenglocke durch den Ort und geben den Takt des Tages an – etwas, das man mit Tarde »vibratory repetition« nennen könnte.³⁰² Kommt es doch einmal zu einem Wort austausch zwischen einzelnen BewohnerInnen, sind es meist Sprichwörter, Passagen aus Märchen, formelhafte Sätze oder traditionelle Lieder, die den Dialog bilden und ihn gleichzeitig verunmöglichen. Als zum Beispiel Mara (Nelluccia Giammona), die älteste Tochter der Familie Valestro, mit dem Bauarbeiter Nicola (Nicola Castorina) flirtet,

298 Die besondere politische Nachkriegssituation des Südens, auf die Sitney mit Bezug auf *La terra trema* verweist, ist ihr Ausschluss aus dem Gründungsmythos der Republik durch die Resistenza, da Sizilien vollständig von den Alliierten befreit wurde. Da der Neorealismus immer wieder als Kino der Resistenza bezeichnet wird, durchkreuzt der in Sizilien spielende *La terra trema* diesen Mythos. Vgl. Gribaudo, *Images of the South*, S. 73.

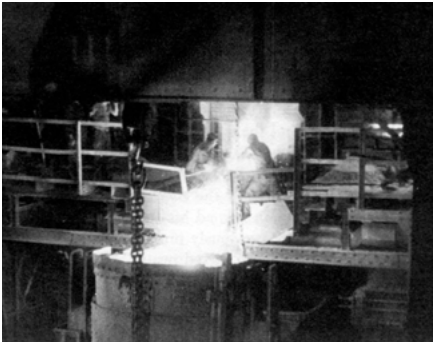
299 Steimatsky, *The Earth Figured*, S. 150.

300 Sitney, *Vital Crisis in Italian Cinema*, S. 58-87.

301 Vgl. Lacan, *Das Drängen des Buchstaben im Unbewußten*.

302 Tarde, *The Laws of Imitation*, S. 7.

ist es sein Kollege, der mit einem Liebeslied die Gefühle der beiden füreinander ausdrückt. Durch das über den Dächern Aci Trezzas gesungene Lied wird ihre beginnende Romanze in die öffentliche Geräuschkulisse eingewoben: Die Spatzen pfeifen es regelrecht von den Dächern; eine individuierende, bürgerliche Intimsphäre gibt es nicht. Auch das frühmorgendliche Feilschen der Fischer mit den Zwischenhändlern am Hafen von Aci Trezza über ihren nächtlichen Fang wird als mechanisches Schreien von immer gleichen Preisen aus gleichzeitig Hunderten von Mündern inszeniert. Dieses Geschrei in monotoner Wiederholung ließe sich als maschinenhafter Nicht-Diskurs bestimmen und damit als das Gegenteil einer diskursiven Anrufung. Allerdings ist damit nicht die Disziplinierung des Menschen durch die Maschine und seine Einordnung in den getakteten Organismus der Fabrik gemeint, wie sie noch in Modernisierungstexten des Faschismus gefeiert wurden. 1932 etwa beschrieb der Schriftsteller Luigi Pirandello zum Soundtrack der geplanten Verfilmung seines Drehbuchs zu *Acciaio* (Walter Ruttmann, 1933), wie der Rhythmus der Maschine menschlich wird und wie eine perfekte Synchronisation zwischen der Bewegung der Maschinen und der Energie des menschlichen Lebens erreicht wird. Piero Garofalo bemerkt dazu treffend: »In certain sequences – the footage at the Terni steel mill and Marmore Falls – sound and image construct symbolic meanings through vertical



Acciaio > Reich: Re-Viewing Fascism

montage.«³⁰³ Im Nachkriegsfilm hingegen kehrt sich das Verhältnis von Maschine und Mensch um. In *La terra trema* schwenkt genau wie das Kameraauge auch das Ohr orientierungslos von einem Ort zum anderen, ohne festen Halt zu finden, und nur die Lautstärke gibt die ungefähre Herkunft und

Aktualität der Geräusche preis. Ausschließlich der Rhythmus erzeugt das Gefühl von Konsens oder Dissens. Die Maschinenhaftigkeit der Menschen – nicht die Menschenhaftigkeit der Maschinen – erzeugt das soziale Gefüge des Ortes. Erst als die Hauptfigur Antonio Valestro die anderen jungen Fischer gegen das althergebrachte und für sie ungerechte Distributionssystem organisieren will und dafür eine Ansprache hält, bekommen einzelne Worte Gewicht. Zunächst gelingt dadurch die Formierung einer rebellischen Gruppe. Aber schließlich misslingt die Anrufung: Die Logik

303 Piero Garofalo: Seeing Red. The Soviet Influence on Italian Cinema in the Thirties, in: Reich/Garofalo (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. 223-249, hier S. 241.

und Rhetorik Antonios, seine Sinn machenden Satzreihen, sind nicht mit den Geräuschen Aci Trezzas kompatibel, und aus dem kollektiven Widerstandsplan wird sein individuelles Abenteuer und schließlich sein tragisches Scheitern. Tatsächlich findet hier eine Diskursivierung statt, in der Antonio ein Zeichen setzt und darüber Subjekt seiner selbst wird. Und obwohl sein Anliegen gegen die ungerechte Preispolitik der Händler aus der Stadt berechtigt ist, gelingt das Heldenstück nicht. Am Ende wird »Ntoni« aus der Dorfgemeinschaft ausgeschlossen.

In dieser mittleren – narrativen und *suspense* erzeugenden – Phase des Films, in der Antonio versucht, sein Vorhaben auf eigene Faust umzusetzen, setzt der klangliche Hintergrund – diese scheinbar nicht enden wollende Kakophonie – aus. In dieser Stille setzen Antonio und seine Familie zunächst erfolgreich die neue Idee der Weiterverarbeitung des Fangs in Eigenregie um, scheitern dann aber doch an den nun erhöhten Produktivitätsanforderungen und verelenden völlig – isoliert und von allen gemieden.³⁰⁴ Als Antonio und zwei seiner Brüder ganz am Ende mehr zum Hohn denn aus Mitleid von den mächtigen Eignern doch noch einen untergeordneten Arbeitsplatz auf einem Fischerboot zugeteilt bekommen, beginnt der ausgesetzte Rhythmus des Dorfes von Neuem. Als in der letzten Einstellung des Films die Boote am Abend aufs Meer hinausfahren und das Bild schon lange ausgeblendet ist, hört man noch immer das ewig gleiche, eintönige Schlagen der Ruder im Wasser. Wenn Tarde schreibt, »although the idea of repetition dominates the whole universe, it does not constitute it«, lässt sich Antonios Devianz als sowohl rebellisch wie auch dem System immanent verstehen. Es ist die monotone Wiederholung der Geräusche, welche ihre eigene »diversity« als Kopie ihrer selbst produziert.³⁰⁵

Was Deleuze schon für das »pure optische Bild« beschrieben hat, gilt auch für den Ton: »Ein Kennzeichen des Neorealismus ist gerade das Anwachsen rein optischer Situationen (und auch akustischer [...]).«³⁰⁶ Diese neuen Bilder und Töne, die Deleuze »Opto- und Sonozeichen« nennt, verändern die »Affekte und die Wahrnehmung« der Bilder. Neben das »rein optische Bild« tritt auch ein »rein akustisches Bild« und bringt das Narrativ des Aktionsbildes zu Fall.³⁰⁷

Als ein letztes Beispiel für die Bedeutung dieser neuen Art eines anti-se-

304 Antonio und seine männliche Verwandtschaft sind gezwungen, nun auch bei schlechtem Wetter und damit ohne den Schutz der anderen Boote des Ortes jede Nacht zu fischen. Nach einem Unwetter kehren sie nicht zurück und erst Tage später wird ihr völlig zerstörtes Boot mit den halb erfrorenen Männern von Fischern entdeckt und in den Hafen Aci Trezzas geschleppt.

305 Tarde, *The Laws of Imitation*, S. 383.

306 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 13.

307 Vgl. ebd., S. 14 und 17; vgl. auch Deleuze, *Unterhandlungen*, S. 77f.

miotischen Sprechens sei auf den phantastischen Film *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, 1951) verwiesen.³⁰⁸ Wird im neorealistischen Film grundsätzlich wenig gesprochen (außer in *Roma città aperta*), fehlen in diesem Film fast gänzlich die Dialoge. In dem illegal und gemeinschaftlich von Obdachlosen auf einer Brachfläche am Rande Mailands errichteten Dorf sind es dafür ebenfalls vor allem Geräusche und rhythmische Melodien, die das bewundernswerte soziale Gefüge der Menschen regeln. Obwohl jeder Einzelne unverwechselbare Eigenschaften aufweist – der eine ist stark, der andere geizig usw. –, sind sie als Kollektiv eher maschinischer oder tierischer Natur. Dabei funktionieren sie jedoch nicht als Maschinenorganismus, sondern als unorganisiertes Gewimmel, als Schwarm, der sich immer wieder zu gemeinsamen Unternehmungen vereint. Als ein potenzieller Käufer, Signore Mobbi (Guglielmo Barnabò), und der bisherige Eigentümer mit Zylinder und Pelzkragen ausgestattet auf dem Gelände erscheinen, beginnen die beiden in Verkaufsverhandlungen miteinander zu treten. Wie die Händler in *La terra trema* rufen sich hier die Geschäftsmänner ihre unterschiedlichen Gebote zu. Nach und nach nähern sich die subalternen BewohnerInnen des Hüttendorfs, um sich dieses Spektakel anzuschauen beziehungsweise anzuhören. Vor dem rhizomatischen Haufen, der die zwei reichen Männer lautmalerisch imitiert, mutieren die Preisverhandlungen allmählich zu einem Hundegebell, in das die DorfbewohnerInnen mit einstimmen, bis alle wie ein wildes Hunderudel lautstark bellen. Auch hier entsteht gerade durch die Imitation und die Wiederholung etwas völlig Neues. Die Gesetze des Marktes verlieren ihre Gültigkeit und ihre Vertreter entdiskursivieren sich an diesem Ort einer nicht intelligiblen Multitude: Die Kapitalisten werden von der Meute angesteckt, das Subjekt des Gesetzes wird zum Tier.

Das Hundegebell im Film ist bedeutsam, verweisen doch nach Derrida Tiere (animaux) auf eine hybride Chimäre, die er lautmalerisch *animot* nennt.³⁰⁹ Akira Mizuta Lippit greift Derridas Begriff *animot* im Hinblick auf die Beziehung von Tieren zu Sprache auf und begreift ihn als eine Antimetapher beziehungsweise als *animetapher*, das heißt als ein Element, das den semiotischen Fluss und die rhetorische Struktur einer Sprache, auch einer Filmsprache, unterbricht.³¹⁰ Und tatsächlich ist das Gebell der

308 Obwohl von 1951 und damit schon im Stil der aufkommenden Komödie gedreht sowie vom Genre her ein Märchen ist *Miracolo a Milano* dennoch ein nahezu klassischer Film des Neorealismus.

309 »*Ecce animot: Neither a species nor a gender nor an individual.*« Jacques Derrida: *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, in: *Critical Inquiry*. Jg. 28, Nr. 2, 2001. S. 369-418, hier S. 409.

310 Vgl. Akira Mizuta Lippit: *The Death of an Animal*, in: *Film Quarterly*. Jg. 56, Nr. 1, 2002. S. 9-23, hier S. 10.

beiden Seiten nicht als Metapher zu deuten, sondern als Intervention. Die BewohnerInnen verwandeln die für sie existenzbedrohende Verhandlung in einen unsinnigen Ausdruck und lassen damit den Eigentümer und den Käufer ins Leere laufen. Hier bekommen die Geräusche einen unmittelbaren Realitätseffekt, denn wie Lippit betont, bricht mit den Tieren das Reale in den Film ein, eben weil sie sich einer Metaphorisierung widersetzen.³¹¹ Die häufig auftretende Aphasie der Menschen in den Filmen des Neorealismus kann als Effekt eines Tier-Werdens verstanden werden, der sie der Grammatik und damit der Anrufung der Sprache entzieht. Diese *Sonozeichen* fügen sich nicht in eine Grammatik ein und sind nicht intelligibel, sondern stehen für sich und erzeugen gerade den Abbruch des Diskursiven.

In den Filmen des Neorealismus stottern, husten, krächzen, schreien, pfeifen, bellen und singen die Menschen, während sie mit der Landschaft, der Erde und dem Wasser ständig in einem reziproken Verhältnis stehen. Oder, wie Deleuze|Guattari es im Zusammenhang von Deterritorialisierungsbewegungen in der jüdischen Geschichte beschreiben, »[w]ir werden uns mit der Tangente verbinden, die das Land vom Wasser trennt«.³¹² Die Menschen auf der Leinwand, die Bilder selbst, befinden sich »auf einer dünnen Linie«, die man mit Deleuze|Guattari auch für den Neorealismus als ein »Dazwischen« bezeichnen kann;³¹³ sie sind weder das eine noch das andere, nicht auf der Erde und nicht im Himmel, nicht den Tieren und nicht den menschlichen Subjekten zugeordnet. Gerade im so häufig vorkommenden Stottern der Protagonisten tritt die Abkehr vom sprachlich vermittelten Subjekt deutlich hervor, durch welche die Menschen, wie Deleuze es ausdrückt, Fremde in der eigenen Sprache werden.³¹⁴ Das Dialektverbot und der Versuch der Etablierung einer »sauberen« Nationalsprache im Faschismus wird im Film der Nachkriegszeit mithin nicht nur über den exzessiven Gebrauch von Dialekten, sondern auch durch weitere unverständliche Geräusche der einfachen Leute konterkariert, die Dorothea Olkowski als Körperpraktiken kennzeichnet: »If sounds remain attached to bodies as qualities, then the sound is that of a body eating or of a body sleeping, yawning, chewing, slobbering, sputtering, choking.«³¹⁵ Es sind genau diese Geräusche, die den Neorealismus bevölkern und die Charaktere auf die Ebene ihrer Körper fliehen lassen. Diese Geräusche stehen im Widerspruch zu

311 Vgl. ebd., S. 13.

312 Deleuze|Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 170.

313 Ebd.

314 Vgl. Gilles Deleuze: *He Stuttered*, in: Ders.: *Essays Critical and Clinical*. London, New York 1998. S. 107-114, hier S. 110.

315 Olkowskí, *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, S. 222.

der Signifikanzebene der Sprache und ihrer Wörter, denn Wörter, wie Olkowski weiter ausführt, repräsentieren niemals Körper, sondern »they form, instead, a kind of relay from the order-words to the ordering of bodies«. ³¹⁶ Demgegenüber bedeutet Stottern »a power of bodies and it gets expressed in the language system«. ³¹⁷ Ein Stotterer zu werden repräsentiert demnach nichts und kann nicht repräsentiert werden, sondern erfindet neue Welten.

Noch bevor wir uns den Handlungen und den Figuren in den Filmen zuwenden, machen der Sound, das heißt Geräusche, Dialekte sowie Stimmen aus dem Off es bereits deutlich: Zwar handeln die meisten Filme zunächst von einem Kampf um einen festen Platz in der Gesellschaft – die Jungen in *Sciuscià*, Jerry und Angela in *Senza pietà*, der Vater in *Ladri di biciclette*, die Obdachlosen in *Miracolo a Milano*, »'Ntoni« in *La terra trema*, die Fremde auf *Stromboli*; sie alle wollen als Ehepaar, Arbeiter, Bürger oder Geschäftsleute im Gefüge verankert sein – aber diese Gesellschaft wird als dermaßen hermetisch und unmenschlich dargestellt, dass sich die Figuren abwenden und in einem Dazwischen verschwinden, sich aus der Handlung undramatisch zurückziehen. In den Geräuschen deutet sich dies bereits an; oder wie Deleuze|Guattari es beschreiben, ein Tier-Werden beginnt mit der Stimme. ³¹⁸

Masse / Menge / Individualität

Während der Ton im Neorealismus bereits eine Unverortbarkeit herstellte, über die das bürgerliche Subjekt nicht mehr zu ermitteln ist, verstärkt sich diese Dezentrierung, die ich im Folgenden präziser Deterritorialisierung nennen möchte, in den Aufnahmen von Menschenmengen. Das Kameraauge der unmittelbaren Nachkriegszeit erzeugte einen gänzlich neuen Blick auf Menschenansammlungen. Damit veränderte sich deren Charakter in der medialen Repräsentation des Kinos im Vergleich zu der in den vorangegangenen Jahren grundlegend. Der kurze Blick in den Film des *ventennio* hat bereits gezeigt, dass dort die Masse oder alles, was fließt, wimmelt und sich unkontrollierbar bewegt, als Gefahr gesehen wurde, die unbedingt gebannt, gestaut, formiert, festgesetzt oder aufgelöst und vernichtet werden musste. ³¹⁹ Zahlreichen italienischen faschistischen Intellektuellen galt die Masse als Zeichen moderner Zivilisation, die

³¹⁶ Ebd., S. 227.

³¹⁷ Ebd., S. 229.

³¹⁸ Vgl. Deleuze/Guattari, Tausend Plateaus, S. 419f.

³¹⁹ Ruth Ben-Ghiat macht darauf aufmerksam, dass Mussolini in den 1920er Jahren zunächst die Desorganisation der bestehenden sozialen Formierungen und Klassenzusammenhänge betrieb, um dann in einem zweiten Schritt die freigesetzte Masse dem faschistischen Gesellschaftsbild entsprechend neu zu formieren – Letzteres allerdings mit mäßigem Erfolg. Vgl. Ben-Ghiat, *Envisioning Modernity*, S. 114.

– weiblich konnotiert und als nervös, hysterisch und sexuell aggressiv klassifiziert – in der modernen Konsumgesellschaft der USA, besonders aber im Berlin der Weimarer Zeit ausgemacht wurde.³²⁰ Das Kino stellte für das Regime die geeignete und, wie Mussolini 1936 bei einer Ansprache sagte, sogar stärkste Waffe für seinen Kampf dar, die Bevölkerung für die faschistische Sache zu gewinnen und autoritär zu formieren.³²¹ Im Gegensatz zum nationalsozialistischen Regime in Deutschland brauchte die faschistische Regierung Italiens jedoch bedeutend länger, um das Potenzial des Spielfilms – also des Unterhaltungsfilms im Gegensatz zum Propagandafilm – zu erkennen und wirkungsmächtig in das kinematographische Feld zu intervenieren. Erst 1934 griff der Staat umfassend in die Produktion von Filmen ein und beschränkte sich nicht mehr nur auf repressive oder fiskalische Regulationsmechanismen wie Zensur, Filmförderung und ab 1933 Einfuhrbeschränkungen und -verbote für ausländische, vor allem US-amerikanische Produktionen. Mit der Verstaatlichung des 1937 gegründeten Filmstudios *La città del cinema* beziehungsweise *Cinecittà* erlangte dieser Prozess 1939 jedoch erst spät seinen Höhepunkt. Dennoch waren die Rahmenbedingungen mit der Zusammenlegung der größten Produktionshäuser in der 1919 geschaffenen *Unione Cinematografica Italiana* (UCI) und dann mit der Gründung des *Istituto LUCE* 1924 gelegt.³²² Neben diesem Ausbau und der Zentralisierung der Filmindustrie wurde, wie schon erwähnt, auf der filmischen Ebene, im visuell-ästhetischen Bereich, ein organisierender vertikaler Blick installiert, der von einer entsprechenden Sprachregelung flankiert wurde.³²³ Diese mehr oder weniger erfolgreiche faschistische Rückstauung rhizomatischer Energien heterogener Gesellschaftsgruppen in einen homogenen und phallischen Volkskörper platzte am Ende des Krieges regelrecht auf. Gerade für dieses Ereignis ist der Film eine aussagekräftige Quelle der historischen Betrachtung, da auf der Ebene der imaginären Wunschproduktion – und nichts anderes ist der Film – die Angst vor den Massen, der Wunsch nach Ordnung, der Wunsch nach Bewegung und die Lebendigkeit disjunktiver Bewegung in einer auf

320 Ebd., S. 113 und 119. Vgl. auch Ben-Ghiat, *Fascist Modernities*, S. 44. Zur Sicht des faschistischen Italiens auf Amerika als mythisches Bild der Moderne vgl. auch Emilio Gentile: *Impending Modernity. Fascism and the Ambivalent Image of the United States*, in: *Journal of Contemporary History*. Jg. 28, Nr. 1, 1993. S. 7-29.

321 Vgl. Jacqueline Reich/Piero Garofalo: *Preface*, in: Dies. (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. vii-xiv, hier S. vii.

322 Vgl. Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map*, S. 18. Vgl. Reich, *Mussolini at the Movies*, S. 10f. und 16.

323 Barbara Spackman verweist auf Mussolinis Bestreben, den Begriff *Masse* ganz zu vermeiden und stattdessen den des *Volkes* – und analog dazu die Begriffe der *Volkgemeinschaft* beziehungsweise der *Nation* statt den der *Klasse* – zu verwenden. Vgl. Barbara Spackman: *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*. Minneapolis, London 1996. S. 131.

neunzig Minuten verdichteten Welt zum Ausdruck kommen. Was im Film der Nachkriegszeit geschieht, wirft ein Licht auf die Art und Weise, wie gesprochen, gedacht, gefühlt und gehandelt wurde, und damit auf die Verhältnisse außerhalb des Kinosaals.

Die Menge im Film ist bei Kriegsende nun stets eine Vielzahl erkennbarer Einzelner, die über ihre Differenz, und nicht über ihre idealisierte Wesensart auffällt, während geschlechtliche Devianz nicht mehr als Krise inszeniert und wahrgenommen wird. So erheben sich die einzelnen Menschen nicht über die Menge, wie der »Übermensch« oder der Filmheld im Faschismus, sondern bilden vielmehr ihren eigenen Signifikantenhaushalt.

Wie die Inszenierung des faschistischen Alptraums einer rebellierenden weiblichen Masse erscheint beispielsweise die Anfangssequenz des Films *L'Onorevole Angelina* von 1947, der in einer völlig verarmten Barackensiedlung am Rande Roms spielt. Als der korrupte Ladenbesitzer wiederholt die dringend benötigten Lebensmittel zurückhält, stürmen die aufgebrauchten Frauen schreiend das Magazin und keine Polizeigewalt und kein Ehemann kann sie daran hindern.

Ebenfalls alptraumhaft für jeden Beamten einer öffentlichen Behörde ist die Szene in *Il bandito*, in der auf dem Amt eine unruhige Menge Menschen Sozialhilfe beantragt. Wie eine Welle wogt die Masse vor und zurück, während vorne ein alter Mann den Beamten anhustet. Schließlich bricht ein Tumult aus.

Ein anderes Beispiel für die Inszenierung unkontrollierter Menschenansammlungen ist *Sciuscià*, der im Milieu römischer Straßenkinder spielt, die sich als Schuhputzer und kleine Ganoven mit Gelegenheitsjobs verdingen. Die verarmten Kinder Roms werden als soziale Gruppe gezeichnet, aus der immer wieder Einzelne individuell agieren. Deutlich wird dies in den Szenen im Jugendgefängnis, in das es die beiden Hauptdarsteller Giuseppe (Rinaldo Smordoni) und Pasquale (Franco Interlenghi) verschlagen hat. Jeder Einzelne der zahlreichen Insassen, die in jeder Hinsicht ein Gefangenenkollektiv bilden, besitzt markante Merkmale und eine unverwechselbare Persönlichkeit, aus der heraus sich sein Handeln ergibt. Ein gültiges übergeordnetes Prinzip hingegen fehlt oder wird wie in Gestalt der Gefängnisleitung und ermittelnden Polizei als unverständliche Gewalt erfahren.

Bei der Gerichtsverhandlung gegen Giuseppe und Pasquale wird dieser Kontrast erneut deutlich. Nachdem die Kinder, wie schon geschildert, in den Justizpalast gestürmt sind, ohne sich von der Architektur territorialisieren oder vom Gerichtsordner disziplinieren zu lassen, erklettern sie im Zuschauersaal sofort die besten Sichtplätze. Ein Mädchen aus der Gruppe grüßt Giuseppe und wird mehrmals in Großaufnahme gezeigt. Auch ihre Reaktion auf das harte Urteil, das empörte Ausrufen

und Weinen, wird in mehreren Nahaufnahmen in Szene gesetzt. Die scheinbar schon länger existierende und innige Freundschaft wird am Ende des Filmes angedeutet, ohne dass sie in der spezifischen Filmhandlung eine Rolle spielt. Stattdessen verweist sie auf ein Vorher, ein Außen, sowie auf ein Nachher der Filmhandlung, die den Hauptplot von *Sciuscià*, nämlich das Schicksal der beiden Jungen Giuseppe und Pasquale, ihre verratene Freundschaft und ihr tragisches Ende, relativiert und dezentriert. Augenscheinlich befinden sich im Plot noch andere Handlungen und Geschichten, die den Hauptstrang der Erzählung kreuzen und eventuell umleiten können; Weggabelungen, Orte der Bifurkation – diese Geschichte hätte sich auch ganz anders erzählen lassen. Waren die Kinder vorher noch winzige Punkte im Gefüge staatlicher Macht, erlangen sie nun eine eigene Größe, hinter der die Struktur – auch die der Narration – zurücktritt. Als die beiden Jungen nach der Verhandlung über den Hof abgeführt werden, erscheinen auf den umliegenden gewaltigen Balkonen unzählige Gesichter, die den beiden nachschauen. Die Herrschaftsarchitektur des »entleerten Platzes«³²⁴ und der starren Form wird nun durch ein Gewimmel an Menschen belebt und designifiziert – Wunschmaschinen in einer Fabrik.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Produktion *Non c'è pace tra gli ulivi* (Giuseppe De Santis, 1950). Der Schafhirte Francesco (Raf Vallone), Protagonist des Filmes, versteckt sich nach seinem Ausbruch aus dem Gefängnis, in dem er aufgrund der niederträchtigen Machenschaften eines Großgrundbesitzers gelandet war, in den Bergen seiner Heimat. Als sich jedoch im Rahmen der Verfolgung durch die Staatsmacht der Polizeiring immer enger um sein Versteck zieht, kann sich der Gejagte in letzter Sekunde retten, indem er sich unter eine vorbeiziehende Prozession mischt, die sich vom Berg hinunter in den Ort bewegt. Der lange Zug besteht aus Invaliden und Krüppeln, unter denen der gut aussehende Held Francesco deutlich herausragt und dadurch riskiert, von den umherstehenden und nach ihm Ausschau haltenden Carabinieri entdeckt zu werden. So stakt er schließlich auf seinen Knien weiter und passiert so den Polizeiring. Die Menschen der Prozession nehmen Francesco in ihrer Mitte auf, in der er sich selbst in einen Invaliden verwandelt. Im wahrsten Sinne des Wortes wird der lange Zug der Überflüssigen zu Francescos Fluchtlinie.³²⁵

In den meisten der in den neorealistischen Filmen entworfenen Gemeinschaften fehlt ein Anführer oder taucht nur noch als Karikatur auf. Halten

324 Theweleit, Männerphantasien 2, S. 324.

325 Die Fluchtlinie wird am Ende jedoch auf eine negative Bahn zurückgefaltet: Der Bösewicht stirbt, Francesco siegt und gewinnt darüber die begehrte Frau. In diesem Film von 1950 findet bereits eine Reterritorialisierung der Menschen in eine heteronormative, ödipale Gesellschaftsordnung statt.



Non c'è pace tra gli ulivi > Zagarrío: Non c'è pace tra gli ulivi

die ›Helden‹ der Geschichten doch mal eine Ansprache, gelingt es ihnen nie, die Menge gemäß dem ästhetischen Prinzip der Führerrede zu bannen oder gar zu formieren. Stattdessen werden sie ständig unterbrochen und sind letztlich abhängig davon, dass es ihnen gelingt, ihre ZuhörerInnen zu überzeugen. Nicht selten misslingt dies und schlägt sogar ins Gegenteil um, wenn das Publikum über die Redner urteilt. So nützen dem geprellten Schäfer Francesco in *Non c'è pace tra gli ulivi* all seine Ansprachen vor der Dorfgemeinschaft nichts, letztlich werden sie ihn doch im Stich lassen.³²⁶

Auch als der Partisanenführer Lupo in *Pian delle stelle* (Giorgio Ferroni, 1946), umringt von seiner Brigade, eine Ansprache hält, kann er sich nicht durchsetzen. Die Männer entscheiden gegen ihren Anführer und es bedarf des Plädoyers des gefangenen genommenen weiblichen Spitzels, um die Meinung der Gruppe zu ändern.

Ebenso ergeht es Antonio in *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948), als er die anderen jungen Fischer überzeugen will. Schon seine Körperhaltung zeugt von der Gleichwertigkeit von Redner und Zuhörern. So sitzt Antonio ohne erkennbaren Anspruch auf Führerschaft plump und gewöhnlich im Kreis seiner Kollegen auf einem der Boote. Zudem folgt niemand seiner Idee, so dass der Plan, ihren nächtlichen Fang gemeinschaftlich und vor allem ohne Zwischenhändler direkt in der Stadt zu verkaufen, scheitert. Statt sich der Führerschaft eines Einzelnen zu unterwerfen, behält die Masse selbst die Oberhand.

In Filmen wie *La terra trema* wird damit ein zentrales Motiv, aber auch ein politischer Widerspruch des Neorealismus deutlich. Die Filme inszenieren einerseits eine Individuierung als Gegenhaltung zur faschistischen Formierung, andererseits aber auch eine Vergemeinschaftung – eine *verità umana* –, die sich gegen die von den Filmemachern unterstellte US-amerikanische Individualität richtet.³²⁷ Sie pendeln unentschieden zwischen diesen gegeneinander gerichteten Momenten hin und her, wobei sich durchaus eine historische Verschiebung des Ersteren zum Letzteren vom Ende des Krieges bis zum Übergang der 1950er Jahre

326 Am Ende des Films erfährt aber auch das Schäferkollektiv eine Reterritorialisierung und rahmt – nun zum Hintergrund formiert – im Happy End das Heldenpaar.

327 Vgl. zum Beispiel den Leitartikel der Zeitschrift *Cinema* von Renzo Renzi: *Vivono nel cinema d'oggi i problemi dell'uomo moderno?*, in: *Cinema*. Jg. 2, Nr. 24, 15.10.1949. S. 187-188.

ausmachen lässt. In fast allen diesen Filmen lassen sich daher klassische Hollywood-Plots ebenso finden wie die Betonung der arbeitenden homogenen Bevölkerung, die schon das italienische Kino der 1930er Jahre bestimmt hatte. Ein Ergebnis der vorliegenden Analyse könnte daher heißen: Der Neorealismus schafft mit der Verbindung dieser Motive und ohne die Widersprüche zugunsten einer Seite aufzulösen, dennoch etwas Neues: Das aus Individuen bestehende, zur Formation wie zur Transformation fähige Kollektiv.

Riso amaro (Giuseppe De Santis, 1949) ist in dieser Hinsicht sicherlich das eindrucklichste Filmbeispiel des Neorealismus. Dort ist das Wechselspiel von Individualität und Gemeinschaft das Grundthema des Filmes. *Riso amaro* inszeniert ein Austauschverhältnis zwischen zwei Frauen, Francesca (Doris Dowling), der Städterin, die nach einem Raub mit ihrem Komplizen auf der Flucht vor der Polizei ist, und der Landarbeiterin Silvana (Silvana Mangano), die im Gegensatz zu Francesca aus der Arbeiterklasse kommt. Silvana träumt von einer anderen Welt – von Amerika –, in der sich Konsum, Ausschweifung, Begehren und Wohlstand materialisieren. Das Verhältnis der beiden Frauen wird in der Perspektive eines Innen-versus-außen inszeniert, wobei das Kollektiv der Landarbeiterinnen das Innen darstellt, in das Francesca von einem bedrohlichen Außen kommend hereinbricht. Während die eine über den Kontakt mit der anderen in die Gemeinschaft hineinwächst und dort aufgeht, scheint letzterer der Ausstieg aus dem mühseligen Leben einer Saisonarbeiterin zu gelingen. Aber wie schon bei dem Fischer Antonio in *La terra trema*, der mit den alten Regeln der Dorfgemeinschaft bricht, werden auch in dem Film *Riso amaro* Silvanas Wünsche nach einem angenehmeren Leben jenseits der alltäglichen Plackerei bestraft. Jedoch mit einem eklatanten Unterschied: Wurde das Scheitern Antonios an der Wirkungsmacht der Dorfgemeinschaft noch in seiner ganzen Gewalt und verzweifelten Ausweglosigkeit gezeigt, erscheint hier der tragische Selbstmord der jungen Landarbeiterin als Reterritorialisierung: Gerade aufgrund ihres Todes realisiert sich das Happy End des Filmes. Weil *Riso amaro* im Übergang zu den 1950er Jahren damit eine inhaltliche und ästhetische Wende vollzieht, die sich ab nun in den Filmproduktionen verfestigen wird – Grignaffini spricht von einer Brücke zwischen Neorealismus und dem kommerziellen Kino der 1950er³²⁸ –, kommt dem Film eine besondere Bedeutung in dieser Untersuchung zu. Er wird in einem eigenen Kapitel ausführlich betrachtet werden. Dennoch bleibt festzuhalten, dass die Masse der Arbeiterinnen auf den Reisfeldern aus einer Vielzahl einzelner Frauen besteht, deren Namen, Geschichten, Eigenheiten und Wünsche sich auf der Leinwand entfalten.

328 Vgl. Grignaffini, *Female Identity and Italian Cinema of the 1950s*, S. 120.

Vergleicht man dieses Frauenkollektiv etwa mit der Klassengemeinschaft im *telefoni-bianchi*-Film *Maddalena: zero in condotta* (De Sica, 1940), der an einer Mädchenschule spielt, wird noch einmal offensichtlich, welche historische Ausnahme die Repräsentation der Masse im Neorealismus darstellt. Immer wieder heckt die ganze Klasse von Maddalena (Carla Del Poggio) etwas aus, dennoch sind es nur die Heldin, ihre beste Freundin Eva und die lächerlich gemachte Außenseiterin, die ein Profil im Film erhalten. Der Rest der Gemeinschaft ist als Hintergrund präsent, stets bereit, sich auf Anruf Maddalenas zur Einheit zu formieren und geschlossen zu handeln. Damit soll der Film nicht vereindeutigt und seines sicherlich subversiven Charakters beraubt werden, den gerade die sogenannten Schulmädchenkomödien aus der Zeit des Faschismus besaßen.³²⁹ Dennoch ist der Unterschied der Gemeinschaft im Film des *ventennio* zum Kollektiv der Nachkriegszeit in *Riso amaro*, *Caccia tragica*, *La terra trema*, *Sciuscià*, *Il bandito*, *L'Onorevole Angelina*, *Non c'è pace tra gli ulivi* und vielen anderen Filmen nicht tendenzieller, sondern grundsätzlicher Natur. Carlo Lizzani bemerkt dazu, dass etwa das Leben der Reisarbeiterinnen in den Wohnbaracken der Reispflanzungen wie die Kehrseite des weiblichen Kollektivs des faschistischen Filmklischees erscheine, in der statt adretter Zimmer weiblicher Internatsschülerinnen nun Bilder von »Strohsäcken als Betten, von Schweiß und Plackerei, Erbrochenem, Injektionen von Spritzen, Nacktheit und geheim gehaltene Schwangerschaften« gezeigt würden.³³⁰ Die Frauen in den von Lizzani beschriebenen Bildern und Szenen stehen mit ihren Eigenheiten in keinem Spiegel-Verhältnis zu den beiden Hauptfiguren Francesca und Silvana, sondern deuten vielmehr eigene Geschichtsstränge an, denen der Film ebenso gut folgen könnte, wie etwa der Geschichte der unehelichen Schwangerschaft Gabriellas und ihres Schicksals. Der noch von den ProtagonistInnen in der Vorphase des Neorealismus eingeforderte *senso corale*, der »Widerhall des Dramas der Protagonisten im Schicksal der Nebenfiguren«,³³¹

329 Vgl. Jacqueline Reich: Reading, Writing, and Rebellion. Collectivity, Specularity, and Sexuality in the Italian Schoolgirl Comedy, 1934-43, in: Pickering-Iazzi (Hg.), *Mothers of Invention*, S. 220-251.

330 Carlo Lizzani: *Riso amaro*. Rom 1978. S. 118 [Übersetzung d. Verf.].

331 Thomas Meder: Vom Sichtbarmachen der Geschichte. Der italienische »Neorealismus«, Rossellinis PAISÀ und Klaus Mann. München 1993. S. 49. Peter Brunette sieht in der *coralità* des Neorealismus, vor allem in Rossellinis Filmen, das zentrale Moment des Genres, welches ihm zufolge für eine Hinwendung von der Figur des Helden hin zu einer Gemeinschaft und für einen »collective, communal spirit« steht. Dieser Definition des Begriffs bei Brunette wird im Konzept Meders widersprochen, das dem Chor weniger eine Dezentrierung als vielmehr eine Verstärkung der ProtagonistInnen und damit weniger kritisches Potenzial zuschreibt. Vgl. Peter Brunette: Roberto Rossellini. New York, Oxford 1987. S. 28f. Auch Sidney Gottlieb nennt *coralità* in seinem Buch über *Roma città aperta* ein »signature element of neorealism«. Vgl. Sidney Gottlieb: Introduction. *Open City: Reappropriating the Old, Making the New*, in: Ders. (Hg.), Roberto Rossellini's *Rome Open City*, S. 1-30, hier S. 23.

wird hier überschritten, und es werden eigenständige Verbindungen zu Verhältnissen außerhalb der Haupthandlung geschaffen. Wie schon im Kapitel zum Sound angesprochen, versteht die Arbeit das chorale Gefüge im Neorealismus nicht mehr als Verstärkung der Hauptfigur wie im Film im Faschismus, sondern vielmehr als die Sprache des organlosen Körpers, auf dem die ProtagonistInnen ihr Minoritär-Werden stattfinden lassen. Diese Überlegung lässt sich auch auf den Begriff des »Rauschens« übertragen, von dem Michel Serres spricht, vor dessen asignifikantem Geräusch das »Signal«, das Ereignis, hervortritt, welches in der klassischen Geschichtsschreibung als plausibles und kausales Handeln eines Subjekts (miss-)verstanden wird.³³² Reinhold Görling versucht mit Bezug auf Elizabeth Grosz' Kapitel *Woman, Chora, Dwelling* (aus *Space, Time, and Perversion*) den Begriff des *emplacement* als »Platz oder Raum«, der jedoch nicht »selbst platziert« ist, zu bestimmen.³³³ Während Grosz diesen Ort als »silencing and endless metaphorization of femininity as the condition for men's self-representation and cultural production«³³⁴ analysiert, tritt dieses chorale Rauschen, der weiblich konnotierte Hintergrundchor, im Film des Neorealismus in den Vordergrund und verschluckt das Signal, die Geschichte des Helden als männlichem Subjekt der Geschichte, und lässt stattdessen die mannigfaltigen Geschichten der Frauen aus dem vormals weißen Rauschen als sichtbares Ereignis hervortreten – *emplacement* als dritter Ort, als Heterotopie.

Auch das Frauenkollektiv in *L'Onorevole Angelina*, das einen sozialen Missstand nach dem anderen angeht und mit Plünderungen, der Verwüstung einer Behörde, Straßenblockaden und Hausbesetzungen für die Verbesserung der Wasserqualität in ihrer Armensiedlung, die Einrichtung einer Bushaltestelle und am Ende bessere Wohnungen sorgt und das sogar eine eigene Partei gründet sowie eine der ihren – Angelina (Anna Magnani) – als Kandidatin aufstellt, ist keine Masse, die von einem Außen organisiert wird, sondern ein Rauschen, das sich plötzlich Gehör verschafft. Die Frauen organisieren sich gerade selbst und es sind Dutzende laut durcheinander rufender und lachender Stimmen, die die ganze Zeit um Angelina kreisen und ihr sagen, was als Nächstes zu tun ist. Im Verlauf des Filmes werden diese Frauen einzeln kenntlich gemacht und voneinander unterscheidbar. Auch in diesem Film ist das Kollektiv zuallererst ein Frauenkollektiv, während die Männer zwar zu den Versammlungen erscheinen und ebenfalls die Kampagne unterstützen, sich aber mit keinem Wort einmischen. Stattdessen werden sie zum Kochen und zur

332 Serres, *Die Nordwest-Passage*, S. 45.

333 Reinhold Görling: *Emplacements*, in: Vittoria Borsò/Reinhold Görling (Hg.): *Kulturelle Topografien*. Stuttgart, Weimar 2004. S. 43-65, hier S. 49.

334 Elizabeth Grosz: *Space, Time, and Perversion*. Essays on the Politics of Bodies. New York 1995. S. 111-124, hier S. 124.

Aufsicht über die Kinder verdonnert. Die geschlechtliche Inversion zieht eine positive Umcodierung der Massen nach sich.

In dem ebenfalls von De Santis, nur zwei Jahre vor *Riso amaro* gedrehten Film *Caccia tragica* (1947) finden sich bereits viele der besprochenen Momente aus dem späteren Film bezüglich der Repräsentation von Masse und Menge. Als der Lohntransport einer Kooperative von der blonden Nazifrau Daniela, genannt ›Lili Marleens‹, und ihrer Bande geraubt wird, machen sich die LandarbeiterInnen auf eigene Faust auf, das Geld zurückzuholen. Hier ist es Michele, dessen Verlobte Giovanna (Carla Del Poggio) zwar als Geisel genommen wird, der aber auch einen der Banditen, Alberto (Andrea Checchi), kennt und dies der Polizei verheimlicht, der zwischen Kollektiv und Einzelgängertum pendelt. Ebenso Alberto, der Geliebte Lili Marleens. Als er auf der Flucht vor dem Kollektiv in eine Demonstration landloser Kriegsheimkehrer gerät und diese seine KZ-Tätowierung entdecken, wird er gegen seinen Willen zu einem der ihnen gemacht und aufgefordert, eine Ansprache zu halten. In dieser Szene zeigt sich die Widerständigkeit der Filme des Neorealismus gegen jegliche Zentriertheit besonders eindrücklich. Zunächst blasen verschiedene Teilnehmer der Kundgebung zur Mikrofonprobe lustige Geräusche ins Mikrofon, danach hält einer der Heimkehrer – gespielt von Carlo Lizzani – eine Rede, die aber im allgemeinen Sprachgewirr und Lärm wenig Aufmerksamkeit erlangt. Als Alberto dann vor das Mikrofon gezerrt wird, weiß er zunächst nichts zu sagen, wird dann aber von seiner ganzen Hoffnungslosigkeit gepackt und erzählt von der ungerechten Situation, in der sich alle Anwesenden befänden, und der Ausweglosigkeit ihres Elends. Am Ende bricht er weinend zusammen, während ihm die anderen aufmunternd auf die Schulter klopfen. Als ihm dabei ein Bündel Geldscheine aus der Tasche fällt, wird er sofort wieder als Spitzel aus dem Kollektiv ausgeschlossen. In keinem Moment des Films kann jemand die Menge in seinen Bann ziehen oder auch nur für kurze Zeit die ungeteilte Anteilnahme der Anderen erlangen.

Vielleicht am stärksten kommt das neue Potenzial der Menge im Gegensatz zur formierten Masse im Partisanenfilm *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946) zum Vorschein. Dort treiben die deutschen Besatzungstruppen die Bevölkerung auf dem zentralen Platz des kleinen Ortes zusammen, um sie zu Zeugen an der Hinrichtung eines Partisanen und eines mit ihm verbündeten Priesters werden zu lassen. Mit der in den Filmen üblichen Brutalität treiben die deutschen Soldaten die beiden Männer durch die dicht gedrängte Masse. Doch die Ansammlung ist kein anonymer Block. So schneidet die Kamera in Nahaufnahme auf unzählige Gesichter von Alten, Kindern, Männern und Frauen. Als einer der Soldaten, die roboterhaft, entindividualisiert und gesichtslos wirken, einer Frau grob ins Gesicht greift, verstärkt sich der Eindruck,

dass es die Facialität der Umstehenden ist, welche die Deutschen nicht ertragen können. Langsam beginnt der Priester ein Gebet zu murmeln, worauf mehr und mehr Menschen im Chor antworten. Der Film zeigt parallel dazu im Schuss/Gegenschuss-Verfahren den Priester und einzelne ihm antwortende Gesichter. Immer schneller und lauter werden die Bilderabfolge und das akustische Wechselspiel, bis aus Hunderten von Mündern die religiöse Anrufung über den Platz erschallt. Dem deutschen Kommandanten, der den Italienern eine Lektion erteilen wollte, entgleitet zunehmend die Situation, bis er nur noch hysterisch »Aufhören!« schreien kann und, noch bevor die beiden Todeskandidaten den Exekutionsplatz erreicht haben, den Schießbefehl gibt. Hier treffen unmittelbar zwei gegensätzliche Momente der Masse aufeinander. Denn obwohl das Gebet, welches den ganzen Platz ergreift, vom Priester ausgeht, findet keine Formierung statt. Die



ansonsten zur Identität gereichende, suturierende Schuss/Gegenschuss-Technik wirkt eher zerstreud. Was sich bildet, ist kein Block, sondern ein netzförmiges Gefüge, das sich über das akustische Wechselspiel als Ansteckung bildet und mal hierhin, mal dorthin ausgreift. Und es funktioniert horizontal. So sind der Priester und die auf ihn gerichteten und sein Leid mitfühlenden, solidarischen BewohnerInnen auf derselben Ebene. Und sie bleiben in jedem Moment individuell erkennbar und damit prinzipiell mit dem Priester und dem anderen Gefangenen austauschbar. Die deutsche Phantasie eines hierarchischen *staging* der in den Tod Gestoßenen misslingt, Blickobjekt und ZuschauerInnen bleiben rhizomatisch miteinander verbunden.

Elemente der Komödie

Die Technik, derer sich die Filme des Neorealismus bedienen, um eine autoritäre Formierung zu unterlaufen, ist oftmals die der Komödie. In ihr findet eine Beschleunigung statt, die jegliches Pathos, jegliches andächtige Innehalten und jede phallische Erstarrung verhindert. So entwickeln Szenen wie die oben geschilderte in *Caccia tragica* Qualitäten einer *screwball comedy*, in der sich die Ereignisse überschlagen und ins Absurde und Chaotische abdriften. Dieses Stilelement der Komödie, die in der Vermischung der Genres ein fester Bestandteil des Neorealismus

ist,³³⁵ kann vielleicht als die effektivste Strategie gegen eine hierarchisierende Organisierung der Menge angesehen werden.

Clowneske Szenen finden sich auch in *Miracolo a Milano*, in dem zu unterlegter Zirkusmusik jede und jeder etwas anderes macht und ein heilloses Durcheinander herrscht, in dem die Menschen übereinander stolpern oder ihnen andere Dinge widerfahren, die vom Publikum als lustig empfunden werden sollen. In einer Szene etwa versucht die Polizei das Hüttendorf zu räumen, worauf sich die BewohnerInnen militant wehren. Jedoch zieht die Staatsmacht nach, wirft Rauchbomben und will sogar scharf schießen, doch Totò (Francesco Golisano), der Wunder vollbringende junge Protagonist, verwandelt das Schießkommando des Polizeiführers in eine Opernarie, der die BewohnerInnen hinter der Barrikade applaudieren. Als die Polizisten dennoch vorstürmen, lässt er sie wie auf Glatteis ausrutschen. So vollführen sie einen chaotischen Tanz auf dem Feld – sie finden buchstäblich keinen Halt mehr.

Die Komödie, die bereits im Kino der 1930er Jahre beliebt war, blieb fortan fester Bestandteil des italienischen Kinos. Dennoch veränderte sie sich von seiner erheiternden und als eskapistisch bezeichneten Funktion der faschistischen Zeit zu einer tatsächlichen Fluchtlinie aus autoritären Formierungsversuchen, bevor sie dann in den 1950er Jahren in die seichten und systemstabilisierenden »rosa« Komödien mit ihren Portraits von stereotypisierten italienischen Figuren wie »Latin lovers, insatiable women, possessive mothers, pretentious layabouts, etc« überführt wurde.³³⁶

In dem ansonsten recht düsteren Melodrama *Il mulino del Po* (Alberto Lattuada, 1949), das, obwohl es nicht in der Nachkriegszeit, sondern im 19. Jahrhundert spielt, in vielerlei Hinsicht ein typischer neorealistischer Film ist, sind es die Momente der öffentlichen Rede, in denen der Film lustig wird. So werden die RednerInnen anlässlich eines Festes auf dem Dorfplatz von der einen Hälfte der Menschen ausgelacht, während die andere Hälfte sich angeregt miteinander unterhält und überhaupt nicht zuhört. In Menschenansammlungen, die Gefahr laufen, formiert zu werden, greifen das Lachen und der Witz, das Lächerlichmachen

335 Vgl. Wagstaff, Cinema, S. 227. Siehe auch Carlo Lizzani in seinem Dokumentationsfilm *Antologia del cinema italiano. Neorealismo 1946-1948*. Istituto LUCE 1993.

336 Wagstaff, Cinema, S. 227. Vgl. auch Bondanella, Italy, S. 355f. Zur sogenannten *commedia all'italiana* im »golden age« des italienischen Kinos von 1958 bis 1968 vgl. Bondanella, Italian Cinema, S. 142-195. Zur eskapistischen Funktion der Komödie im Film des Faschismus vgl. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror*, S. 3 und 15. Vgl. Landy, *Fascism in Film*, S. 71. Zum Aspekt von Konsum und Gender in den italienischen Filmkomödien ab den späten 1950er Jahren vgl. Maggie Günsberg: *Italian Cinema. Gender and Genre*. Houndmills, New York 2005. S. 60-96. Zur kontroversen Diskussion über das Kino im Faschismus in der Forschung seit den 1970er Jahren bis heute vgl. Vito Zagarrío: *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*. Venedig 2004. S. 13-38.



Il mulino del Po > Armes: Pattern of Realism

der Führer, Platz. Einheitliches Handeln erscheint als freie Assoziation der Menschen, die ihnen dazu dient, ihre Interessen durchzusetzen. So lassen sich die DorfbewohnerInnen in *Il mulino del Po* von den Sonntagsansprachen nicht vereinnahmen, nicht in eins setzen. Dennoch bilden sie – zumindest die Frauen – im Moment des Kampfes ein geschlossenes Kollektiv: Als Soldaten aufgrund des Streiks der LandarbeiterInnen beginnen, selbst das Feld zu ernten, stellen sich ihnen die Arbeiterinnen in den Weg, während ihre Männer starr vor Angst von der höher gelegenen Straße der Szenerie zuschauen – wie einem Theaterstück, wie einem Kinofilm. Selbst als der Offizier auf die Frauen anlegen lässt und das Erschießungskommando einleitet, rühren sich die Frauen nicht vom Fleck. Ohne zentrale Leitung und trotz fehlender Unterstützung durch ihre Ehemänner und Kollegen handeln die Frauen geschlossen und setzen ihr Leben ein. Als der Offizier in letzter Sekunde in die Luft schießen lässt, gehen die Frauen zum Angriff über und schlagen auf die Soldaten ein. Wie bei den plündernden und gewalttätigen Frauen in *Roma città aperta* und *L'onorevole Angelina* sind auch in diesem Film die offensiv kämpfenden Frauen die positiven Akteure und Sympathieträgerinnen des Kinos der Nachkriegszeit. Anders gesagt, der Eingriff von Frauenkollektiven in den gesellschaftspolitischen Raum und die Abwesenheit der Männer in dieser Sphäre sind das auffälligste Merkmal der Filme des italienischen Neorealismus.



Das Verschwinden der Männer

Doch zunächst zu den Männerkörpern in den Filmen. Sie teilen sich in verschiedene deviante Typen auf, darunter der passive schöne Körper, der alte und wahnsinnige Kranke, der amerikanische jungenhafte Körper und der perverse Körper des Deutschen/Nazis sowie als erinnertes Gespenst der heldenhafte verletzte Körper des gestorbenen Partisanen. Vor allem aber erscheinen die Männer als Kinder. In der Untersuchung der Filme auf diese verschiedenen Gruppen hin soll jedoch keine Typologie betrieben werden. Vielmehr soll gezeigt werden, welche Figurationen einer vormals hegemonialen Männlichkeit auswichen und mit welchen Figuren die ZuschauerInnen somit konfrontiert waren. Diese devianten Typen sind nichts Neues, sondern stets gegebene Möglichkeiten jenseits des ödipalisierten männlichen Körpers, sie sind gewissermaßen Abzweigungen einer männlichen Idealform, Vorformen, Variationen oder Ausschlussmodelle. Als innere Auffaltung des äußeren Rands waren und sind diese Abzweigungen sogar stets notwendig gewesen, um eine ideale Männlichkeit zu produzieren, die – selbst leer – sich durch die Abgrenzung des realen Außen erst erschaffen kann. Gerade an dieser Stelle wird der Begriff der Falte, wie ihn Deleuze entwickelt hat, für eine Körper- und Geschlechtertheorie produktiv. Denn »das, was gefaltet ist, ist das Eingeschlossene, das Inhärente. Man kann sagen, daß das, was gefaltet ist, allein virtuell ist, und aktual nur in einer Hülle existiert, in etwas, das es umhüllt«. ³³⁷ Und Deleuze benennt auch, was sich in der Hülle als Gefaltetes bildet, nämlich das »Subjekt«. Wenn Männlichkeit als diese Hülle betrachtet wird, so ist das, was sie konstituiert, genau das, was sie in sich oder auf sich einfallen kann. Und diese Faltungen sind das Andere, das gerade deshalb eingeschlossen wird. Interessant sind bei dem Einschluss die Abschließungs- oder Schließungsbedingungen. Diese Bedingungen gilt es in ihrer historischen Dimension zu benennen. Die Hülle des männlichen Subjekts, sein Körper, bildet sich in der Auffaltung des Eingefalteten, als innere Auffaltung des äußeren Rands. Funktionierende Männlichkeit definiert sich also stets darüber, was sie nicht ist, und führt genau das, was sie nicht ist, in ihren Diskurs mit ein, ist davon abhängig. Die genannten devianten Typen sind demnach wie gesagt nichts Neues, sondern alte Bekannte im patriarchalen Diskurs. Unmittelbar nach dem Krieg jedoch übernahmen diese *anderen Körper* das Zentrum kultureller Produktion und waren nicht mehr ihr stets abzugrenzender Rand. Das war der Umschlag. Sie markierten somit eine (vielleicht kurzfristige)

337 Gilles Deleuze: Die Falte. Leibniz und der Barock. Frankfurt a. M. 2000. S. 41.

historische Alternative zu den nicht nur im Faschismus zelebrierten homosozialen Figuren des Vaters, Bruders, Sohns, Arbeiters, Liebhabers und Kriegers und zu ihren lächerlich gemachten oder tragischen Gegenparts, wie dem von seiner Frau dominierten oder gehörnten Ehemann, dem Ungeschickten, dem Homosexuellen oder dem Feigling.³³⁸ Nach dem Krieg waren sie Anfangsfiguren eines Werdens. Diese ehemaligen Randfiguren machten sich nun auf zu einer beeindruckend weitgefächerten geschlechtlichen Desertion. Die nachfolgenden Untersuchungen der neorealistischen Filme dienen dazu, diesen Figuren und ihren Gefügen nachzuspüren, um die Dimensionen des historischen Moments des Nachkriegs zu begreifen.

Jungen: Ödipus interruptus

In dem dokumentarischen Kurzfilm *Bambini in città* (Luigi Comencini, 1946), der kurz nach dem Krieg gedreht wurde, wird die Verbindung des Zusammenbruchs und des Erscheinens der Kinder im Film expliziert. Eine sanfte Männerstimme aus dem Off kommentiert die Kamerafahrt durch eine zerstörte Stadt, in der die Kinder allgegenwärtig sind. In den Ruinen und auf den Baustellen klettern sie trotz der Warnrufe der Mütter herum, hängen sich an fahrende Straßenbahnen und spielen in den Trümmern des Krieges. Bezeichnenderweise kommentiert die Stimme, dass der Krieg die Stadt für die Kinder geöffnet habe. In den Öffnungen, den Rissen und Wunden des alten Regimes erscheinen nun also Kinder und bevölkern die Filme der Nachkriegszeit auf den Leinwänden. Ähnlich den Tieren im Film stellen Kinder den Einbruch des Realen dar, eine Bewegung, die aus der aufgebrochenen Erstarrung des faschistischen Diskurses entstand. Doch stehen Kinder hier nicht für einen unschuldigen oder naiven Neuanfang, nicht für ein Weitermachen unter Ausblendung der Vergangenheit und nicht für die Hoffnung auf die Zukunft, wie es etwa im deutschen Trümmerfilm angelegt ist. Eher bilden sie Fluchtlinien, die in ganz anderen als den bekannten Bahnen verlaufen. Als in der letzten Einstellung von *Bambini in città* nackte Kinder auf einer Wiese tanzen, bemerkt die Erzählstimme, dass sich Kinder ständig bewegen wollten, am liebsten fliegen. Und das war wörtlich gemeint.

In sehr vielen neorealistischen Spielfilmproduktionen stehen Kinder im Mittelpunkt der Handlung; dies ist geradezu eines der zentralen Merkmale dieser Filme, was oft als Verstärkung des Gegenwärtigen gelesen wird sowie als Ausdruck des Ausgeliefertseins der Menschen in ihren Verhältnissen.³³⁹ Die Kinder versuchen zwar meist in der Leerstelle – im

338 Vgl. Martschukat/Stieglitz, »Es ist ein Junge!«, S. 141ff.

339 Vgl. Gottlieb, Rossellini, *Open City*, and Neorealism, S. 37.

Riss – des kaum noch Ordnung schaffenden Diskurses eine klassische Perspektive für sich zu finden, doch scheitern sie am Ende alle. Aber gerade das Scheitern setzt eine neue Perspektive in die Welt. Obwohl es kaum Vorstellungen gab von einer anderen Art der Vergesellschaftung, verweigern sie doch eine Übernahme der überkommenen patriarchal-hierarchischen Ordnung. Im filmischen Scheitern entstanden nicht zu diskursivierende, nicht beschreibbare, aber dennoch begehrbare und darüber unbewusst realisierte Welten: nicht-ödpale Gefüge. Die Filmanalysen zum zunächst männlichen Kind werden zeigen, dass Jungen in den 1940er Jahren weder einen Ausweg aus der Misere darstellten noch als Katalysator wirkten, dank dem der krisengebeutelte Mann geheilt und wieder Herr seiner Lage werden konnte.

Der bekannteste Film, dessen Protagonisten Kinder sind, ist *Sciuscià* von Vittorio De Sica aus dem Jahre 1946. Der Filmmacher war dafür bekannt, sein Filme um Kindercharaktere zu arrangieren. In *Sciuscià* geht es um den aussichtslosen Traum der beiden römischen Schuhputzerjungen Pasquale (Franco Interlenghi) und Giuseppe (Rinaldo Smordoni), sich eines Tages den von ihnen über alles geliebten weißen Hengst aus einem nahe gelegenen Reitstall bei der Villa Borghese zu kaufen, auf dem sie leihweise, wann immer sie es sich leisten können, für ein paar Stunden aus ihrem Alltag entfliehen.³⁴⁰ Für dieses Ziel beteiligen sich die Jungen bezeichnenderweise an einem Überfall auf eine Wahrsagerin. Schon hier wird auf einer symbolischen Ebene deutlich, dass die beiden Jungen selbst ihrer Zukunft beraubt sind.³⁴¹ Kurz darauf landen sie im Gefängnis, wo sie von der Anstaltsleitung gegeneinander ausgespielt werden. Zwar können beide zuletzt – nun verfeindet und voneinander getrennt – fliehen, doch tötet Pasquale am Ende des Films seinen besten Freund Giuseppe im Affekt und muss wieder ins Gefängnis. Das weiße Pferd – stummer Zeuge dieser Szene – tritt ungesattelt und von niemandem geführt ins Off. Der Hengst mit Namen Bersagliere³⁴² steht

340 De Sica hat immer wieder betont, wie sehr er sich in Vorbereitung auf den Film über Monate hinweg im Milieu der Schuhputzerkinder bewegte, um deren Realität zu begreifen. Tatsächlich lernte er sogar die realen Vorbilder der beiden Darsteller durch eine Zeitungsfotoschrecke über Straßenkinder kennen. Die beiden Schuhputzerjungen mit den Spitznamen Scimmietta und Cappellone, die ihr karges Einkommen für gelegentliche Ausritte mit einem gemieteten Pferd ausgaben, wurden durch diesen Report bekannt. Doch entschied sich De Sica nach anfänglichen Überlegungen dagegen, die echten Schuhputzer als Hauptdarsteller für *Sciuscià* zu engagieren. Ihre »Hässlichkeit« hatte den neorealistischen Anspruch nach Authentizität an seine Grenzen gebracht. Vgl. Cardullo, De Sica, S. 32. Die Fotoschrecke findet sich in dem Artikel: *Sciuscià, Gio?*, in: *Film d'oggi*. Nr. 3, 23.06.1945. S. 4f.

341 Die glückliche Erzählung von Liebe und Erfolg in der Zukunft, die das Handwerk der Wahrsagerin ist, aber auch das Merkmal des Kinos, wird nicht nur in *Sciuscià* zurückgewiesen. Auch in *Ladri di biciclette* tritt die Verkündung der Frau mit dem »zweiten Gesicht«, dass Antonio sein Fahrrad »sofort oder nie finde«, nicht ein. Die Wahrsagerinnen in den Filmen verdeutlichen, dass (nicht nur) die Kinder keine Zukunft besitzen beziehungsweise repräsentieren.

342 Der Bersagliere ist ein Scharfschütze in der italienischen Infanterie. Im Ersten Weltkrieg war

hier freudscher Symbolik entsprechend als Ersatz für eine Vaterfigur.³⁴³ Der gescheiterte Traum Pasquales und Giuseppes, dieses Pferd zu besitzen, steht für ihre gescheiterte Ödipalisierung, das heißt ihre misslungene Einführung in die symbolische väterliche Ordnung, die aus Jungen Männer macht und ihnen eine produktive Position in der Gesellschaft zusichert. Diese Option ist in *Sciuscià*, wie in allen anderen Filmen dieser Zeit, nicht gegeben. Stattdessen verweist gerade die stumme Zeugenschaft des Tieres auf die Dimension des Leidens der Jungen, also den Tod Giuseppes und die absolute Verzweiflung Pasquales. Während Pasquale sich über den leblosen Körper seines besten Freundes beugt, schneidet die Kamera über das vom Leid affizierte Gesicht des hinzugekommenen Gefängnisdirektors auf das Auge des Pferdes. Analog zu dem von Sulgi Lie analysierten Blick des Hundes auf die zum Tode verurteilte Jeanne d'Arc in Luc Bressons *Procès de Jeanne d'Arc* (1962) ließe sich auch der sprachlose Blick des Pferdes im Sinne eines Materialismus des organlosen Körpers als ein solidarischer »mimetischer Blick [...] eines sprachlosen Lebens« verstehen, »der sich somatisch an das kreatürliche Leben entäußert«.³⁴⁴ Das Ende des Filmes markiert damit ein Tier-Werden der Protagonisten, welches im Auge des Pferdes registriert und von diesem in der Schlusssequenz aus dem Bild getragen wird. Der Film etabliert damit zwischen Mensch und Tier eine »Ununterscheidbarkeitszone, die tiefer liegt als jede gefühlvolle Identifizierung. Der leidende Mensch ist Vieh, das leidende Vieh ist Mensch.«³⁴⁵ Diese Zone der Ununterscheidbarkeit übersteigt den Ort der Leinwand und erstreckt sich auf den Kinosaal; das Publikum, dem eine Identifizierung mit den juvenilen Protagonisten als Träger einer erneuerten Zukunft verweigert wird, nimmt vielmehr durch den mimetischen Prozess an deren Tier-Werdung teil. So schafft der Film im Schatten ödipaler Symboliken Orte der Bifurkation, an denen sich der Tod als Drama in eine Ästhetik der »grundlosen, bloßen Existenz«³⁴⁶ übersetzt.

Benito Mussolini im 11. Regiment der Bersaglieri in Verona. Ein weiterer Verweis auf Mussolini könnte hier neben dem Namen auch der Umstand sein, dass Mussolini sich gerne auf seinem weißen Pferd fotografieren ließ. Ansonsten bedeutet der Begriff eine energische und tatkräftige Person und war in diesem Sinne auch ein Titel der zahlreichen *Maciste*-Filme: *Maciste bersagliere* (1916). Das heldenhafte, entschlossene Handeln wird in *Sciuscià* als aussichtslos dargestellt.

343 Allerdings betont Freud in seiner Analyse des »Kleinen Hans«, dass gerade das weiße Pferd zwar den (kastrierenden) Vater, jedoch eben auch die Mutter symbolisieren kann. Bersaglieri könnte also durchaus als elterliches Symbol beziehungsweise als Symbol der Ununterscheidbarkeit von mütterlichem und väterlichem Prinzip gelesen werden. Vgl. Sigmund Freud: *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*. Frankfurt a. M. 2000 [1909]. S. 62ff., 143ff. und 154.

344 Sulgi Lie: *Kreatürliches Kino. Zur ästhetischen Egalität in Robert Bressons Tierbildern*, in: Maren Möhring/Massimo Perinelli/Olaf Stieglitz (Hg.): *Tiere im Film – eine Menschheitsgeschichte*. Köln, Weimar 2009.

345 Vgl. Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*. München 1995. S. 21.

346 Jacques Rancière: *Die Geschichtlichkeit des Films*, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hg.):

Auch der 1949 mit dem *Special Academy Award* gekrönte Film De Sicas *Ladri di biciclette* stellt ein Kind in den Mittelpunkt der Handlung. Und wie bei den Schuhputzerkindern folgt der Plot zunächst einer klassisch ödipalen Narration. Der kleine Bruno (Enzo Staiola) versucht seinem Vater Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) zu helfen, dessen gestohlenen Fahrrad wiederzufinden, um den existenziell wichtigen neuen Arbeitsplatz zu retten, für den dieser das Fahrrad braucht. Im Laufe seiner Suche wird der zehnjährige Junge jedoch immer mehr zum Alter Ego für seinen zunehmend regredierenden Vater. Das zeigt sich bereits zu Beginn des Filmes, als der Junge in aller Frühe das Fahrrad inspiziert und poliert und sich über einen kleinen Schaden empört, während Antonio sanft abwiegelt. Bruno nimmt bereits hier die Arbeit wichtiger als sein Vater. Nach dem Diebstahl des Fahrrads sind es dann auch die Ideen des Kindes, welche die Suche voranbringen. So geht Antonio auf Anraten seines Sohnes schließlich sogar zu einer Wahrsagerin, obwohl er seine Frau für ihre regelmäßigen Besuche bei dieser kurz zuvor noch als abergläubisch und dumm gescholten hat. Als es Antonio schlussendlich nicht gelingt, das Fahrrad wiederzufinden, irrt er am Ende selbst weinend wie ein kleiner Junge hilflos durch die Straßen.

Auch Millicent Marcus betont, dass der Film eine Transformation der Beziehung von Vater und Sohn ist, an deren Ende deren Gleichheit steht; jedoch interpretiert sie die Geschichte als Transformation des Jungen zum Mann, während die vorliegende Arbeit von der Regression Antonios ausgeht.³⁴⁷ Denn Bruno ist zwar tatsächlich der vernünftigeren oder erwachseneren der beiden, kann aber ebenfalls keine Lösung des Problems aufzeigen. So scheint auch er am Ende jede Hoffnung auf die Rettung der Arbeit seines Vaters aufzugeben und wird, wie dieser, hilflos. Dieses Kind-Werden Brunos wie das Antonios markiert ihre minoritäre Position in der für sie feindlichen Gesellschaft. So laufen sie am Ende aus dem Bildschirm heraus und verschwinden im wahrsten Sinne des Wortes im Nichts. Anna Maria Torriglia spricht, analog zum bundesrepublikanischen Geschichtsdiskurs der frühen Nachkriegszeit, auch in Bezug auf das Italien der späten 1940er und 1950er Jahre von einer vaterlosen Gesellschaft. Dabei ist sie eine der wenigen, die das Generationenverhältnis in Italien auf die Ästhetik und Architektur in den neorealistischen Filmen übertragen, wenn sie schreibt: »The most important ties the young people have are not – in a vertical patriarchal sense – with their parents, but – in a horizontal sense – with each other.«³⁴⁸ Diese

Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin 2003. S. 230-246, hier S. 234.

347 Vgl. Marcus, *Italian Film*, S. 59.

348 Torriglia, *Broken Time*, S. 21f. Vgl. auch Dalle Vacche, *The Body in the Mirror*, S. 182.

Arbeit möchte dafür argumentieren, dass sich diese von Torriglia konstatierte horizontale Verbindung der Jugend im Nachkriegsfilm auch im Abschlussbild von Bruno und Antonio in *Ladri di biciclette* wiederfindet. Ihre vertikale Sohn-Vater-Beziehung hat sich in eine horizontale Beziehung transformiert, für die es keinen Begriff gibt. Auf jeden Fall bleibt der Junge in *Ladri di biciclette* und vielen anderen Filmen dieser wenigen Jahre ein Symbol für die zerstörte Männlichkeit des Vaters, ohne seine Rekonstituierung zu bewirken. Der Film verweigert sich also der Mann-Werdung des Vaters über die heilende Beziehung zum Sohn und somit einem ödipalen Happy End,³⁴⁹ das ist das besondere Moment, das die Filme der Nachkriegszeit durchzieht.

Genauso verhält es sich in Vittorio De Sicas fünftem Film *I bambini ci guardano* von 1943. Der fünfjährige Pricò³⁵⁰ (Luciano De Ambrosis) wird Zeuge der Liebesaffäre seiner Mutter mit einem ihm fremden Mann und versucht, sie zu verhindern. Alle seine Versuche, seine Mutter in der Ehe mit dem Vater zu halten beziehungsweise diesem am Ende beizustehen, bleiben jedoch erfolglos. Das Begehren der Mutter, das weder auf den Sohn noch auf den Ehemann gerichtet ist, und die Passivität und Hilflosigkeit des Vaters, der weinend vor seinem Sohn zusammenbricht, setzen ein geschlechtliches Setting jenseits des heteronormativen Diskurses – ihr Begehren ist jeweils deviant. Die, wie Mira Liehm es ausdrückt, (sexuell) gelangweilte Frau und der schwache und langweilige Mann sprengen das ödipale Dreieck der Familie und damit die männliche Subjektivierung des Jungen.³⁵¹ Anstelle dieser entstehen neue gesellschaftliche Konstellationen, in denen der Vater verschwindet, die Mutter bei ihrem Geliebten bleibt und der Sohn in einem Internat aufwächst: Das Konzept Familie wird denunziert.

349 Das ist umso bemerkenswerter, als dass der deutsche Trümmerfilm, der ja in einem ähnlichen Dispositiv wie der Neorealismus entstand, viel schneller in der Lage war, den kaputten, arbeitsunwilligen und antriebsschwachen Kriegsheimkehrer zu reparieren, sei es durch eine liebende Frau oder eben über die Figur des hoffnungsvollen und vom Zusammenbruch des Nationalsozialismus unberührten Jungen. *Irgendwo in Berlin* (Gerhard Lamprecht, 1946) ist ein gutes Beispiel dafür. Als der Heimkehrer Paul Iller (Harry Hindemith) nach Berlin kommt, kann und will er seine zerstörte Werkstatt nicht wieder aufbauen. Sein unentwegt Krieg spielender Sohn Gustav (Charles Brauer) ist enttäuscht. Als aber einer der Jungen aus seiner Bande – eine Kriegswaise – auf einer Ruine tödlich verunglückt, hat das eine kathartische Wirkung (beziehungsweise verschließt es die nicht-ödipale Fluchtlinie): Zusammen mit seinen Freunden und Dutzenden weiterer Kinder räumt er die Werkstatt des Vaters von Trümmern und Schutt frei. Durch so viel Tatkraft angesteckt, packt nun auch der Vater mit an und überwindet sein Kriegstrauma. Am Ende ist er wieder der gesunde, forsche, arbeitende und autoritäre Vater und Ehemann, auf den sein Sohn stolz sein kann: ödipales Happy End.

350 Cardullo macht auf die Ironie aufmerksam, den der Name Pricò, eine Kurzform von *precoce*, also frühreif, beinhaltet. So wird sein kindliches Leben durch die harsche Realität der Erwachsenenwelt, namentlich der Erotik und Sexualität, frühzeitig beendet. Vgl. Cardullo, De Sica, S. 26.

351 Vgl. Mira Liehm: *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present*. Berkeley, Los Angeles, London 1984. S. 48.

Ähnlich wie in *I bambini ci guardano* wird in *Catene* (Raffaello Matarazzo, 1949) ebenfalls der Sohn Zeuge der Affäre seiner Mutter. Der junge Tonino beobachtet heimlich, wie seine Mutter Rosa (Yvonne Sanson) mit dem Gangster Emilio (Aldo Nicodemi) am Esstisch versteckt Händchen hält. Die Kamera zeigt die Szene aus der voyeuristischen Position des Sohnes, doch ist sein Blick machtlos. So schaut er, weinend, auf das Geschehen, während sein Gesicht mit dem der lachenden und glücklichen Rosa gegengeschnitten wird. Später im Film versucht auch Tonino seine Mutter an der Liebesverbindung mit dem fremden Mann zu hindern, aber er scheitert. In einer dramatischen Szene stellt er sich seiner Mutter, die zu ihrem Geliebten gehen will, vor der Wohnungstür in den Weg; er will sie in der häuslichen Sphäre und mütterlichen Rolle territorialisieren. Erneut weinend ringt Tonino mit seiner Mutter und ruft, »ti voglio tanto bene, Mama«, aber Rosa kämpft sich mit Gewalt ihren Weg frei und flieht zu ihrem Geliebten. Der Junge ist machtlos. Seine kleine Schwester alarmiert daraufhin ihren Vater Guglielmo, der den Liebhaber tötet, nach Amerika flieht, später dort festgenommen wird und nach seiner Auslieferung in Italien ins Gefängnis muss. Am Ende gibt es zwar ein ödipales Happy End, denn Rosa gesteht (und denunziert) vor Gericht ihren Wunsch, die Familie zu verlassen, woraufhin Guglielmos Tat als Ehrenmord gewürdigt und ihm vergeben wird, so dass er freikommt. Dennoch bleibt das Moment gescheiterter ödipaler Phantasien des Jungen bestehen. Er konnte seine Mutter nicht *besetzen*, war nicht mehr ihr gesellschaftlicher Signifikant, über den sie sich als Mutter subjektiviert hat. Auch in diesem Beispiel wird der psychoanalytische Diskurs von Familie gesprengt, auch wenn der Film am Ende der 1940er Jahre die Familie bereits wieder instand setzt.

Wie Torriglia es treffend ausdrückt, verlieren im Nachkriegsitalien die familiären Bindungen ihre Bedeutung und verliert damit die Familieals »social cell« ihre Funktion.³⁵² Dies gilt ihrer Meinung nach vor allem für die Vater-Sohn-Beziehung, sozusagen das Rückgrat ödipaler männlicher Subjektivierung. In *Gioventù perduta* ist es der bereits erwachsene Stefano, der sich zunehmend von seinem Vater entfernt. Dessen Versuche, mit seinem Sohn zu kommunizieren, scheitern und er verliert jede Verbindung und jegliche Kontrolle über den jungen Mann. Am Ende ist es nicht der Vater, der stirbt, um dem Sohn Platz zu machen, sondern Stefano wird, nachdem er die in ihn verliebte Studentin Maria ermordet hat, erschossen – verlorene Jugend.

In Rossellinis drittem Teil seiner Nachkriegstrilogie *Germania anno zero* (1947) steht wiederum ein Junge im Mittelpunkt der Handlung. Der dreizehnjährige Edmund (Edmund Moeschke) lebt im zerstörten Berlin des

352 Torriglia, Broken Time, S. 18.

Jahres 1947 zusammen mit seiner großen Schwester, seinem aus dem Krieg heimgekehrten Bruder und seinen Eltern. Der Vater ist krank und liegt stets jammernd im Bett, während sein Bruder sich aus Angst vor alliierter Gefangenschaft nicht aus dem Haus traut und sich larmoyant weigert, Arbeit zu suchen. Und so ist es Edmund, der seine Familie durch schwere Arbeit mühsam ernährt. Lediglich seine Schwester Eva (Ingetraud Hinze) trägt zum Familieneinkommen bei, indem sie abends mit amerikanischen Soldaten tanzen geht und von ihnen Geschenke annimmt. Weder sein großer Bruder noch sein Vater sind männliche Identifikationsfiguren. Im Gegenteil, als Edmund seinen ehemaligen Lehrer, einen pädophilen Nazi, trifft, setzt dieser dem Jungen den nazistischen Gedanken in den Kopf, sich von der Last seines schwachen und unnützen Vaters zu befreien. Schließlich vergiftet Edmund seinen Vater. Als dann auch noch der große Bruder verhaftet wird, stürzt er sich, jeder Perspektive beraubt, aus dem obersten



Germania anno zero > Gottlieb: *Rome Open City*

Stockwerk einer Ruine. Genau wie mit dem heruntergestürzten Giuseppe in *Sciuscià* endet der Film mit dem Bild des auf dem Boden der Realität zerschellten Jungen. Der bewusste Freitod eines Kindes ist eine Besonderheit des Neorealismus, die in dieser Form einzigartig ist in der Geschichte des Films. Das Ende Edmunds ist jedoch nicht das Ende einer möglichen Zukunft, sondern ließe sich als Verweigerung verstehen, das Erbe des Faschismus anzutreten. Statt kitschiger Läuterung oder zelebrierter kindlicher Unschuld wird deutlich, wie sehr Edmund im Zeichen des nazistischen Diskurses steht, aus dem es kein (ödipales) Entkommen gibt.³⁵³ So schreibt André Bazin zu Recht über Edmunds Gesicht, als er das Gift für den Vater in dessen Tee schüttet, dass wir in

353 Der bereits erwähnte Junge Gustav aus dem deutschen Nachkriegsfilm *Irgendwo in Berlin* ist das genaue Gegenstück zu Edmund. Edmund wäre eher der zu Tode gekommene Waisenknabe Willi (Hans Trinkhaus) aus dem Film, der aber hier nur als störende Randfigur mitgetragen wird beziehungsweise der im entscheidenden Moment den Weg für das ödipale Happy End freiräumen muss. Der italienische Nachkriegsfilm stellt hingegen genau die scheiternden Charaktere zentral, während ganz anders als im deutschen Film die wieder hergestellten Subjekte eher bedrohlich und unmenschlich wirken. Ein für den deutschen Trümmerfilm anderer typischer Ausweg ist die Inszenierung einer leeren Stelle, die der Tod einer Vaterfigur hervorbringt und in welche der Junge sich neu einschreiben kann, wie zum Beispiel der Film *Eins-zwei-drei Corona!* (Hans Müller, 1948), in dem eine vater- oder orientierungslose Kinderbande von der verletzten Zirkusartistin Corona (Eva-Ingeborg Scholz) ‚gezähmt‘ und ‚dressiert‘ wird und schließlich den Zirkus organisiert.

ihm »vergeblich etwas anderes als Konzentration und Kalkül suchen«. ³⁵⁴ Sein eigener Tod ist daher der konsequente Schritt, Verantwortung für die faschistische Vergangenheit zu übernehmen und mit dem Diskurs von Neuanfang und Wiederaufbau tatsächlich zu brechen. Die Kinder stellen in den Filmen nicht die Zukunft dar, sie scheitern, sterben oder befinden sich wieder in derselben Position wie zu Anfang. Torriglia nennt den Selbstmord Edmunds daher auch zu Recht »the suicide of the future«. ³⁵⁵ Darin verbirgt sich eine Fluchtlinie aus dem hegemonialen Flussbett einer Fortschrittsgeschichte, die alternative Realitäten zum Leben erwecken und real werden lassen kann. Die, wie Rossellini es ausdrückt, »petite flamme de la morale«, die in Edmund brennt, ermöglicht ihm den »suicide pour échapper à ce malaise et à cette contradiction«. ³⁵⁶ So setzt Edmunds Selbstmord ein hoffnungsvolles Ende gerade gegen jede klassische Happy-End-Konstellation. Denn sein Begehren nach einem guten Leben, das aufgrund der faschistischen Vergangenheit, dem Krieg und der Shoah in einer wieder auf Familie, Arbeit und Nation errichteten Gesellschaft unmöglich geworden ist, überlebt den Film nur aufgrund des Todes des in einer ödipalen Logik gefangenen Protagonisten. Das Leben, das auf den toten Leinwandkörpern entsteht, ist die Heterotopie, die der neorealistische Film markiert.

Eine Ausnahme aus dieser Logik bildet Rossellinis *Roma città aperta*, der in mancherlei Hinsicht der am wenigsten neorealistische Film ist, obwohl er in der Filmgeschichte als dessen Paradebeispiel fungiert. Als der in der Resistenza aktive Pfarrer Don Pietro (Aldo Fabrizi) am Ende von den Deutschen erschossen wird, pfeift ihm eine Gruppe von Kindern, die eine eigene, schlagkräftige Partisanengruppe bilden, im Hintergrund eine ermutigende Melodie zu. Diese Melodie durchzieht den gesamten Film als roter Faden und steht für den Widerstand gegen die Deutschen. Tonia Riviello interpretiert diese Szene als Hoffnung auf den erfolgreichen Kampf gegen die Nazis, den die Kinder weitertragen werden. ³⁵⁷ Und so endet der Film mit dem Bild der Gruppe von Kindern, die vom Exekutionsplatz ³⁵⁸ die

354 Bazin, Was ist Film?, S. 244.

355 Torriglia, Broken Time, S. 30.

356 Roberto Rossellini: Dix ans de cinéma (II), in: Cahiers du Cinéma. Nr. 52, November 1955. S. 3-9, hier S. 5.

357 Vgl. Tonia Caterina Riviello: The Spectrum of Womanhood in Rossellini's *Roma, città aperta*, in: Dies. (Hg.): Women in Italian Cinema. La donna nel cinema italiano. Rom 1999. S. 21-37, hier S. 25. Ähnlich argumentiert auch Millicent Marcus, die außerdem auf den historischen Bezug des Anführers der Kinderbande Romoletto auf den Namen des mythischen Gründers Roms verweist. Vgl. Marcus, Italian Film, S. 46.

358 David Forgacs macht hierbei darauf aufmerksam, dass der Platz, auf dem die Hinrichtung des Pfarrers gedreht wurde, jener den Römern wohl bekannte Ort war, wo die Deutschen während ihrer neunmonatigen Besetzung der Stadt Erschießungen von Antifaschisten vornehmen ließen, darunter auch die von Don Giuseppe Morosini, nach dem die Filmfigur des Don Pietro gestaltet wurde. So fungiert das Feld des Forte Bravetta nach Forgacs als ein »stimulus to



Roma città aperta: Triumphzug der neuen Generation > British Film Institute

Via Trionfale hinuntergehen und – als zukünftige Befreier – in die Stadt einziehen.

Obwohl also auch die neorealistischen Filme zunächst ein klassisches Krisenszenario entwickeln, verweigern sie sich alle an einem bestimmten Punkt dem scheinbar naheliegenden patriarchalen Diskurs, der doch die Lösung all ihrer Probleme bieten würde: Antonio würde sein Fahrrad zurückgewinnen, Pasquale und Giuseppe eine Autorität überzeugen, sich für sie erfolgreich einzusetzen, Tonino und Pricò die Ehe ihrer Eltern retten und Edmund zumindest seinen verstockten Bruder überzeugen, den Platz des toten Vaters und damit die Verantwortung für die Familie zu übernehmen. Doch all das geschieht im Neorealismus und damit in dieser Deutlichkeit und Dichte erstmalig in der Filmgeschichte gerade nicht. Dieses Scheitern kann als unbewusste, zumindest aber unaussprechliche Verweigerung gelesen werden, sich dem Diskurs einer Wiederinstandsetzung erneuerter Männlichkeit zu ergeben. Die Jungen in den Filmen sind nicht die Männer von morgen, sind nicht die Hoffnungsträger der Nachkriegszeit. Sie quittieren gegenüber ihrer Familie und letztlich Italien den Dienst und verweisen auf eine andere Art der Vergesellschaftung.

Väter: divenire-donna

Ebenso wie sich das Verhältnis der Söhne zu ihren Vätern ändert, transformiert sich auch das Konzept ›Water‹ in den Filmen des Neorealismus.

collective memory and has an authenticating function in a scene that is in all other respects a dramatized reconstruction«. Forgacs, Space, Rhetoric, and the Divided City, S. 108.

Wurde der funktionsuntüchtige Vater im *ventennio* noch ridikulisiert und entwickelte sich als die stereotypisierte Figur des Witwers in den 1950er Jahren vollständig zur Witzfigur, die meist von einer Frau gerettet werden muss und sich darüber remaskulinisiert, erscheinen in den wenigen Jahren dazwischen ganz andere Vaterfiguren im Licht des Filmprojektors. Deren besondere Qualitäten sollen im Folgenden untersucht und historisch rückgebunden werden.

Der späte und längst nicht mehr typische neorealistische Film *I figli di nessuno*³⁵⁹ (Raffaello Matarazzo, 1951) zeigt, dass der Typus des devianten Vaters sich nicht so schnell von der Leinwand löste. In der verzweigten Handlung des Melodrams steht der junge Bruno (Enrico Olivieri), der auf der Suche nach seinem ihm unbekanntem Vater ist, im Mittelpunkt. Jener, ein Baron (Amedeo Nazzari), weiß nicht, dass er einen Sohn hat und dass seine ehemalige Geliebte Luisa (Yvonne Sanson) noch lebt. Luisa wiederum denkt, dass ihr Sohn bei einem Feuer ums Leben gekommen ist, und hat sich aus Schmerz bereits vor Jahren als Nonne in ein Kloster zurückgezogen. Der Baron Guido und Luisa waren, ohne es zu wissen, Opfer einer Intrige seiner Mutter und seiner zukünftigen Ehefrau geworden. Als Bruno Jahre nach der Tragödie, die die beiden Liebenden auseinanderriss, auf dem Anwesen des Barons erscheint, wird er von dem Aufseher Anselmo³⁶⁰, der auf Befehl von Guidos Mutter für das Verschwinden der schwangeren Luisa, den Raub ihres Kindes und das Spuren verwischende Feuer gesorgt hatte, abgefangen. Während also Bruno das Geheimnis um seine Geschichte aufdecken will, sorgt Anselmo dafür, dass es gewahrt bleibt. Dennoch verbindet die beiden ein starkes Band. Beide sind die »Kinder von Niemanden«, beide stehen außerhalb der Ordnung. Auch als Bruno seiner Mutter begegnet, erkennt er sie nicht, und im selben Moment, in dem der Vater endlich kapiert, dass Bruno sein Sohn ist, stirbt der Junge bei einer Explosion. Auch Luisa stirbt und so bleibt Guido, gefangen im Ränkespiel seiner Mutter und seiner Frau, zurück. Weder konnte sich der Sohn über seinen Vater ödipalisieren noch sich Guido als männlicher Liebhaber und Vater seine dominante gesellschaftliche Position wahren. Die Figur des Vaters Guido stellt genau diesen Niemand dar und ist damit typisch für die Absage des Neorealismus an das, was Lacan mit dem *nom-du-père* als das Gesetz des Vaters bezeichnet. Das ödipale Dreieck, in dem das väterliche Verbot, das *non-du-père*, als bestimmendes Moment männlicher Identifikation fungieren soll,³⁶¹ wird in den Filmen dieser Zeit durchgängig aufgehoben.

359 Der Film war eine Neuauflage des von Ubaldo Maria Del Colle gedrehten dreiteiligen *I figli di nessuno* von 1920.

360 Anselmo wird von Folco Lulli gespielt, dem Bösewicht des neorealistischen Films.

361 Gemäß der psychoanalytischen Bestimmung gültiger heteronormativer bürgerlicher Geschlechterverhältnisse spricht der Vater sein »Nein« zur Identifikation des Sohnes mit der

Die männliche Subjektivierung, die ein Sprechen »im Namen des Vaters« voraussetzt, findet nicht statt. Stattdessen ist der Name des Vaters gestrichen, er wird zu einem »nessuno«, allerdings nicht wie jener nach Max Horkheimer und Theodor W. Adorno erste und »prototypische Bürger« Odysseus³⁶² in der Höhle des Zyklopen, der als Taktik der Verschleierung seines gesellschaftlichen Ranges und der daran geknüpften Identität seinen Namen aufgibt und sich »Niemand« nennt.³⁶³ Vielmehr ist der Baron Guido Canali wirklich ein Niemand in dem Sinne, dass ihn weder Name noch Titel, weder seine Geschlechtszugehörigkeit noch seine Liebe zu Luisa, und eben auch nicht der Umstand, dass er der Vater von Bruno ist, dazu befähigen, in die Handlung des Narrativs einzugreifen. Er bleibt Opfer seiner ungeliebten Ehefrau und seiner intriganten Mutter, verliert seine Geliebte und seinen Sohn und bleibt letztlich passiv den Geschehnissen um sich herum ausgeliefert.

Die Passivität beziehungsweise Abwesenheit der Vaterfiguren ist symptomatisch für die Filme des Neorealismus. Einige Väter sind bereits aus der Perspektive der Jungen angesprochen worden, etwa der kranke Vater (Ernst Pittschau) in *Germania anno zero*, der sein Bett nicht verlässt und larmoyant über das Versagen seiner Generation räsoniert, den Faschismus nicht verhindert zu haben, bis ihn schließlich sein Sohn mit Gift tötet. Der Vatermord, der in den zur gleichen Zeit entstandenen deutschen Trümmerfilmen wie *Die Mörder sind unter uns* (Wolfgang Staudte, 1946), *In jenen Tagen* (Helmut Käutner, 1947), *Berliner Ballade* (Robert Adolf Stemmler, 1948) oder *Liebe 47* (Wolfgang Liebeneiner, 1949) der zentrale Mechanismus war, über den sich die Söhne vom gescheiterten Herrenmenschendiskurs der im Krieg besiegten Väter befreien und sich an Stelle der Väter einen über Arbeit vermittelten nationalen Neuanfang schaffen konnten,³⁶⁴ hatte in den italienischen Produktionen eine völlig andere Bedeutung. Denn die Leerstelle, die der auf der (nicht nur) symbolischen Ebene des Filmes zur Seite geschaffte Vater hinterlässt, wird gerade

Mutter aus und zwingt diesen zur Identifikation mit sich, vor allem aber dazu, die Mutter als Liebesobjekt aufzugeben und künftig zu ersetzen. Dieser Ersetzungsprozess, den Lacan mit dem Wortspiel *nom-du-père/non-du-père* vor allem in der Sprache und ihrem Zeichensystem verortet und den er als Unterwerfungsprozess begreift, lässt das Individuum in die Sprache ein, lässt es als sprachlich vermitteltes Subjekt entstehen. Im Grunde verweist diese Herangehensweise auf die Entstehung der Psychoanalyse als Produkt einer zunehmenden Diskursivierung, wie sie Foucault beschreibt; gleichzeitig vermag die Psychoanalyse eben jene Operation der Subjektivierung im diskursiven Feld zu beschreiben und zu bestimmen.

362 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M. 2006 [1947]. S. 82.

363 Vgl. ebd., S. 71-76. Wichtig an diesem Verweis ist die historische Tradition, die mit dem abendländischen Subjektbegriff verknüpft ist und vor deren Hintergrund die gewaltige Dimension des Bruchs des Neorealismus mit dem Konzept des (männlichen) bürgerlichen Subjekts erst deutlich wird.

364 Vgl. Massimo Perinelli: *Liebe 47 – Gesellschaft 49*. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit. Hamburg 1999. S. 99-102.

nicht von der nachrückenden männlichen Generation ausgefüllt, was der Selbstmord Edmunds in *Germania anno zero* unmissverständlich zum Ausdruck bringt. Hier geht es um eine Transformation statt um die Rekonstitution des männlichen Subjekts, um ein deterritorialisierendes Werden statt um ein reterritorialisierendes Sein.

Besonders der Verlust an sprachlicher Autorität kennzeichnet auch die Väter in *I bambini ci guardano* und *Catene*. Sie alle verlieren ihre Kinder oder sind unfähig, den Anspruch auf sie aufrechtzuerhalten. Während das »Nein-des-Vaters« die Verdrängung des Kindes aus der dyadischen Einheit mit der Mutter und ihre Besetzung durch den Ehemann bewirken soll, verhält es sich in diesen Filmen genau andersherum. Die Mutter bricht sowohl mit ihrem Mann als auch mit ihren Kindern und lässt beide zurück und erzwingt damit die Identifikation des Sohnes mit dem kastrierten Vater oder, positiv verstanden und die triangulierende Psychologisierung hinter sich lassend, den Ausstieg aus der symbolischen Ordnung des patriarchalen Prinzips. In dieser Hinsicht ließe sich zum Beispiel der Selbstmord des Vaters Andrea (Emilio Cigoli) am Ende von *I bambini ci guardano* lesen.

Auch der Tod von Ernesto (Amedeo Nazzari) in *Il bandito* kann in diesem Sinne interpretiert werden. Wie noch an späterer Stelle ausführlicher betrachtet werden wird, durchläuft er im Film mehrere Stationen, wobei er nach und nach aus jeglicher Ordnung herausgeschleudert wird, bis er am dramatischen Ende des Filmes den Tod findet. Als Ernesto aus deutscher Kriegsgefangenschaft entlassen wird und zu seiner Mutter und Schwester nach Turin heimkehren möchte, findet er das Haus seiner Familie zerstört. Von einer alten Nachbarin erfährt er, dass seine Mutter bei einem Bombenangriff getötet wurde und seine Schwester seitdem als vermisst gilt. Als er seine Schwester kurz darauf durch Zufall trifft, kommt sie durch seine Schuld um. Danach wird er zu einem Auftragskiller und zum Liebhaber einer Chefin der Turiner Unterwelt. Gleichzeitig bildet sich aber eine andere Linie im Film, die sein hypermännliches Narrativ³⁶⁵ mehr und mehr zu durchkreuzen scheint. Denn Ernesto entwickelt ein fürsorgliches, über Briefe und verschickte Geschenke gepflegtes, liebevolles Vater-Verhältnis zu der kleinen Tochter seines ehemaligen Kriegskameraden Carlo (Carlo Campanini). Diese Beziehung stellt die Linie dar, auf der Ernesto ein Mädchen-Werden durchläuft.

Die affektive Zuwendung der Vaterfiguren hin zu Kindern, die diese Männer aus ihren gesellschaftlichen Orten herauslöst, ist wohl die stärkste anti-ödipale Operation des Neorealismus und wirft ein Licht auf den Gefühlshaushalt der italienischen Nachkriegsgesellschaft. Vielleicht

365 Amedeo Nazzari war während des Faschismus ein sehr beliebter Schauspieler und Held in besonders männlichen Filmrollen. Er galt als Errol Flynn Italiens.

am eindrücklichsten wird das im Film *Ladri di biciclette* nachvollziehbar, der deshalb an dieser Stelle genauer betrachtet werden kann. Wie bereits erwähnt baut der Plot zunächst ein klassisch-ödipales Narrativ auf, an dessen Anfang die Regression des Ehemanns und Vaters steht, die sich während der Handlung mehr und mehr steigert: Als dem schon lange arbeitslosen Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) eine gut bezahlte Stelle als Plakatierer angeboten wird, fehlt ihm das dafür notwendige Fahrrad, das Produktionsmittel, um sich durch die Stadt zu bewegen und seiner Arbeit nachzugehen. Seine Frau Maria (Lianella Carell) hilft ihm in dieser Situation, indem sie die Bettwäsche ihrer Aussteuer zum Pfandleiher bringt. Mit der Rückgabe der Mitgift delegitimiert sie seinen Status als Ehemann und macht ihn symbolisch wieder zu einem Junggesellen. Die endlosen Regalreihen mit weißer Wäsche im Inneren des Pfandhauses machen symbolisch deutlich, dass Antonios Ehe nicht die einzige ist, die am Wechselschalter der Nachkriegszeit für eine bessere Zukunft verpfändet wurde. Sodann besorgt Maria ihrem Mann das Fahrrad, das ihn zum Broterwerb ermächtigt. In diesem Plot, in dem die Männlichkeit der Hauptfigur eine für Kinofilme klassische Krise durchlebt, stellt das Fahrrad als Signifikant gemäß der für die Filmanalyse bedeutsamen psychoanalytischen Theorie Jacques Lacans den symbolischen Phallus dar, der sich als gesellschaftliche Insignie in alle möglichen kulturellen Zeichen einschreibt. Das Fahrrad wird zum Ermächtigungsapparat für die Arbeit und damit für die funktionierende Männlichkeit Antonios. Sein Ziel ist folgerichtig, so schnell wie möglich die Aussteuer wieder auszulösen und damit seinen Status als Ehemann, Familienernährer und Vater wieder herzustellen.

Bereits bei seinem ersten Plakat – ein Werbeposter für den Film *Gilda*³⁶⁶, das den Filmstar Rita Hayworth in *cheesecake*-Pose zeigt – wird deutlich, dass Antonio dieser Aufgabe nicht gewachsen ist. Antonio steigt mit dem Poster der Diva die Leiter hinauf und versucht, ihr Bild an die Wand zu kleben, es als begehrtes Objekt öffentlich abzubilden. Wie die Filmtheoretikerin Teresa de Lauretis schreibt, ist es der weibliche Blick, der – als kastrationsbringender Medusenblick gefürchtet – im Bild und als Bild gebannt werden muss. So wird *Die Frau* selbst zum Bild, »erschlagen und auf Leinwände, Mauern, Reklametafeln und andere Schilde männlicher Identität genagelt.«³⁶⁷ Doch im Neorealismus schlägt der Blick der Schauspielerin aus Hollywood zurück. Denn just in dem Moment, als Antonio auf seiner Leiter mit der Diva auf Augenhöhe ist, wird sein Fahrrad geklaut, und er ist gezwungen, die Arbeit abzubrechen und seinem Fahrrad, seinem ödipalen Signifikanten, hinterher und damit vor

366 Regie: Charles Vidor, USA 1946.

367 de Lauretis, *Ödipus interruptus*, S. 5f.

der Diva wegzurennen.³⁶⁸ Der Spannungsbogen des Films begründet sich also im klassisch ödipalen Plot der Regression, der darin angedeuteten bedrohlichen Kastration, der Technik der *suture* als Vernähung dieses im Film sichtbar gemachten Risses und der schlussendlichen (Wieder-)Herstellung des symbolischen Phallus durch die Reterritorialisierung der Frau im Film, die vom Helden gewonnen und besetzt wird.³⁶⁹ In *Ladri di biciclette* zeigt sich dieses Muster in der Rückgabe der Aussteuer (Regression), dem Fahrradklau und drohenden Verlust der Arbeit (Kastration) und in Antonios abenteuerlicher Suche nach (s)einem Fahrrad (*suture*). In Antonios Ringen um seine (Re-)Ödipalisierung erzeugt sich die Spannung des Filmes, an dessen Happy End seine erneuerte Subjektposition als Arbeiter und Vater stehen könnte. Doch genau diese für das klassische Kino zwingende Wendung bleibt aus. Stattdessen setzt sich Antonios Entmächtigung im Laufe der Handlung weiter fort.³⁷⁰

Als er zu einem Treffen der Kommunistischen Partei geht, kann ihm auch dieser ansonsten solidarische Zusammenhang nicht helfen und er bleibt auf sich gestellt. Vincent F. Rocchio bemerkt zu Recht, dass Antonio deödipalisiert ist und keinen Platz mehr in der Gesellschaft hat. Deshalb kann ihm kein Kollektiv helfen – er ist kein Teil mehr von einem solchen.³⁷¹ Lediglich sein Sohn Bruno weicht nicht von seiner Seite. Vergebens versucht Antonio daraufhin, auf dem Fahrradmarkt und dem bekannten Umschlagplatz für allerlei Diebesgut an der Porta Portese die Einzelteile seines Gesellschaftsapparates zusammenzusammeln. Aber es gelingt ihm nicht. Im Gegenteil kommt ihm ein Teil nach dem anderen abhanden. Vor allem seine Autorität als Vater gegenüber Bruno wird im Verlauf des Filmes zunehmend instabiler. Für kurze Zeit lässt Antonio beim Herumirren durch Rom seinen Sohn aus den Augen. Plötzliche Schreie vom Tiber lassen den Vater aufschrecken – ein Junge ist ertrunken. Entsetzt rennt Antonio zum Ufer und erkennt, dass es ein anderer Junge ist, der aus dem Wasser gezogen wird: Bruno hatte sich wie vereinbart nicht von der Stelle gerührt. Einzig die Vernunft und die Kraft des Kindes, welches mehr und mehr die starke Position in der Beziehung

368 Auch Millicent Marcus sieht im Bild Hayworths den größtmöglichen Unterschied zu Antonios Welt und in der Tatsache, dass sein Fahrrad genau in diesem Moment geklaut wird, den Ausdruck seiner Krise, die er nicht bewältigen kann. Vgl. Marcus, *Italian Film*, S. 57.

369 Vgl. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

370 Marguerite R. Waller legt ebenfalls großes Gewicht auf die Plakatszene. Zwar interpretiert sie das Verhältnis Antonio Ricci/Rita Hayworth als eine doppelte Kolonialisierung (amerikanische Kolonialisierung Italiens über das männlich kolonialisierte Bild der ehemaligen Latina Rita Hayworth), doch betont sie ebenso, dass »Ricci falls out of this symbolic economy when his bicycle, symbol of his paternal authority, patriarchal sexuality, and inclusion in the post-war economy, is stolen – coincidentally as he is trying to take the lumps out of a Hayworth poster he is affixing to a wall«. Waller, *Decolonizing the Screen*, S. 259f.

371 Vgl. Vincent F. Rocchio: *Cinema of Anxiety. A Psychoanalysis of Italian Neorealism*. Austin 1999. S. 63.



Ladri di biciclette: Verflüssigung des Subjektstatus > British Film Institute

einnimmt, halten das lose Band zum Vater und den Vaterstatus an sich noch aufrecht. Gerade ihr Umherschweifen macht die Zerbrechlichkeit der Anordnung immer wieder deutlich. So wird Bruno, während er mit seinem Vater Schritt zu halten versucht, mehrfach beim Überqueren von Straßen und Kreuzungen beinahe überfahren; Antonio bemerkt davon nichts. Als er seinen Sohn mit seinem letzten Geld und in einem letzten Überschwang von Zuversicht in ein Restaurant einlädt, droht die Szene im Kontrast zu den »normalen« bürgerlichen Familien an den anderen Tischen auseinanderzufallen.

Daraufhin geht Antonio auf Brunos Vorschlag ein, die Wahrsagerin, zu der seine Frau immer geht, aufzusuchen. In deren Schlafzimmer warten bereits etliche Menschen auf eine Audienz. Als ein junger Mann, dem die hellsichtige Frau gerade geraten hat, er solle seine Angebetete vergessen, weil er hässlich sei, sich bei ihr für diese Weisheit bedankt und geht, schiebt der kleine Bruno seinen Vater an der Schlange vorbei. Unter Protest der anderen Wartenden schildert Antonio sein Problem, worauf die Hellscherin ihm verkündet, dass er sein Fahrrad entweder sofort oder niemals finden werde. Und tatsächlich läuft Antonio, wieder auf der Straße, dem Dieb direkt in die Arme. Dieser flieht zunächst in eine *casa di tolleranza*, aus dem ihn Antonio, trotz der Gegenwehr der dort arbeitenden Prostituierten, herauszerren kann. Auf der Straße kommen immer mehr Menschen hinzu, die alle den jungen Dieb mit der deutschen Soldatenmütze kennen und sich für ihn stark machen. Selbst die Chefs der örtlichen Unterwelt setzen sich für den Dieb ein und drohen Antonio mit Konsequenzen. Als schließlich noch die Mutter des Diebs schreiend aus einem Fenster über der Szenerie auftaucht und ihr Sohn einen epilep-

tischen Anfall fingiert, droht die Stimmung vollends zu kippen und Antonio vom Mob gelyncht zu werden. Gerade das funktionierende Band ›Dieb/Mutter‹ unterstreicht das prekäre Verhältnis ›Bruno/Vater‹. Bruno kommt jedoch noch rechtzeitig mit einem herbeigeholten Carabinieri, der zunächst Ordnung in das gewaltsame Chaos bringt. Aber auch der gewissenhafte Polizist kann Antonio nicht helfen und rät ihm von einer Anzeige ab. Letztlich muss Antonio vor den miteinander verschworenen AnwohnerInnen des Quartiers fliehen. Das Setting, gegen das Antonio seine kleinbürgerliche Ordnung herzustellen versucht, steht außerhalb von deren Regeln und widersetzt sich seiner Logik. Die alte Mutter, die Sexarbeiterinnen, die Mafia und Kleinganoven und der epileptische, von Krämpfen geschüttelte Körper des Diebes mit der deutschen Militärmütze vereiteln Antonios Normalisierung und sind sogar stärker als die ihn unterstützende staatliche Autorität des Polizisten. Das gesellschaftlich Andere faltet sich in die Lücken des patriarchalen Diskurses – und zwar nicht nur vorläufig, um Spannung zu erzeugen, sondern endgültig.

Schließlich misslingt es Antonio am Ende auch noch, eines der vielen herumstehenden Fahrräder zu stehlen. So endet der Film unvermittelt. Bruno, der ihn bei der Suche unterstützt, wird nicht Zeuge einer Reterritorialisierung seines Vaters, sondern dessen Kind-Werdung. Rocchio analysiert das Scheitern Antonios als ein Scheitern des Patriarchats, wodurch allerdings die Identifikation des Publikums auf Bruno gerichtet und dadurch der Wunsch nach patriarchaler Wiederherstellung beim Publikum gestärkt werde.³⁷² Aus der Perspektive linearer Geschichtsentwicklung im Hinblick auf die Restaurierung ödipaler Verhältnisse der folgenden Jahrzehnte ist diese Einschätzung sicherlich nachzuvollziehen. Dennoch stimmt sie für den Moment der unmittelbaren Nachkriegszeit gerade nicht. Das Verweigern eines ödipalen Happy Ends als Strategie einer Verstärkung ödipaler Wünsche zu interpretieren, negiert jede gesellschaftliche Andersartigkeit von Filmen wie *Ladri di biciclette* und ihrer zeitgenössischen Rezeption. Im Gegenteil zeugt Rocchios Analyse vielmehr von einer historiographischen Strategie, die italienische Nachkriegsgeschichte aus der Zukunftsperspektive einer später real einsetzenden patriarchalen Normalisierung zu lesen, die vielleicht nur kurzzeitig bedeutsamen alternativen Phänomene dieser Jahre dazu in ein Kausalverhältnis zu setzen und damit ihrer Potenzialität zu berauben. Als Argumentationsmuster ist diese psychohistorische Strategie kreisförmig geschlossen, da sie einerseits jede historische patriarchale Entwicklung in dieses Muster einbauen kann, andererseits aber auch jede Devianz nur zur Stärkung des Wunsches nach Wiederherstellung liest.

Durch die Betonung der Fluchtlinien, die durch diese Figurationen laufen

372 Vgl. Rocchio, *Cinema of Anxiety*, S. 76.

und sie konstituieren, ergibt sich hingegen ein ganz anderes Bild. Antonio hat sich tatsächlich verwandelt: In *Ladri di biciclette* gehen am Ende zwei weinende Kinder Hand in Hand ins Ungewisse – oder, wie es Bert Cardullo präziser fasst, »off into twilight«³⁷³ – und es ist unklar, was aus ihnen in Zukunft werden wird. Als eine der wenigen, die jene Verwandlung und Entwicklung in *Ladri di biciclette* nicht als Voraussetzung einer Remaskulinisierung oder Überwindung einer männlichen Krise interpretieren, schreibt die Filmwissenschaftlerin Marguerite R. Waller:

»If Antonio has/is ›nothing‹ at the end, [...] in the nature of Bruno's allegiance to him, can also be seen as prerequisites to dissolving the glue of patriarchal identification. Only when Antonio can no longer play good guy [...], breadwinner [...], and wise paterfamilias to a son [...], can he become part of the rhizome collective from which, at the beginning of the film, he was visually set apart. The exhilaration I invariably feel at the end of the film, I attribute at least as much to the film's techno-rhetorical means of giving the spectator a taste of this collective intra/interrelationship, as to the withering away of Oedipal desire in the relationship between Antonio and Bruno being enacted on-screen.«³⁷⁴

Auch diese Untersuchung sieht in dem filmischen Ende ein »withering away of Oedipal desire« und eine perspektivische Offenheit der historischen Situation, die ihrerseits einzigartig ist. Gerade in der Aussage der Helseherin, wonach der Mann der Nachkriegszeit seinen phallischen Signifikanten entweder sofort oder aber *niemals* wieder finden wird, klingt diese zeitliche Entgrenzung – die immer auch als Bedrohung gelesen werden kann – an. In der letzten Einstellung gelingt der Affekt. Antonio und Bruno werden abwechselnd in einem *close up* gezeigt, was den Eindruck erzeugt, dass beide dieselbe Größe haben. Ein Gegenschuss schneidet auf ihre Hände, die sich umklammern. Ohne sich anzuschauen, blicken beide weinend unbestimmt nach vorne. Doch durch die Berührung drückt sich jene Zärtlichkeit aus, die aus dem Arbeiter, Ehemann und Familienvater etwas ganz anderes werden lässt. Im Moment des *becoming* wandern die beiden in die Unwahrnehmbarkeit davon.

Ebenso gibt es in *Umberto D.* kein (Schluss-)Bild, sondern eine Bewegung des Verschwindens, welche die Anordnung Leinwand/Zuschauerraum sprengt und damit die Trennung von Bild und Subjekt, das sich vor dem Bild und vermittelt des Bilds selbst erkennt, überwindet. Das ist der Effekt des Realen, der sich im Kino der Nachkriegszeit ereignet hat. Es nimmt daher nicht Wunder, dass Filmwissenschaftler wie Bert Cardullo den Film *Ladri di biciclette* in religiösen Begriffen fassen. So parallelisiert

373 Cardullo, De Sica, S. 40.

374 Waller, *Decolonizing the Screen*, S. 262 und 263.

er die Suche Antonios nach seinem Fahrrad, die am Freitag beginnt und am Sonntag endet, mit der christlichen Passion, an deren Ende die Wiederauferstehung steht, oder auch mit Dantes dreifachem Weg durch die Hölle, das Purgatorium und schließlich dem Eingang ins Paradies.³⁷⁵ Dieses Bild besitzt in zweierlei Hinsicht Relevanz. Zum einen liest auch Cardullo das Ende des Films als hoffnungsvoll und froh, obwohl doch klar ist, dass Antonio sein Fahrrad niemals finden wird und er ratlos und weinend ins Nichts geht. Zum anderen verweist die Assoziation vom Paradies oder von der Auferstehung auf ein utopisches Moment, das sich außerhalb der bestehenden Ordnung befindet. Die vorliegende Arbeit begreift die Verwandlung des Vaters durch seinen Sohn nicht als eine religiöse Metapher sondern als eine Heterotopie, in der ein deleuzianisches *becoming child* und letztlich ein *becoming imperceptible* stattfindet. Ganz gegensätzlich zu *Roma città aperta* bleibt hier die Stadt Rom, durch die der Protagonist irrt, diesem fremd und verschlossen. Antonios Ort ist die Peripherie, die Vororte von Rom, in denen er wohnt und von wo aus der Film seinen Ausgang nimmt. Je stärker er versucht, in die Stadt einzudringen und ihr Geheimnis zu lüften, desto mehr verliert er jeden Bezug. Das Ende des Films, der Gang ins Nichts, bedeutet damit auch eine Deterritorialisierung der Hauptstadt, die Auflösung von Rom als symbolische Mutter und von Antonio als Vater.

Die affektive Hinwendung der Vaterfiguren zu ihren Kindern im neorealistischen Film findet sich in den meisten Plots, die eine Familienkonstellation aufweisen. Bereits in *Roma città aperta* bricht Francesco (Francesco Grandjacquet), der zukünftige Ehemann Pinas und Stiefvater ihres Sohnes Marcello (Vito Annichiarico), mit dem Bild des autoritären Vaters. Als etwa die Bande um Romoletto, den Anführer der Resistenzgruppe, bestehend aus den Kindern des großen Mietshauses, nach einem spektakulären Sprengstoffanschlag auf ein Munitionsdepot der Nazis zurückkehrt, zittern den Kindern die Knie, jedoch nicht wegen der lebensgefährlichen Aktion, sondern aus Angst vor der Schelte ihrer Eltern darüber, dass sie trotz Sperrstunde so spät abends nach Hause kommen. Auch Marcello wird von seiner Mutter auf das Heftigste gescholten und unter wüsten Beschimpfungen ins Bett geschickt. Als Francesco auftaucht, beruhigt er Pina und tritt dann ins Schlafzimmer der Kinder. Dort vertraut sich Marcello ihm an, während Francesco dessen Geheimnis, was er am Abend gemacht hat, respektiert. In dieser einfühlsamen Szene entsteht ein intimes Band zwischen den beiden. Als Francesco gehen will, hält ihn der Junge zurück und sagt ihm, dass er sich freue, bald Papa zu ihm sagen zu dürfen, und fügt im römischen Dialekt hinzu: »Te vojo tanto bene!«³⁷⁶

375 Vgl. Cardullo, De Sica, S. 38.

376 »Ich hab dich sehr lieb!«

Dieses zärtliche Verhältnis von einem Vater zu seinem Kind, zumeist ist es ein Sohn, findet sich in zahlreichen Nachkriegsfilmen der 1940er und überdauert auch die 1950er Jahre, wobei sich der liebevolle Vater dabei zunehmend in eine alberne Witzfigur verwandelt. Im Neorealismus ist jedoch nichts Lächerliches in diesem Verhältnis zu finden, auch wenn durchaus komödiantische Momente in der Darstellung der ungewohnten Verknüpfung von *caring*, *affection* und *masculinity* zu finden sind. Vielmehr möchte diese Arbeit den ridikulisierten Vater der 1950er Jahre, meist der einsame Witwer mit seinen zahlreichen Kindern, als diskursive Strategie begreifen, die zwar um dieses neuartige Verhältnis nicht herumkommt, es aber in etwas anderes zu verwandeln versucht.³⁷⁷ Doch dazu später mehr.

Direkt nach dem Krieg sind plötzlich sanfte Väter zu sehen, die, zumindest im filmischen Bereich, keinen Vorgänger haben. So zum Beispiel Angelinas Ehemann Pasquale (Nando Bruno) in dem Film *L'Onorevole Angelina*: Während seine Frau unerwartet Karriere als Politikerin macht und keine Zeit mehr für die Pflege der zahlreichen Kinder und für ihn hat, kümmert er sich um den Haushalt und die Ernährung der Familie. Zwar ist seine Unbeholfenheit in dem Film von 1947 bereits komödiantisch gewendet, doch ist er eine ernsthafte, und keine alberne Figur im Film. Für ihn kehrt Angelina am Ende zur Familie zurück und gibt ihre Karriere auf, aber es ist nicht seine Autorität, sondern seine Sehnsucht nach ihr und ihre Angst, ihn zu verlieren, die sie das Politikerinnendasein aufgeben lassen.

Ebenso liebevoll und ein wenig tölpelhaft kümmert sich der Witwer Orazio Belli (Aldo Fabrizi) in *Mio figlio professore*³⁷⁸ (Renato Castellani, 1946) um seinen Sohn, den er alleine großzieht. Zwar verleitet die väterliche Unbeholfenheit und übergroße Fürsorglichkeit von Orazio, dem Hausmeister eines Gymnasiums nach dem Ersten Weltkrieg, zum Schmunzeln, doch verkörpert er noch nicht den albernen Witwer der 1950er Jahre.³⁷⁹

377 Auch das ist eine wesentliche Ähnlichkeit mit dem deutschen Film der 1950er Jahre, der mit seinen Witwer-Komödien, z.B. die Filmreihen mit Heinz Erhardt oder Heinz Rühmann, denselben Topos verhandelt wie der italienische Film: die Reterritorialisierung des devianten Männlichkeitstypus in der durch Krieg, Niederlage und Zusammenbruch entstandenen diskursiven Lücke.

378 Der Film weicht in doppelter Hinsicht vom typischen neorealistischen Film ab: Zum einen spielt er hauptsächlich in der Zwischenkriegszeit und im Faschismus und erreicht erst am Ende die Nachkriegszeit. Zum anderen ist er wie eine Tragikomödie des *ventennio* inszeniert und parodiert damit die zahlreichen Internatsfilme des italienischen Kinos im Faschismus. So spielt die Handlung meist in dem Schulgebäude und umfasst mit ihrer Zeitspanne von über 30 Jahren, wie viele Melodramen, die Abfolge einer ganzen Generation.

379 Auch die Figur des ridikulisierten alleinerziehenden Vaters ist stets zweideutig zu lesen. In seiner unbeholfenen Zärtlichkeit steht er auch für das Aufkommen einer veränderten Männlichkeit und Väterlichkeit. So sind etwa die Filme der 1950er Jahre als Bekämpfung wie auch als Bestätigung dieser Männer zu lesen. Für den deutschen Kontext vgl. Till van Rahden: Demokratie und väterliche Autorität. Das Karlsruher »Stichtentscheid«-Urteil von 1959 in der politischen Kultur der frühen Bundesrepublik, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Con-

Gewissenhaft versucht er, so gut es geht, den Jungen zu versorgen. Eine junge und schöne Lehrerin, mit der er sich anfreundet und in die er sich verliebt, wäre die Lösung seines Erziehungs- und Männlichkeitsproblems. Über sie könnte er sich wieder als produktiver (Ehe-)Mann und Familienvorstand reterritorialisieren. Jedoch löst der Film den Protagonisten nicht aus seiner ›falschen‹, weil weiblichen Position heraus: Die Lehrerin wählt stattdessen einen anderen Mann und zieht mit ihm nach Mailand. So zieht Orazio mit viel Sorge, Mühe und Hinwendung sein Kind alleine auf. Am Ende des Films, nach dem Zweiten Weltkrieg, ist Orazios Junge groß und ein schneidiger Lehrer geworden, der seinem Vater, dem alten Hausmeister, mit derselben Klassenarroganz begegnet wie die anderen Lehrer. Der Film endet mit dem einsam zurückbleibenden Orazio. Sein Sohn verweigert die Identifikation mit seinem Vater, weist aber auch die Liebe einer jungen Frau, der Tochter der damals weggezogenen Lehrerin, barsch und auf unsympathische Weise zurück. So taugt seine Männlichkeit wenig zur Identifikation für den Zuschauer. Was bleibt, ist das Band zwischen der Lehrerin und ihren Töchtern³⁸⁰ sowie dem alten, liebevollen Vater.

Der Schauspieler Aldo Fabrizi spielte in dem knapp ein Jahr später erschienenen Film *Il delitto di Giovanni Episcopo* (Alberto Lattuada, 1947) wieder eine ganz ähnliche Figur wie die des Witwers Orazio, nämlich den guten Giovanni Episcopo.³⁸¹ Der Film, der ebenfalls in der Vergangenheit spielt – in der Zeit des *fin de siècle* –, erzählt die Geschichte eines braven Archivars, der an den Gauner Wanzer (Roldano Lupi) gerät und über ihn die schöne Ginevra (Yvonne Sanson) kennen lernt, in die er sich prompt verliebt. Ginevra ist um einiges jünger als Giovanni, bedeutend größer als er, liebt im Gegensatz zu ihm Feste und das Tanzen und wird von allen Männern um sie herum begehrt, die ganz im Gegensatz zum dicklichen Episcopo blendend aussehen. Da sie mit Wanzer unter einer Decke steckt, flirtet sie mit Giovanni und hilft so dabei, ihn um sein Geld zu erleichtern. Als er ihr kurz darauf bei einem Spaziergang einen Heiratsantrag macht, willigt sie überraschend ein. Nach der Geburt (s)eines Kindes verwandelt sich Giovanni als betrogener und gedemütigter Ehemann kurzfristig in das Glück eines hingebungsvollen Vaters. So kümmert

temporary History, Online-Ausgabe. Nr. 2, 2005. <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Rahden-2-2005>. (Stand 30.06.2008).

380 Die junge Lehrerin Signorina Maggi zu Beginn und ihre beiden nun erwachsenen Töchter Diana und Lisetta am Ende des Filmes werden von den Schwestern Pinuccia, Diana und Lisetta Nava gespielt.

381 Gabriele D'Annunzio, prominente Figur des italienischen Faschismus und Miterfinder der *Maciste*-Figur, schuf mit der Kurzgeschichte *Giovanni Episcopo* 1891 die literarische Vorlage des Films. Erstaunlicherweise lautet auch der Name in den gefälschten Ausweispapieren, die der Partisanenführer Manfredi in *Roma città aperta* kurz vor seiner Verhaftung von einem Priester ausgehändigt bekommt, Giovanni Episcopo.

er sich rührend um das Baby, während die Mutter wenig Interesse zeigt und lieblos mit dem Jungen umgeht. Aufgrund der zeitraubenden Vaterpflichten verliert Giovanni seine Anstellung im *archivio dello stato*, in dem er fast zwanzig Jahre pflichtbewusst, unscheinbar und fleißig seine Arbeit verrichtet hat. Am Ende ersticht er den Liebhaber seiner Frau im Affekt, weil dieser gewalttätig gegen seinen Sohn wurde. In der letzten Szene liefert er sich der Polizei aus und muss wegen Mordes ins Gefängnis. Wie Orazio taugt auch Giovanni nicht zur männlichen Identifikationsfigur einer ödipalen Logik. Auch er bleibt – gegen seinen Willen, gegen seinen Diskurs – deviant, außerhalb der Institutionen Familie, Beruf und Gesellschaft, und entschwindet solchermaßen aus der Narration.

Und noch einmal begegnen wir Aldo Fabrizi in dieser für ihn und die Zeit typischen Rolle. In dem 1948 erschienenen Film *Natale al campo 119* (Pietro Francisci) erzählen sich die italienischen Männer in einem Kriegsgefangenenlager in den USA gegenseitig von ihren Träumen von der baldigen Rückkehr nach Hause und ihren Erinnerungen an die Heimat. So schildert Giovanni einen früheren Ausflug mit seinen fünf Kindern zu den antiken Ruinen auf dem Palatin, wo er zufällig einer eleganten, gut aussehenden Lehrerin aus Turin (Vera Carmi) begegnete. In der Rückblende schafft er es mit allerlei Tricks, seine Kinder auf Distanz zu halten und damit zu suggerieren, noch Junggeselle zu sein. Anfänglich gelingt die Posse, und die junge Frau lässt sich auf Giovanni's unbeholfene Annäherungsversuche ein. Doch dann verletzt sich sein jüngster Sohn beim Herumklettern auf den alten Mauern am Fuß. Als er die Rufe seiner Kinder hört, vergisst Giovanni augenblicklich sein Verstellungsspiel und rennt aufgelöst zu dem weinenden Jungen, um ihn liebevoll in den Arm zu nehmen und zu trösten. Gerührt und belustigt verabschiedet sich die Lehrerin, während die Kamera auf den zurückbleibenden Vater, umrahmt von seinen Kindern, fokussiert. Diese Bindung des Vaters zu seinen Kindern ist stärker als sein Begehren und stets affektiver als das Gefühl der Mutter zu ihnen.³⁸²

Als weiteres Beispiel für den Austausch der Elternrolle und die darin inhärente Geschlechterinversion sei Maddalenas (Anna Magnani) Ehemann Spartaco (Gastone Renzelli) in dem erst 1951 von Visconti gedrehten Film *Bellissima* erwähnt. Spartaco kann dem verrückten Treiben seiner Frau, die um jeden Preis aus ihrer kleinen Tochter Maria (Tina Apicella) einen Filmstar machen will, nur hilflos und passiv zuschauen. Als sie am Ende ihre ehrgeizigen Pläne fallen lässt, ist er froh und schließt sie in seine Arme; in das Geschehen eingreifen konnte er jedoch nicht. Im Gegenteil: »Spartaco in effect is not a champion of aggressive maleness [...]. He is a loving father, as his tenderness and care for Maria repeatedly show.«³⁸³

382 So wird Giovanni's Ehefrau als laut schimpfende und brutale Person dargestellt.

383 Torriglia, *Broken Time*, S. 74.

Vor dem Hintergrund dieser Filme muss die These von der vaterlosen Gesellschaft im Italien der Nachkriegszeit, wie sie gerade im Hinblick auf den Kinofilm unter anderem von Torriglia formuliert wird, korrigiert werden. Denn Torriglia beschreibt zwar die Sozialbeziehungen der Kinder treffend als »horizontal«, um sie von einem »vertical patriarchal sense« abzugrenzen, jedoch kann sie die Beziehung der Väter zu ihren Kindern nicht anders als patriarchal lesen und vermutet folgerichtig die horizontalen Verbindungen unter Gleichaltrigen. Gerade die genannten Filmbeispiele weisen aber eine horizontale Linie auf, die zwischen den verschiedenen Generationen verläuft. Antonio Hand in Hand mit Bruno in *Ladri di biciclette* ist eine solche horizontale Linie, ebenso wie Umberto D. mit der Hausangestellten Maria, mit der er eine horizontale Linie teilt, die sich aus dem Ausschluss von der sich wieder etablierenden Gesellschaft der 1950er Jahre gebildet hat. Diese horizontalen Linien sind Fluchtlinien aus einem patriarchalen Diskurs, an dem nicht nur die Jungen, sondern eben auch die Väter teilnehmen. Die Väter der unmittelbaren Nachkriegszeit müssen demnach anders als im Hinblick auf eine patriarchale Ordnung begriffen werden. Sie stellen vielmehr ein minoritäres Gefüge dar, das den Organismus von Staat und Familie in einen organlosen Körper zu verwandeln fähig ist.

African-Americans: die guten Indianer

Eine weitere bedeutende horizontale Linie im Nachkriegsfilm verläuft ausgehend von den Kindern beziehungsweise Jungen hin zu der Figur des afroamerikanischen US-Soldaten. Dieser taucht in zahlreichen neorealistischen Filmen auf, wie zum Beispiel in der zweiten Episode des sechsteiligen Films *Paisà*, in *Vivere in pace*, *Tombolo paradiso nero* oder *Senza pietà*. Ob als Jack, Jerry oder Joe, stets wird der US-Soldat als sympathischer, immer lachender und musizierender Charakter gezeichnet, der sich mit allen Kindern versteht, gerne (mit Frauen) tanzt und ein treuer Begleiter ist. Der Schauspieler John Kitzmiller spielte die meisten dieser Rollen.³⁸⁴ Der vermeintlich freundlich-verständnisvolle Blick des Neorealismus auf Schwarze³⁸⁵ beziehungsweise afroamerikanische Soldaten lässt sich als

384 John Kitzmiller spielt die Hauptfigur in *Senza pietà*, *Tombolo paradiso nero* und *Vivere in pace* (im Titel nur als Johnny gelistet) sowie eine kleinere Rolle in *Paisà*. In *Fellinis Luci del varietà* (1950) spielt er den Trompeter Johnny.

385 Der Begriff »Schwarze« wird in dieser Arbeit verwendet, nicht weil er sich auf eine gegebene Farbenlehre bezieht, sondern auf einen politischen Kampfbegriff, den sich die afroamerikanische Bürgerrechtsbewegung vor allem ab den 1960er Jahren angeeignet hat. Gerade weil er mit der homogenisierenden und letztlich exkludierenden Zuweisung einer authentischen Heimat – Afrika – bricht, die in dem Begriff des *African-American* steckt, und das rassifizierende und damit hierarchisierende soziale Verhältnis zu der Konstruktion eines Weißseins in den Mittelpunkt stellt, eignet sich der Begriff für die historische Analyse der italienischen Filme. Mit dem Begriff Schwarz ist eine sich stets historisch wandelnde Prozesshaftigkeit

geradezu klassische Kehrseite desselben Rassismus verstehen, der auf der anderen Seite das Bild eines unsublimiert begehrenden, sexuell bedrohlichen Wilden zeichnet. Dieses koloniale Bild, das in der Tradition des Äthiopienkriegsdiskurses stand, verschwand in Italien nach 1945 keinesfalls.³⁸⁶ Im Gegenteil fungierte es vor allem in vielen Printmedien der Nachkriegszeit als Negativfolie für die amerikanische Besatzungsmacht. Umso bemerkenswerter ist, dass gerade der Aspekt des Bedrohlichen in den Filmen der Nachkriegszeit nicht auftauchte. In der *Maia*-Ausgabe von 1953 bemerkte dazu ein Artikel in der *Cinema Nuovo*, dass der Neorealismus es geschafft habe, durch dieses ›positive‹ Bild vom schwarzen GI mit dem Rassismus des *ventennio* zu brechen.³⁸⁷ Was jedoch gezeigt wurde, war die dennoch klassisch rassistische Trope des ›nur‹ harmlosen impulsiven Schwarzen, dessen kindlich konnotiertes Begehren sich spielerisch, tänzerisch und auch erotisch, nicht aber phallisch ausdrückt. Trotz des rassistischen Bildes des infantilisierten Schwarzen entwickeln sich in den neorealistischen Filmen, in denen afroamerikanische Soldaten auftauchen, starke identifikatorische Stränge, die von den weißen ItalienerInnen zu den schwarzen Amerikanern im Plot verlaufen – sowohl in geschlechtlicher als auch ›rassistischer‹ Hinsicht. Wie Daniel Leab in seiner berühmten Untersuchung über schwarze Darsteller in der Geschichte des Films feststellt, präsentierte der Neorealismus das erste Mal überhaupt – sowohl in historischer wie auch geographischer Hinsicht – ein anderes, nämlich sympathisches Bild von Menschen mit afrikanischer Abstammung.³⁸⁸

Mit den 1950er Jahren änderte sich das. Der Artikel in der *Cinema Nuovo* bestätigt diese Besonderheit und bemerkt, dass mit dem Ende des Neorealismus auch die schwarzen Darsteller von den Leinwänden verschwanden.

im Ringen um gesellschaftliche Ein- und Ausschlussmechanismen gemeint, die sich an der Kategorie *race* herausbilden und dabei gleichzeitig den Begriff der Rasse erzeugen.

386 Vgl. Patrizia Palumbo: Introduction, in: Dies. (Hg.), *A Place in the Sun*, S. 1-14. Vgl. Petra Terhoeven: Liebespfand fürs Vaterland. Krieg, Geschlecht und faschistische Nation in der italienischen Gold- und Ehrengsammlung 1935/36. Tübingen 2003. S. 404. Zum Verhältnis von Rassismus und (weiblichem) Geschlecht im kolonialen Diskurs Italiens vgl. auch Martelli, *La propaganda razziale in Italia*, S. 215-225.

387 Vgl. Rudi Berger: Italia: vivere in pace. Nei film del realismo italiano i negri sono presentati senza pregiudizi, alla stessa stregua dei bianchi, in: *Cinema Nuovo*. Nr. 11, 15.05.1953. S. 312. Während der italienische Film sich als unproblematisch im Hinblick auf die Inszenierung schwarzer SchauspielerInnen empfindet, ist der Blick italienischer FilmkritikerInnen auf das Hollywoodkino weitaus kritischer. Herbert F. Margolis diskutiert 1948 in dem *Bianco e Nero* explizit den seiner Meinung nach ausgeprägten Antisemitismus und den Rassismus gegenüber Afroamerikanern in US-amerikanischen Filmproduktionen. Vgl. Herbert F. Margolis: Il problema delle minoranze a Hollywood, in: *Bianco e Nero*. Rassegna mensile di studi cinematografici. Jg. 9. Nr. 5, 1948. S. 75-76. Trotz der Verschiebung des eigenen filmischen Rassismus auf das amerikanische Kino ist die Deutlichkeit, mit der diese Herrschaftsverhältnisse in den späten 1940er Jahren beim Namen genannt und in Filmen analysiert werden, beeindruckend.

388 Vgl. Daniel J. Leab: *From Sambo to Superspade. The Black Experience in Motion Pictures*. Boston 1976. S. 139f.

Im Übergang zu den 50er Jahren hatten die afroamerikanischen Darsteller in den Filmen ihre spezifische Funktion männlicher Devianz verloren und wurden, wenn sie überhaupt auftauchten, als bedrohlich dargestellt.

Erstaunlich an der Darstellung schwarzer GIs in den neorealistischen Filmen ist hingegen, dass die diskriminierenden beziehungsweise rassistischen Stereotypen im Film nicht negativ erscheinen, sondern dass vielmehr die Ordnung, die sich über den Ausschluss von Schwarzen national und weiß definiert hatte, wie es in Italien vor 1943 der Fall war, nicht mehr (in dem Maße) gültig war. So müssen stigmatisierende Tropen zum Beispiel der Verspieltheit und des Musizierens selbst historisiert werden, um sie in ihrer Funktion in den neorealistischen Filmen zu begreifen. Denn in ihnen drückt sich auch eine Kritik an spezifischen weißen Geschlechterdiskursen aus, die in rassistischer Diktion zwischen dem kindlichen Nicht-Mann und dem hypermaskulinen Mann afrikanischer Herkunft pendeln und beide widersprüchlichen Stereotype gleichzeitig in Position bringen. Da der Typus des sexuell-aggressiven Mannes im Nachkriegsfilm vollständig fehlt, zumindest als positive Figur, bekommt das Stereotyp des infantilen Schwarzen plötzlich eine andere, identifikatorische Qualität. Im Bild des Afroamerikaners wird die italienische Männlichkeit verhandelt und aufgehoben. Die historische Analyse der Filme soll also deutlich machen, wie sich Geschlechterdiskurse über einen rassistischen Diskurs artikulieren beziehungsweise von diesem transportiert und ermächtigt werden können. Anne McClintock hat in ihrer Untersuchung zum Kolonialismus den unauflösbaren Zusammenhang von *race* und Gender für einen modernen Nationalismus benannt.³⁸⁹ Dabei geht es nicht um die Überschneidung dieser beiden Diskurse, sondern vielmehr darum, wie Judith Butler es ausdrückt:

»How one becomes the condition of the other, or how one becomes the unmarked background for the other [...]. For me, it's not so much a double consciousness – gender and race as the two axes, as if they're determined only in relation to one another, I think that's a mistake – but I think the unmarked character of the one very often becomes the condition of the articulation of the other.«³⁹⁰

Diese unausgesprochene Bedingung des Anderen fungierte in den Nachkriegsfilmen auch als gegenseitige Deterritorialisierung: Schwarz-Werden, genauso wie Kind-Werden, stellt eine deviante Fluchtlinie dar,

389 Vgl. McClintock, *Imperial Leather*, S. 352ff.

390 Vikki Bell: *On Speech, Race and Melancholia*. Interview with Judith Butler, in: *Theory, Culture & Society*. Jg. 16, Nr. 2, 1999. S. 163-174, hier S. 168.



Vivere in pace > Film still

die als solche repräsentiert und rezipiert wurde. Die folgenden Analysen sollen demnach zeigen, dass Schwarzsein und Schwarz-Werden Orte der Bifurkation darstellen, an denen sich Formationen von Männlichkeit und nationaler Zugehörigkeit transformieren konnten.

In *Vivere in pace* (Luigi Zampa, 1947) sucht der afroamerikanische Soldat Joe (John Kitzmiller) auf der Flucht vor den Deutschen bei einer italienischen Bauernfamilie Unterschlupf. Eines Nachts jedoch verbrüder

sich Joe total betrunken mit dem einfachen Wehrmachtssoldaten Hans (Heinrich Bode), der es sich auf seinem Kontrollgang bei der verängstigten Familie bequem gemacht hatte und sich dort mit nicht wenig Wein verköstigen ließ. Joe spielt Jazz auf einer Trompete und tanzt mit dem Deutschen ausgelassen die ganze Nacht lang. Seine Fähigkeit, aus der politischen Superstruktur Krieg, die beide Soldaten zu Feinden macht, auszusteigen und sich auf einer entsubjektivierten, exzessiven Ebene mit dem naiven, betrunkenen und letztlich guten Deutschen zu verbinden, deutet bereits das transgressive Moment der afroamerikanischen Figuren in den Filmen des Neorealismus an.

So sind es auch die schwarzen Soldaten, die in den Filmen das Geschäft mit Schmuggel und Schwarzmarkt aufrechterhalten und darüber eine horizontale Verbindung zu den besiegten Italienern schaffen. Zum Beispiel spricht in *Abbasso la miseria!* (Gennaro Righelli, 1945) ein schwarzer GI den Protagonisten Giovanni (Nino Besozzi) auf der Straße in Neapel an und verkauft ihm falsche Zündsteine. Der tölpelhaftige Giovanni merkt nichts davon und bringt stolz die Steine nach Hause, wo der bei ihm wohnende Junge Nello (Vito Chiari) auf den ersten Blick die Fälschung erkennt. Während Giovanni verzweifelt ist und seine Frau ihm Vorhaltungen macht und über die »negri« schimpft, dreht Nello die Steine im Handumdrehen wiederum einem alliierten Soldaten an – natürlich einem schwarzen GI. Diese Szene verdeutlicht ein Sich-gleich-Machen italienischer Charaktere im Neorealismus mit den schwarzen Besatzern.

Gerade Kinder stehen den Afroamerikanern in den Filmen nahe, zwischen ihnen gibt es Kommunikation. Die zweite Episode in *Paisà*, die in Neapel spielt, beginnt mit einer Art Parodie vorkolonialer Sklavenhaltergesellschaften. Während ein völlig betrunkenener schwarzer Soldat



Paisà: Geteilte Ruinen > British Film Institute

(Dots Johnson) an einer Häuserwand lehnt, verhandelt eine Horde neapolitanischer Straßenkinder, wer ihn ausplündern darf. Wie auf einem Sklavenmarkt beginnen die Kinder, regelrecht um ihre Beute zu feilschen. Schließlich nutzt einer der Jungen (Alfonsino Pasca) das Durcheinander und zieht den großen Soldaten, den er typischerweise Joe nennt, hinter sich her, um ihn vor den anderen Kindern zu verstecken und selbst das Geschäft zu machen. Dafür zerrt er ihn in ein traditionelles neapolitanisches Puppentheater, in dem gerade eine Vorführung stattfindet. Der betrunkene Joe ist begeistert und geht sichtlich bewegt mit dem Spektakel auf der Bühne mit. Wie ein kleines Kind kann er nicht zwischen Spiel und Wirklichkeit differenzieren. Als in dem Stück ein Kreuzritter mit seinem Schwert auf einen Sarazenen, eine dunkel gestaltete Puppe, einschlägt, springt Joe auf die Bühne und beginnt, gegen die große Marionette zu boxen. Die Szenerie hat ihn dermaßen affiziert, dass er selbst Teil des Marionettenspiels, selbst Theaterpuppe wird. Mit Mühe gelingt es dem Jungen, den Soldaten aus dem entstandenen Tumult zu befreien. Wieder draußen klettern die beiden über Schuttfelder und Trümmerlandschaften der Stadt. Als Joe völlig erschöpft nicht mehr weiter will, zieht der Junge eine Mundharmonika hervor und beginnt, eine Melodie zu spielen. Der Musik kann der Afroamerikaner nicht widerstehen und er folgt den Tönen wie im Bann. Wieder ist es die Musik, die das Band zwischen den Menschen auf der Leinwand knüpft. Als die beiden sich schließlich setzen, spielt der Soldat ein Stück auf der Mundharmonika und singt dazu einen melancholischen Blues-Song. Obwohl der Film alle Register des Ausschlusses von Schwarzen aus

den westlichen Gesellschaften zieht, wie die Musikbesessenheit und die Unzulänglichkeit, das Puppenspiel von sich selbst zu abstrahieren, wird die Figur von Joe nicht abgewertet oder als das begehrte Andere installiert. Im Gegenteil schafft der Film eine Ununterscheidbarkeitszone zwischen der Situation der Italiener und jener von Schwarzen in den USA und spricht ihnen denselben Subjektstatus zu beziehungsweise vielmehr ab. Denn nun beginnt ein verbaler Dialog zwischen den beiden, der »funktioniert«, obwohl keiner ein Wort der Sprache des jeweils anderen versteht. Ihre Sätze schaffen eher eine Stimmung als ein sinnvolles Gespräch und unterlaufen die grammatikalische Ordnung diskursiver Performativität. Joe erzählt dem Kind auf Englisch von den USA, macht dazu Geräusche eines Flugzeugs, redet begeistert von New York und vom Broadway, was der Junge seinerseits mit einigen Sätzen auf Neapolitanisch kommentiert. Doch dann kippt Joes anfänglich euphorische Rede über die amerikanische Heimat: »Goin' home! Goin' home? I don't wanna go home! My house is an old shack with tin-cans at the doors! I don't want to go home!« Joes Heimatlosigkeit korrespondiert mit dem Setting, in dem sich die beiden befinden, dem Schutthaufen, auf dem sie sitzen, und der zerstörten Stadt. Als er am Ende einschläft, klaut ihm der Junge die Stiefel von den Füßen. Der Film zeichnet damit eine Parallele zwischen dem vermeintlichen Schicksal der schwarzen GIs und dem der italienischen Kinder, eine geläufige Operation des Neorealismus. Am Ende der Episode begegnet Joe dem Jungen zufällig erneut. Nun ist Joe nüchtern und auf Patrouillenfahrt in seinem Jeep der *Military Police*.³⁹¹ Als souveräner Vertreter der Ordnungsmacht zwingt er den Jungen, ihm den Weg zu seinem Zuhause zu zeigen. So fahren die beiden in eine slumartige Höhlensiedlung am Rande der Stadt, in der zerlumpte Menschen, vor allem Kinder, hausen. Der Junge bringt völlig niedergeschlagen aus einer der Höhlen Joes Stiefel. Der Amerikaner ist schockiert über die Armut und das Elend der Leute und verlässt entsetzt und ohne seine Stiefel mitzunehmen, diesen Ort, während die Kamera in die großen ernsten Augen des ihm nachschauenden Jungen zoomt. Ein zweites Mal erzeugt die Episode damit eine solidarische Beziehung zwischen den afroamerikanischen Besatzern und den italienischen Besiegten.

Über die Thematisierung der miserablen ökonomischen Verhältnisse der Afroamerikaner in den USA schaffen die Filme der Nachkriegszeit eine Verbindungslinie zu der eigenen Not leidenden Bevölkerung. GIs wie Joe werden als nirgendwo zugehörig und verloren gezeichnet. In ihrem unsicheren Status wirken sie ähnlich deterritorialisieret wie die italienische

391 Der Umstand, dass Joe kein einfacher Soldat ist, sondern der Militärpolizei angehört, ist indes interessant. In den meisten Filmen sind die MPs ausschließlich weiße Soldaten, die nicht selten – wie zum Beispiel in *Senza pietà* oder *Tombolo paradiso nero* – desertierenden schwarzen Armeeingehörigen nachstellen.

Bevölkerung. So bieten sie für die besiegten Italiener eine Möglichkeit, sich mit ihnen identifikatorisch zu verbinden. Umgekehrt bietet der Film für die in den USA vom Rassismus stratifizierten und territorialisierten Subjekte im Nachkriegsitalien die Möglichkeit einer Flucht aus ihren Verhältnissen. Erstaunlich prekär erscheint in diesem Setting die Wirkungsmacht von Metanarrativen wie Nation, und wenig fehlt, um die schwarzen US-Amerikaner sowie die Italiener aus ihren Ordnungen austreten zu lassen. *Race* und Gender treffen sich hier als sich gegenseitig überlagernde Deterritorialisierungen: Italienisch-amerikanische Fluchtlinien.

Auch in *Senza pietà* wird der US-amerikanische Rassismus gegen Schwarze ausdrücklich thematisiert. Jerry (John Kitzmiller) ist ein in Livorno stationierter GI, der für die Kontrolle des Warentransports im Hafen zuständig ist. Wie viele seiner Kameraden ist auch er in das Schmuggelgeschäft mit dem Padrone der Stadt, Pierre Luigi (Pierre Claudé), verwickelt. Angela (Carla Del Poggio), die Hauptprotagonistin des Films, hat es nach ihrer Flucht aus dem Frauenlager ebenfalls nach Livorno und in die kriminelle Welt von Pierre gespült. So kommt Angela bei der gleichfalls aus dem Lager geflohenen Marcella unter, die sie gleich in ihrem ersten Gespräch damit konfrontiert, dass sie und nicht wenige andere Frauen mit schwarzen Soldaten zusammen seien. Zunächst ist Angela darüber erstaunt und fragt Marcella, warum sie mit einem »negro« zusammen sei. Marcellas einfache Antwort, dass die auch nicht anders seien als alle anderen, überzeugt Angela jedoch vollkommen. Gerade diese kurze Szene verdeutlicht eine radikale Abkehr romantisch-exotisierender Bilder von schwarzen Männern, wie sie im Faschismus gerade auch unter Italienerinnen kursierten. Robin Pickering-Iazzi stellt die Bedeutung des weiblichen Blicks auf Afrika und der »women's production of colonial discourses« heraus.³⁹² In der völligen Selbstverständlichkeit von Marcellas Beziehung zu einem desertierten Afroamerikaner deutet sich ein Unterlaufen rassistischer Binaritäten an, die sich im weiteren Verlauf des Filmes verstärkt. So ist es weder exotisch noch besonders für die Frauen, mit einem Schwarzen zusammen zu sein, sondern schlichtweg ohne größere Bedeutung.³⁹³

Kurze Zeit später trifft Angela im Hafen den Soldaten wieder, dem sie am Anfang des Films bereits begegnet war: Sie rettete ihm das Leben, als er nach einem Überfall von Banditen angeschossen auf den offenen

392 Robin Pickering-Iazzi: Mass-Mediated Fantasies of Feminine Conquest, 1930-1940, in: Palumbo (Hg.), *A Place in the Sun*, S. 197-224, hier S. 212.

393 Ingrid Bauer konstatiert in ihrer Oral-History-Untersuchung der frühen amerikanischen Besatzungsjahre Österreichs eine ähnliche Haltung bei ihren InterviewpartnerInnen gegenüber afroamerikanischen Soldaten. Vgl. Ingrid Bauer: *Welcome Ami Go Home. Die amerikanische Besatzung in Salzburg 1945-1955*. Salzburg, München 1998. S. 167ff.

Waggon eines Güterzuges sprang, in dem sie nach Livorno reiste. Nun am Hafen erkennt auch Jerry sie wieder, und schnell wird klar, dass die beiden jungen Leute sehr voneinander angetan sind. Als sie das erste Mal miteinander ausgehen, fragt Jerry Angela, ob sie Kaugummi oder »icecream« möge und ob sie mit ihm ins Kino gehen wolle. Schließlich führt er sie auf einen Rummelplatz, wo sie – stets umringt von einer johlenden Menge Kinder – alle möglichen Attraktionen mitmachen und sich mit den Kindern und *wie Kinder* amüsieren. Dennoch wird Jerry auch männlich inszeniert, etwa wenn er am Schießstand mit jedem Schuss ins Schwarze trifft oder an einem anderen Stand bei einer Kraftübung den jungen weißen Lokalchampion schlägt. Gerade die Szene an der Schießbude ist bezeichnend für seine siegreiche Männlichkeit. Als er mit dem Gewehr zielsicher ins Schwarze trifft, wird automatisch ein Foto von ihm und der an seiner Seite stehenden Angela geschossen. Mit dieser phallischen Performance erzeugt er ein Bild von sich und schreibt sich so in die symbolische Ordnung ein. Er erscheint Manns genug, Angela zur Frau zu nehmen und sie vielleicht nach Amerika zu führen. Während der restlichen Zeit auf dem Rummelplatz befinden sich die beiden jedoch umringt von einer entgrenzten und schwarmartig sich bewegenden Menge lachender Kinder. Als die ganze Horde zusammen Karussell fährt und sich immer schneller im Kreis dreht, ist der glückliche Zustand im Film erreicht: Die Verbindung ihrer Wunschmaschinen und die durch sie erzeugte Auflösung der sie umgebenden Gesellschaftsordnung.

Schnell hat diese sie jedoch wieder eingeholt. Mit einer Freundin an seiner Seite muss Jerry nun mehr Geld organisieren, um Angela eine eigene Wohnung finanzieren und sie damit aus der Halbprostitution, in der sie sich bereits befindet, herauslösen zu können. Dafür lässt er sich auf einen größeren Coup ein und entwendet einen LKW voller Waren, den er an einem verabredeten Ort der Bande von Pierre und seinen Leuten liefert. Bei der Übergabe kommt es jedoch zu einer bedeutsamen Begegnung. Als Jerry von der Straße abbiegt und auf eine kleine Waldlichtung fährt, kommen aus den Büschen die Mitglieder der Bande hervor. Hinter einem Busch taucht auch ein Schwarzer in zerrissenem weißem Unterhemd auf und geht auf ihn zu. Die Ikonographie der Szene erinnert an die eines entlaufenen Sklaven in den Sümpfen der Südstaaten. Diese Assoziation lässt sich noch einen Schritt weiter verfolgen: Die Italiener wären in diesem Bild dann die Black Seminoles, die Native Americans Floridas, die vom 17. bis zum 19. Jahrhundert nicht wenige entlaufene afrikanische Sklaven bei sich aufnahmen und sich mit ihnen vermischten; aus italienischer Perspektive wäre dies eine interessante Strategie der Delaktifizierung zur Verschleierung der eigenen faschistischen Rassenpolitik in Nordafrika während der 1930er Jahre. Andererseits liest diese Arbeit dieses ›Indianer-Werden‹ jedoch

auch als eine minoritäre Taktik, den Konzepten von Nation und ›Rasse‹ die identitäre Verbundenheit aufzukündigen. Auf jeden Fall erschrickt Jerry, als er den augenscheinlich aus der US-Armee desertierten Mann sieht, und bekommt plötzlich eine Ahnung von der liminalen Schwelle, auf der er sich befindet. In dem Bild des Schwarzen erblickt er seine eigene Geschichte und seine eventuelle Zukunft, die Möglichkeit zur Freiheit durch Flucht aus der Armee, aber auch die Gefahr des ständigen Gejagtwerdens. Jerry befindet sich am Punkt der Bifurkation, an dem sich unterschiedliche Ströme und Geschwindigkeiten treffen. Entsetzt tritt er den Rückzug an und will das Geschäft nicht mehr zu Ende bringen. Folglich schlagen ihn die Banditen nieder, stecken ihm aber seinen Anteil zu – trotz seiner Verweigerung hatte Jerry die Schwelle schon unwiderruflich überschritten. In dem Moment erscheint die Militärpolizei und nimmt Jerry und einige der anderen fest. Damit ist seine Desertion aus der herrschenden Ordnung auch amtlich besiegelt, und er landet in einem Militärlager der US-Streitkräfte in Italien.

Erstaunlich detailliert und mit acht Minuten sehr ausführlich setzt der Film Jerrys Aufenthalt im Gefangenenlager in Szene. Fast alle Soldaten, die dort wegen Desertion, Schmuggel und anderer Vergehen festgesetzt werden, sind Afroamerikaner, während ihre Aufseher ausschließlich Weiße sind. Nachdem Jerry schon eine Weile im Lager ist, kommt es zu einer Szene, in der er von einem weißen Amerikaner, einem Briten und einem deutschen Militärangestellten wegen seiner bekannt gewordenen Liebe zu Angela verhöhnt wird. Als es zur Schlägerei kommt, wird Jerry von den Wachen brutal zusammengeknüppelt. Hier findet eine Parallelisierung von Deutschen und Amerikanern statt, die noch genauer zu untersuchen sein wird. Interessant an dieser Szene ist, dass die afroamerikanischen Soldaten über die Thematisierung des US-Rassismus von den negativen Zuschreibungen an die Amerikaner auf den Leinwänden ausgenommen und auf die Seite der ›Guten‹ geschlagen werden, auf der sich in den Filmen auch die Italiener befinden. Am Abend dann sitzen die schwarzen Gefangenen um ein Feuer und singen Südstaatensongs; eine Szene, die ikonographisch wiederum an die Darstellungen der Sklaverei gemahnt. Auf der Krankenstation wird Jerry derweil von einem Mitgefangenen angesprochen. Mit seinem von langen Narben durchzogenen Gesicht schaut er beschwörend auf Jerry und weihet ihn in seine Fluchtpläne ein. Er erzählt ihm, dass er schon immer geflohen sei, bereits als Kind von der Schule in den Sümpfen, später von einer Farm im Süden der USA, weil sie ihn dort ansonsten gelyncht hätten. Ohne erklären zu müssen, wer »sie« sind, wird hier die Parallele ihres Schicksals zur Geschichte der Sklaverei und *Jim Crows* überdeutlich inszeniert. Als die beiden Gefangenen schließlich zusammen fliehen, wird der Komplize am Stacheldrahtzaun des Lagers erschossen und Jerry übernimmt die histo-

rische Mission seiner Flucht. Wie der Schwarze, den er auf der Lichtung sah, und wie ehemals viele Tausende Schwarze in den früheren USA, flieht nun Jerry wie ein Sklave in die Nacht.

In derselben Nacht arbeitet Angela als Amüsiertame in einem Nachtclub, der von der Unterwelt, aber auch von amerikanischen Soldaten frequentiert wird. Als ein wichtiger Geschäftspartner von Pierre, den sie begleiten muss, in ihrer Handtasche das Foto von der Schießbude findet, beschimpft er sie und fragt erbost, wie sie nur mit einem »negro« zusammen sein könne. Doch Angela verteidigt ihn entschlossen als guten Menschen. Die Nachtclubszene porträtiert noch einmal sehr eindrücklich den Unterschied zwischen schwarzen und weißen GIs. Die afroamerikanischen Soldaten, die italienischen Outlaws und die italienischen Frauen bilden hier ein vielfältig miteinander verwobenes Bündnis, das außerhalb staatlicher Ordnung steht, ob nun in Form des faschistischen Staats, der deutschen Besatzung oder der alliierten Kontrolle. Zu wilder Jazzmusik tanzen diese drei Gruppen, machen Geschäfte miteinander und gehen erotische Beziehungen ein. Plötzlich taucht die US-Militärpolizei auf, die ausschließlich durch weiße Soldaten repräsentiert wird. Die weißen MPs sind auf der Jagd nach dem entlaufenen schwarzen Deserteur Jerry und suchen ihn an eben dem Ort, an dem die herrschende Ordnung von *race*, Klassenzugehörigkeit und Gender durcheinandergebracht wird und an dem sich beide, Schwarze wie ItalienerInnen, außerhalb des Gesetzes bewegen.

Erstaunlich ungeniert kehren die italienischen Nachkriegsfilme mit dieser Konstellation die historischen Verhältnisse von Kolonialismus und rassistischer Unterdrückung zu ihren Gunsten um und verschleiern damit ihre eigene historische Schuld. Vorbereitet und begleitet wurde die italienische Afrikapolitik ab 1934 über die plötzliche Erschaffung und massenhafte Verbreitung des Bildes eines rassistisch stigmatisierten schwarzen Körpers. »Images of the black body support the notion that the imperial moment was central to the shaping of the national conscience for an entire generation of Italians«,³⁹⁴ schreibt Karen Pinkus zum konstitutiven Moment des anti-schwarzen Rassismus in Italien, das weit über den Grad bloßer staatlicher Propaganda hinausging und eine allgegenwärtige nationale Selbstvergewisserung der italienischen Bevölkerung darstellte. Für Pinkus kommt diesem Umstand insofern eine größere Bedeutung zu, als dass ihrer Meinung nach »color simply was not a significant cultural category for the Italian public before the 1930s«. ³⁹⁵ Diese »neue« Form des Rassismus in Italien während der 1930er Jahre bestätigt auch Liliana Ellena in ihrer Untersuchung der in Afrika spielenden Filme aus den 1930er Jahren *Lo squadrone bianco* (Augusto

394 Pinkus, *Bodily Regimes*, S. 24.

395 Ebd., S. 25.

Genina, 1936), *Sotto la Croce del Sud* (Guido Brignone, 1938), *Il grande appello* (Mario Camerini, 1936) und des schon erwähnten *Luciano Serra, pilota*. In ihnen werde die Erzählung von Männlichkeit mit jener des Kolonialen verschmolzen und so das männliche Individuum vor dem afrikanischen Hintergrund mit dem Nationalen verbunden.³⁹⁶ Die Filmbilder Afrikas hatten unmittelbaren Bezug auf eine vergeschlechtete Subjektbildung von Italienern und Italienerinnen während der Zeit des Faschismus.

Es ist im Hinblick auf die Nachkriegsfilme darüber hinaus relevant, dass es in Reaktion auf den imperialistischen Überfall Italiens auf Äthiopien 1935 in den USA, vor allem in Harlem, eine starke afroamerikanische Mobilisierung gegen diesen gab, die auch die Partizipation von bewaffneten Freiwilligen in der äthiopischen Armee mit einschloss.³⁹⁷ Dieses Engagement verstärkte sich während des kurz darauf beginnenden Bürgerkrieges zwischen der spanischen Republik und der gegen sie putschenden, von Italien und Deutschland massiv unterstützten Armee und faschistischen Falange General Francos.³⁹⁸ Der Kampf der Afroamerikaner gegen Italiens Vernichtungskrieg und dessen folgende koloniale Apartheidpolitik in Äthiopien³⁹⁹ sowie ab 1937 gegen den spanischen Faschismus und später gegen das faschistische Italien und gegen Nazi-Deutschland war auch ein Kampf gegen weiße rassistische Vorherrschaft im Allgemeinen. Vor diesem Hintergrund scheint es erstaunlich, wie selbstverständlich jene Filme das italienische Volk aus ihrer kolonialen und rassistischen Geschichte herausnahmen und auf die Seite der von Imperialismus und Ausgrenzung Betroffenen schlugen. Gleichzeitig gelang damit auch die diskursive Vermischung der weißen Amerikaner beziehungsweise der amerikanischen Besatzungsmacht mit den Faschisten und ihrer rassistischen Tradition. Die dem Viktimisierungsdiskurs inhärente Parallelisierung der USA mit dem Faschismus und sogar mit Nazideutschland, die eine große Rolle vor allen in den späteren Filmen des Neorealismus spielt, wird über diese Operation möglich. Wie im Folgenden noch nachvollzogen werden wird, präzisiert sich diese

396 Vgl. Ellena, *Mascolinità e immaginario nazionale*, S. 255. Vgl. auch Marcia Landy: *The Folklore of Consensus. Theatricality in the Italian Cinema 1930-1943*. New York 1998. S. 197-200.

397 Vgl. William R. Scott: *The Sons of Sheba's Race. African-Americans and the Italo-Ethiopian War, 1935-1941*. Bloomington, Indianapolis 1993. S. 7 und 106.

398 In den internationalen Brigaden der Amerikaner kämpften zahlreiche afroamerikanische Bürger. Dort kommandierte auch der erste schwarze Befehlshaber, Oliver Law, eine amerikanische militärische Einheit. Das ist insofern wichtig, als dass der Kampf schwarzer US-Bürger gegen rassistische Regime und gleichsam für ihre eigene Befreiung auch international einen hohen Stellenwert besaß.

399 Zur Apartheidpolitik Italiens in Äthiopien vgl. Alberto Sbacchi: *Ethiopia Under Mussolini. Fascism and the Colonial Experience*. London 1985. S. 167. In Anlehnung an das unter hoher Strafe stehende Verbrechen des *Madamismo*, also des intimen Kontakts zwischen italienischen Männern und afrikanischen Frauen, wären Jerry und Angela ein schönes Beispiel für *Monsieurismo*, ein Begriff, der es leider nie zur diskursiven Reife gebracht hat.

Verwindung der eigenen schuldhaften Vergangenheit in der Abwälzung des hausgemachten Faschismus auf die Deutschen und die des eigenen Rassismus auf die weißen Amerikaner. Dass die USA, zusammen mit den Engländern, Italien vom Faschismus befreien, wurde in den Nachkriegsfilmern hingegen allmählich unsichtbar gemacht. In den frühen neorealistischen Filmen verhält es sich diesbezüglich zumindest ein wenig differenzierter. In ihnen, etwa in *Senza pietà*, befinden sich die Italiener und die schwarzen US-Amerikaner auf der einen Seite des Diskurses von *race* und Rassismus, die Faschisten und die weißen GIs auf der anderen. Im letzten Drittel des Films befindet sich Angela in Pierres Gewalt. An der Peripherie des Gangsters und seiner Helfer bewegt sich der nun vogelfreie Jerry und sucht nach Gelegenheiten und Orten, mit Angela in Kontakt zu treten. Dieses prekäre Außen wird in *Senza pietà* als Ausweg präsentiert, und das Publikum hofft zusammen mit Angela, dass ihr die Flucht mit Jerry gelingen möge – natürlich in die USA. Diese imaginäre Fluchtlinie konkretisiert sich als reale Option, als Marcella, Angelas Freundin, mit ihrem Freund Jack, dem Afroamerikaner von der Lichtung, für eine Million Lire eine illegale Überfahrt nach Amerika organisiert. Bei der Abschiedsszene frühmorgens am Strand taucht auch Jerry auf, und es kommt noch einmal zum gegenseitigen Bekenntnis zwischen ihm und Angela, miteinander leben zu wollen und zu versuchen, gemeinsam – »insieme« – über das Meer zu fliehen. Nach der gelungenen Flucht von Marcella und Jack findet der kurze Kontakt zwischen Jerry, hinter dem die MP her ist, und Angela, die von den Gangstern kontrolliert wird, statt. In einer verlassenem Hütte haben sie ein paar Minuten für sich, die ausreichen, gemeinsame Zukunftspläne zu schmieden und für einen Moment ihre Notlage zu vergessen. Schließlich lachen die beiden sogar ausgelassen, bis Schüsse in der Nähe sie wieder in das klassische Narrativ zurückholen. Die Strandhütte ist ein heterotopischer Ort, angesiedelt zwischen der Utopie in Amerika und der Dystopie der Zwangsverhältnisse, in denen die beiden stecken, der ihre Liebesbeziehung ermöglicht.⁴⁰⁰ Doch dann muss Jerry weiter fliehen. Als er kurz darauf Pierre Luigi überfällt und ihm die für die Flucht in die USA benötigten vier Millionen Lire raubt, scheint der utopische Plan zu funktionieren. Doch die Gangster verfolgen die beiden, schießen Angela nieder und nehmen das Geld wieder an sich. Mit der sterbenden Angela im Arm steuert Jerry den LKW mit den Worten »sempre insieme« in den Abgrund und setzt so die entgültige Fluchtlinie, welche die beiden vereint. Das letzte Bild zeigt ihre und seine Hand, die aus dem rauchenden Wrack heraushängen und sich berühren.

400 Der Strand fungiert hier klassischerweise als heterotopische Kontaktzone, während das Meer eine transzendente Utopie verspricht, dem wiederum das Hinterland als Ort des Herrschaftsdispositivs gegenübergestellt ist.

Das »sempre insieme« bedeutet demnach keine Besetzung der Frau durch den signifizierenden Mann, wie es das Bis-das-der-Tod-uns-scheidet am Traualtar in den Happy-End-Konstellationen anderer Filme meint, sondern ein Zusammensein unter den Bedingungen des gemeinsamen Werdens, Angelas Delaktifizierung und ihrer gemeinsamen Desertion – seiner als Soldat, ihrer als Italienerin. Die Beziehung der Italienerin und des Afroamerikaners wird in *Senza pietà* nicht als unmöglich präsentiert. Jerrys und Angelas Liebe funktioniert und lässt sich auch nicht teilen, auch wenn sie den Tod der beiden bedeutet. Die gelungene Flucht von Marcella und Jack zeigt aber, dass auch ein gemeinsames Leben und eine Zukunft an einem anderen Ort realisierbar sind. Gleichzeitig macht der Tod von Jerry und Angela aber auch deutlich, dass Amerika keine wirkliche Fluchtlinie darstellt und dass sich erst mit dem Tod der beiden die radikale Geste des Minoritären verwirklichen kann. Mit dieser Haltung brachten die italienischen Filme der Nachkriegszeit transgressive soziale Lebensentwürfe auf die Leinwand, die man bis zum heutigen Tag nicht wieder im italienischen Kino gesehen hat.

Auch das Paradies in *Tombolo paradiso nero* ist ein solcher Ort der Bifurkation. Der Film spielt ebenfalls im Schmuggler- und Gangstermilieu Livornos, und wieder ist es John Kitzmiller, der den schwarzen GI – diesmal Jack – spielt. Die zunächst herkömmliche Gangstergeschichte um Schmuggel und Schwarzmarktgeschäfte bekommt nach einer Stunde eine plötzliche und phantastische Wende. Der Hauptprotagonist Andrea ist in krumme Geschäfte einer Schmugglerbande verwickelt worden und will die Situation klären. Dafür wird er mit einem Boot über einen Fluss an ein Stück Land gerudert, wo sich das Bandenversteck befindet. Hinter einem Busch an der Uferböschung tut sich plötzlich eine wundersame Welt auf, ein Paradies – ein schwarzes Paradies.⁴⁰¹ Es ist ein Hüttendorf in einem kleinen Farnwald, dessen BewohnerInnen halbnackt herumlaufen und Boogie-Woogie tanzen. Dieses Bild scheint dicht an der kolonialen Konzeption von Schwarzen als *savages* angesiedelt zu sein. Dennoch ähnelt die Szenerie eher einem Hippiedorf aus den 1970er Jahren, in dem über explizit deviante Körperpraktiken mit mehrheitskulturellen, heteronormativen und bürgerlichen Verhältnissen gebrochen werden sollte. Weiße Frauen liegen in den Armen schwarzer Männer, kleine Kinder spielen und laufen umher, im Hintergrund bildet die Stimme eines

401 Erneut taucht hier der Topos der *fugitive slave communities* auf, die ein Phänomen auf dem gesamten amerikanischen Kontinent waren. Wie schon in *Senza pietà* erscheint hier Italien als ein Ort außerhalb der Ordnung, in dem sich alternative Modelle – jenseits von Kultur und *race* – scheinbar frei entfalten können. Die ungewöhnlich üppige Vegetation in dieser Szene weckt Assoziationen an eine Sumpflandschaft in Florida und verstärkt damit diesen Eindruck. Für einen Überblick und ersten Einstieg in das Thema siehe Timothy James Lockley: *Lines in the Sand. Race and Class in Lowcountry Georgia, 1750-1860*. Athens 2001.

schwarzen Sängers die klangliche Kulisse. In einer Grashütte wird Andrea zum »Professor« gebracht, dessen barbusige Frau gerade Wäsche wäscht und auch nach seinem Eintreten keinerlei Scheu zeigt. Der Professor erklärt ihm, dass es bei ihnen keine Chefs gebe, und philosophiert über das Zusammenleben in dieser Kommune.

Am Abend steigert sich die Ausgelassenheit dieses wundersamen Ortes noch weiter. Zu wilden Jazzklängen und zu Swingmusik tanzen spärlich bekleidete Frauen und Männer, während der Alkohol in Strömen fließt. Diese Szenen sind jedoch ambivalent und nur teilweise positiv konnotiert. Als betrunkene, übermütige afroamerikanische Soldaten einigen Frauen hinterherrufen, »I take you to America, Baby«, sind diese sichtlich entnervt von diesem Gebaren und auch Andreas Tochter Anna empört sich, bei diesen »Räubern und Schwarzen« sein zu müssen, obwohl sie doch eine »brava ragazza« sei. Dennoch wird das *paradiso* nicht als bedrohlich oder gewalttätig gezeichnet, sondern vielmehr als wild, überschwänglich und nicht-repressiv entsublimiert.⁴⁰²

In diesen Filmen gehört der schwarze Besatzungssoldat noch auf die Seite der sich mehr unterdrückt denn befreit fühlenden ItalienerInnen. Man sieht ihn desertiert oder auf der Flucht vor der alliierten Militärpolizei. Obwohl er bestimmte Aspekte der USA repräsentiert, wie Konsumgüter, Jazzmusik sowie eine *boyish* Männlichkeit, ist er wie sein italienisches Gegenüber im Film ein Ausgestoßener seiner Gesellschaft, der zwar meist ein tragisches Ende findet, sich darin aber nicht von seinen italienischen Schicksalsgenossen unterscheidet, sondern sich im Gegenteil darüber mit ihnen verbindet.

Historisch dreht sich das Bild des Schwarzen im italienischen Film erst einige Jahre später wieder in das bekannte rassistische Stereotyp des sexuell aggressiven und gefährlichen Wilden, etwa in dem von De Sica

402 Zu der Assoziation einer Kommune aus den 1970er Jahren passt der Begriff der Entsublimierung besser als jener der Deterritorialisierung. Mit Herbert Marcuse ließe sich sagen, dass individuelle Freiheit in den bürgerlichen Verhältnissen des Kapitalismus nur in der Bereitschaft zur Sublimation liegen könne, also mit Freud eine Unterdrückung und Übersetzung der Sexualtriebe in Kulturleistungen und damit immer eine repressive Freiheit sei. Die Entwicklung der Herrschaft durch die Organisation der Arbeit sei ein Prozess der politischen Ökonomie, ihre Bedingung aber sei eine psychologische und die Organisation der Triebe ein Prozess der Sexualökonomie. Marcuse setzte die nicht-repressive Entsublimierung als befreiendes Moment dagegen. Vgl. Herbert Marcuse: *Der eindimensionale Mensch*. Neuwied 1966. S. 91-96. Vgl. auch Reimut Reiche: *Sexualität und Klassenkampf. Zur Abwehr repressiver Entsublimierung*. Frankfurt a. M. 1968. S. 21-46. Der analoge Begriff zur repressiven Entsublimierung wäre mit Deleuze|Guattari gedacht die negative Fluchtlinie, also eine Fluchtbewegung, die am Ende zu einer Stärkung des Systems beziehungsweise zu einer Reterritorialisierung des bürgerlichen Subjekts führt. Ausschweifungen und Devianz im Kino des *ventennio* wären etwa eine solche repressive Entsublimierung, in der das Publikum seinen Wünschen temporär freien Lauf lassen konnte, jedoch nur um sich am Ende umso stärker in seinem stratifizierten Ich wiederhergestellt zu haben. Das Hüttendorf scheint jedoch weniger ein Ausflugsort zu sein, dessen Gäste nach dem Genuss umso leichter in ihr Alltagsleben zurückkehren, sondern ein Ort tatsächlichen Ausstiegs: nicht-repressive Entsublimierung oder positive Fluchtlinie.

gedrehten und vom maßgeblichen Theoretiker des Neorealismus und PCI-Mitglied Cesare Zavattini geschriebenen italienischen Klassiker *La Ciociara* (1960). Dort komplettiert sich der rassistische Diskurs wieder und weist alle seine bekannten Facetten auf. Im Film werden die Protagonistin Cesira (Sophia Loren) und ihre dreizehnjährige Tochter Rosetta (Eleonora Brown) von einer Gruppe marokkanischer alliierter Soldaten vergewaltigt. Die Soldaten fallen über sie her, drängen sie in die Ecke, lachen und treiben ihr Spiel mit der verzweifelten Gegenwehr von Cesira. Die Männer werden infantilisiert dargestellt, die, ohne ein Wort miteinander zu wechseln, mit der Frau und dem Mädchen ihr grausames Spiel spielen. Gleichzeitig aber – und darin unterscheidet sich der Film von den neorealistischen Produktionen – sind sie auch phallisch aggressiv, absolut brutal und erbarmungslos. Dieser rassistische Diskurs aus der italienischen Kolonialzeit Mitte der 1930er Jahre stabilisierte sich Anfang der 1960er Jahre wieder. In der unmittelbaren Nachkriegszeit schien er hingegen wenig wirkungsmächtig zu sein. Dort schienen vor allem Liebesverhältnisse zwischen Italienerinnen und Schwarzen möglich.

Miracolo a Milano (Vittorio De Sica, 1951) ist ein weiteres Beispiel für die Thematisierung und Affirmation italienisch-afroamerikanischer Liebesverhältnisse. Einer der Hüttendorfbewohner ist ein junger schwarzer Amerikaner, der sich in eine ebenfalls junge Italienerin verliebt. Auch sie ist in ihn verliebt. Dennoch können sie nicht zusammenkommen, da er, wie er sagt, während er auf sein Gesicht tippt, »un nero« sei. Als Totò – die Hauptfigur des Filmes – später im Film Wunder vollbringen kann, wünscht sich die junge Frau von ihm, schwarz zu werden, während sich ihr heimlicher Geliebter in Unkenntnis ihres Wunsches seinerseits von Totò wünscht, weiß zu werden. Als sich die beiden Liebenden solchermaßen verwandelt hoffnungsfroh treffen, stellen sie fest, dass sie nun wiederum nicht zusammenkommen können. Obwohl also die tatsächliche Beziehung zwischen Schwarzen und Weißen in diesem Film von 1951 schon nicht mehr sein kann, bleibt der Wunsch der jungen Italienerin, mit dem Afroamerikaner zusammenzukommen und dafür sogar schwarz zu werden, positiv konnotiert. Der Film *Miracolo a Milano* verweist als Grenzgängerfilm zwischen den 1940er und 1950er Jahren noch auf die historisch außergewöhnliche Zeit der unmittelbaren Nachkriegssituation, in der die Funktion von Hautfarbe als Grenzmarke gesellschaftlicher In- und Exklusion für kurze Zeit außer Kraft gesetzt oder doch zumindest auszutricksen war.

Weißer Amerikaner: die (Cow)Boys

Afroamerikaner stellen in den Filmen eine Schnittstelle verschiedener Repräsentationsebenen dar, indem sie einerseits typisch amerikanische Momente wie Konsum, Tanzmusik, Hollywoodkino in den Film bringen, andererseits aber als nicht zur US-amerikanischen Mehrheitsgesellschaft

zugehörig tendenziell auf der Seite der Italiener stehen. In den Figuren der weißen GIs treffen sich ebenfalls mehrere, jedoch andere Perspektiven. So werden sie ebenfalls als jungenhaft, weich, humorvoll-verspielt und lässig inszeniert, im Verhältnis zu den schwarzen GIs und zu den italienischen Frauen aber immer wieder als dominant und besitzergreifend dargestellt. Vor allem in den frühen Filmen des Neorealismus, also in den ersten drei Nachkriegsjahren, erscheint der amerikanische Soldat jedoch noch unabhängig von seiner Hautfarbe als sympathischer, hilfsbereiter, unautoritärer und stets gut gelaunter junger Mann.

Paisà (Roberto Rossellini, 1946) eröffnet das Thema dieser für den italienischen Diskurs der vorvergangenen zwanzig Jahre vollkommen untypischen Männlichkeit. In der ersten Episode des Films, die 1943 spielt, sind die Amerikaner gerade auf Sizilien gelandet. Ein Spähtrupp dringt nachts in ein kleines Dorf ein, dessen BewohnerInnen in der Kirche versammelt sind. Die Art und Weise, wie die jungen Soldaten miteinander reden, hat wenig mit dem Bild des Soldatischen im Faschismus zu tun. Stattdessen wirken sie wie ein Team junger Sportler, die genau aufeinander abgestimmt sind. Lässig entern sie die Kirche und befragen die Menschen dort nach dem Verbleib der Deutschen. Dabei unterhalten sie sich ungezwungen darüber, was zu tun sei. Ihr Vorgesetzter hat ein fürsorglich kumpelhaftes Verhältnis zu »seinen Jungs«, die er beim Vornamen nennt. Einer der GIs ist italienischer Abstammung, und im Gespräch mit den DorfbewohnerInnen stellt sich heraus, dass seine Familie aus der Nähe kommt. Die Amerikaner sind hier nicht die anderen, sondern eine bewegliche Vielheit, die in vielerlei Hinsicht anschlussfähig ist. Schließlich brechen sie nach Norden auf und nehmen eine junge Frau – Carmela (Carmela Sazio) – mit, die ihnen den gefährlichen Weg durch die Vulkanlandschaft mit ihren Lavakanälen zeigen soll. Unterwegs stoßen sie auf einen alten Turm, den sie inspizieren. Dabei witzeln die Mitglieder des Kommandos miteinander und lassen jegliche Disziplin vermissen. Dennoch funktionieren sie im militärischen Sinne perfekt. Als sie niemanden vorfinden, ziehen



Paisà: Rhizomatische Gefüge > British Film Institute

sie weiter. Aus Sorge, die junge Sizilianerin könnte eine Faschistin sein und sie verraten, lässt der Trupp eine Bewachung für sie zurück. Die Wahl fällt auf »Junior«, Joe aus New Jersey (Robert Van Loon), der darüber nicht sehr erfreut ist und sich bei seinem Sergeant beschwert. Sein Vorgesetzter ist keines-

wegs darüber empört, dass der einfache Soldat seine Entscheidung in Frage stellt. Stattdessen überzeugt er ihn und macht noch ein paar herzliche Witze. Ein anderes Prinzip als Befehl und Gehorsam ist in dieser Gruppe wirksam.

Nun sitzt Joe in der Ruine alleine mit Carmela, die als zerzauste, grobe und schmutzige Sizilianerin ihm mehr Furcht einflößt als er ihr. Mühsam beginnt er auf Englisch eine Konversation mit ihr, redet mit Händen und Füßen, erklärt ihr in einer ihr unbekanntem Sprache, wie er heißt, erzählt von seiner Heimat und seinem Beruf als Milchfahrer.⁴⁰³ Er ist sanft und keinerlei Gefahr geht von ihm aus. Während sie am Fenster sitzen, auf das Meer hinaussehen und sich zu den Sternschnuppen am süditalienischen Himmel Dinge wünschen, kommen sich die beiden allmählich näher. Als Joe der jungen Frau am Fenster ein Foto seiner Schwester zeigt und es mit seinem Feuerzeug beleuchtet, fällt ein Schuss und Joe fällt getroffen zu Boden. Ein Trupp Deutscher hatte das Licht entdeckt und darauf geschossen. Carmela versteckt die Leiche des jungen Amerikaners, während die Deutschen sich dem Turm nähern. Wie wir noch sehen werden, könnte der Unterschied zwischen den anrückenden Deutschen und den flexiblen US-Amerikanern nicht größer sein. Die GIs funktionieren in ihrem Vorgehen rhizomatisch, als Gruppe sind sie offen für die unterschiedlichsten sozialen Situationen und funktionieren nach dem Prinzip der *freien Disjunktion*.⁴⁰⁴

Von ganz ähnlicher Art ist der Amerikaner, der sich in *Un giorno nella vita* (Alessandro Blasetti, 1946) als Arzt den italienischen Partisanen angeschlossen hat. Als er einen verwundeten Kameraden operieren muss, besticht er durch seinen extremen Optimismus und seine durchweg gute Laune. In der eigentlich lebensgefährlichen Situation, in der sich die Gruppe befindet – gestrandet in einem Kloster, umzingelt von Deutschen –, steckt er alle mit seiner Fröhlichkeit und seiner Lust zum Scherzen an. Gleichzeitig ist er in seinen Bewegungen sehr weich und fällt selbst noch bei den Partisanen durch seine unsoldatische – beziehungsweise postmoderne, mit *soft skills* ausgestattete soldatische – Art aus dem Rahmen.

Solche aufgeschlossenen Amerikaner werden von den Italienerinnen begehrt. Das machen sich die beiden Freunde Ciro (Oscar Blando) und Geppa (Francesco Golisano) aus San Giovanni zunutze, als sie sich in

403 Die Dialoge in *Paisà* sind an keiner Stelle untertitelt, egal in welcher Sprache gesprochen wird. Die sprachliche Verständnislosigkeit Carmelas wie auch die des neapolitanischen Jungen in der zweiten Episode galt ebenso für den Großteil des italienischen Kinopublikums. Ungeachtet dessen finden der Dialog und die Begegnung statt.

404 Vgl. Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 99. Dort heißt es: »Inklusiv und nicht-limitativ, schließt die Disjunktion sich nicht über ihre Terme.« Sie öffnet »einen Raum [...], in dem [die Protagonisten] nicht mehr Personen bezeichnen, sondern von überall her zusammengeströmte Singularitäten [...]. Das ist die freie Disjunktion.«

Sotto il sole di Roma (Renato Castellani, 1947) auf Schmuggelfahrt in die Umgebung Roms begeben und dort geflohene englische Kriegsgefangene mimen, um von den Bauern mit Lebensmitteln versorgt zu werden, die sie als herumstreunende achtzehnjährige Italiener nicht bekommen würden. Obwohl die Engländer in vielen neorealistischen Filmen ambivalenter als ihre US-amerikanischen Kollegen gezeichnet wurden, sind auch sie meist sanftmütig (wenn auch nicht ganz so lässig) und werden auf ähnliche Weise begehrt. Auf einem Hof begegnen *Ciro* und *Geppa* nun einer eleganten und deutlich älteren Frau aus der Stadt, die ebenfalls Schwarzmarktgeschäfte mit den Bauern macht. Als sie hört, dass die jungen Männer Engländer sind, gerät sie prompt ins Schwärmen und beginnt, deutlich sexualisiert mit den beiden zu flirten. Später, nach der Befreiung, sind sie und *Ciro* für einige Monate sogar ein Paar, bis er sie verlässt, worauf sie sich unverzüglich mit echten alliierten Soldaten einlässt.

Mit den anglo-amerikanischen Soldaten erscheint ein männlicher Habitus auf den Leinwänden italienischer Kinos, der dem der italienischen Männer stets überlegen scheint. Die Engländer, vor allem aber die Amerikaner repräsentieren eine Männlichkeit, die aus europäischer Perspektive als *boyish* bezeichnet werden kann und die auf die weibliche Bevölkerung Italiens attraktiv wirkte. *Ingrid Bauer* sowie *Petra Goedde* beschreiben dieses Phänomen in Bezug auf die amerikanischen Soldaten und einheimischen Frauen im Nachkriegsösterreich und -deutschland.⁴⁰⁵ Die Filmanalysen lassen die Schlussfolgerung zu, dass eine entsprechende Befragung italienischer Frauen ganz ähnliche Ergebnisse zeitigen würde.

Denn in sehr vielen Filmen ist dieses Begehren sichtbar, so auch in *Un americano in vacanza* (Luigi Zampa, 1946), der die beiden GIs *Tom* (Adolfo Celi) und *Dick* (Leo Dale) während ihres einwöchigen Urlaubs nach Rom begleitet. Der Film beginnt mit den beiden Freunden bei einer mühseligen Grabarbeit, zu der sie abkommandiert wurden. Als sie lieber Pause machen, um von den italienischen Frauen zu schwärmen, werden sie von ihrem Vorgesetzten angeherrscht. Beide zeigen jedoch keinen Respekt und machen ihre Scherze mit ihm. Als sie unerwartet eine Woche Urlaub erhalten, sitzen sie kurz darauf singend in einem Jeep, der Beifahrer lässt lässig seine Beine aus dem offenen Wagen hängen.⁴⁰⁶ Als sie in einen komplett zerstörten Ort kommen, der zunächst wie ausgestorben wirkt,

405 Vgl. *Bauer, Welcome Ami Go Home*. Vgl. *Petra Goedde: GIs and Germans. Culture, Gender, and Foreign Relations, 1945-1949*. New Haven, London 2003. S. 80-126.

406 Das Bild der Schuhe mit Gummisohlen, die lässig über einer Jeep tür baumeln und deutlich im Gegensatz zu den Militärtiefeln der Wehrmachtssoldaten mit ihren nagelbeschlagenen Ledersohlen standen, taucht in den Erinnerungen der von *Ingrid Bauer* befragten Frauen erstaunlich prominent immer wieder auf. Vgl. *Bauer, Welcome Ami Go Home*, S. 98.

halten sie an. Neugierig, selbstsicher und unbefangen durchstreifen sie den Ort und stoßen auf eine zerstörte Schule, in der Unterricht abgehalten wird. Augenzwinkernd und sehr zum Vergnügen der Schulkinder schleichen sie in den dachlosen Klassenraum, um der Lektion der gut aussehenden jungen Lehrerin zu lauschen. Als diese die beiden Soldaten entdeckt, bricht sie den Unterricht ab. Sofort werden die beiden von einer Horde Kinder umringt und unter lautem Getöse durch den Ort geführt. Sie verteilen Kaugummi und fühlen sich sichtlich wohl unter den Kindern. Wie Jerry in *Senza pietà* sind Tom und Dick bestens aufgehoben in der tobenden und lachenden Kinderschar. Zufälligerweise muss die Lehrerin Maria (Valentina Cortese) am selben Tag nach Rom, um für ihren zerstörten Ort Hilfe vom Roten Kreuz und der Kirche zu organisieren. Außerdem hat sie den Auftrag, Roberto (Andrea Checchi) – den Sohn eines reichen Mitbürgers –, der in der Hauptstadt auf die schiefe Bahn geraten ist, wieder nach Hause zu bringen. Dafür würde sein wohlhabender Vater persönlich den Aufbau der Kirche und der Schule finanzieren. Nach einigem Hin und Her gelingt es den beiden GIs, Maria auf der Landstraße einzuholen und sie zu überreden, sich in ihrem Jeep mitnehmen zu lassen. Dick, dessen Mutter Italienerin ist und der daher italienisch spricht, verliebt sich prompt in Maria. Sie lässt sich jedoch auf nichts ein, da sie nicht eine ›dieser Italienerinnen‹ werden will, die sich mit Soldaten herumtreiben. Tatsächlich handelt der Film zum Großteil von eben diesen Beziehungen. Als Tom später im Film dem gefundenen Roberto im Handumdrehen dessen Freundin Elena (Elli Parvo) ausspannt und in einen alliierten Musikclub bringt, ist dieser voll von alliierten Soldaten und jungen Italienerinnen. Roberto, der versucht, seine Freundin wieder zurückzugewinnen, darf als Italiener nicht hinein und muss draußen warten. Drinnen tanzen Tom und Elena derweil zu wilder Swingmusik. Nach einer Weile brechen die beiden auf, wobei Elena Tom hinter sich herzieht und dessen Italienisch-Wörterbuch mit dem Satz beiseite wirft, dass er für die nächste Lektion keine Worte brauche.

Im Gegensatz zu den von Mutlosigkeit befallenen italienischen Männern stehen die amerikanischen Gewinner des Krieges für eine siegreiche Männlichkeit, die gerade deshalb so erfolgreich scheint, weil sie nach italienischer kolonial-faschistischer Logik nicht männlich ist. Das sexuelle Begehren der Frauen in den Filmen richtet sich auf diese GIs beziehungsweise auf die Dinge, für die sie stehen. Während sich also die Frauen in den Filmen der amerikanischen Geschwindigkeit und ihrem Elan anschließen können, gelingt dies den italienischen Männern nicht. In keinem der Filme tanzen italienische Männer Boogie-Woogie, sie sind Zuschauer einer für sie devianten männlichen wie weiblichen Sexualität, ihre Körper werden nicht

affiziert.⁴⁰⁷ Als Roberto draußen Elena besitzergreifend an sich reißt, macht sie sich schlicht von ihm los und steigt zu Tom in die Kutsche. Frustriert gibt Roberto auf und willigt schließlich ein, mit Maria in sein zerstörtes Heimatdorf zurückzukehren.

Auch Dick gelingt es am Ende, Marias Herz zu gewinnen. Doch muss er wieder an die Front zurück, der Krieg ist noch nicht zu Ende, und so verabschiedet er sich von der Lehrerin. Gerade als sie eine Rede General Clarks, des Kommandanten der amerikanischen Streitkräfte in Italien, für die Klasse an die Tafel schreibt, findet der Abschied statt. Als Dick Maria verlässt, erstarrt sie, eingerahmt von spitzen vertikalen Schlag-
schatten, gefangen in ihrer Situation und ihrem Ort. Während in der letzten Einstellung Dick mit dem Jeep davonfährt, schreibt Maria die Sätze des amerikanischen Generals an die Tafel, in denen er von den vielen Toten spricht, welche die USA für die Befreiung auf italienischem Boden zurücklassen müssen. Der Tod Dicks wird hier vorweggenommen, nicht heldenhaft, sondern als bittere Tatsache. Wie Joe aus Jersey wird auch dieser junge Amerikaner dabei sterben, Italien von Nazideutschland und der eigenen faschistischen Vergangenheit zu befreien.

Vor allem in den späteren Filmen im Übergang zu den 1950er Jahren ändert sich das Bild der Amerikaner in Italien. Während in *Senza pietà* und anderen Filmen noch der Rassismus innerhalb der amerikanischen Gesellschaft aufgegriffen und der entschlossene Einsatz der Amerikaner zur Befreiung Italiens gebührend gewürdigt wurde, wird in späteren Filmen die US-amerikanische Besatzung zunehmend mit der deutschen Besatzung parallelisiert. Massimo Teodori hat diesen Antiamerikanismus von links, der sich Ende der 1940er Jahre in Italien unter Intellektuellen wie zum Beispiel Cesare Zavattini verbreitete, hinreichend untersucht. Dieser Antiamerikanismus wird zu einer ständigen Größe (nicht nur) linker Kulturproduktion.⁴⁰⁸ Auch in *Paisà* klingt diese geschichtsrevisionistische Gleichsetzung bereits an, als Carmela einmal sagt, dass die Soldaten alle gleich seien, egal ob Amerikaner oder Deutsche. Dennoch opfert sie am Ende ihr Leben und rächt Joes Tod, indem sie mit dessen Gewehr einen Wehrmachtssoldaten erschießt und dafür von den Deutschen ermordet wird. Damit nimmt der Film diese Gleichsetzung wieder zurück und konfrontiert ihn sogar mit einer anderen, historisch durchaus stimmigeren Parallele. Denn als die US-Soldaten wieder zurückkehren und ihren toten Kameraden vorfinden, denken sie, dass es die Italienerin war, die aufgrund des politischen Bündnisses Italiens mit den Deutschen Joe erschossen hat.

407 Einzige Ausnahme ist vielleicht *Sotto il sole di Roma*, in dem auch die jungen Männer von San Giovanni in einem amerikanisch geprägten Nachkriegsclub tanzen, wenn auch nur Mambo.

408 Vgl. Massimo Teodori: *Maledetti americani. Destra, sinistra e cattolici: storia del pregiudizio antiamericano*. Mailand 2002. S. 81ff.

In *Il bandito* ist es nur eine ganz kurze Szene, die jedoch eine bestimmte Tendenz in der Inszenierung der alliierten Besatzung deutlich macht. Aus deutscher Lagerhaft kommend, sitzt Ernesto (Amedeo Nazzari), endlich in Italien angekommen, auf einem LKW, der durch die Trümmerlandschaft Norditaliens in Richtung Turin fährt. Als Ernesto ein Straßenschild mit der Aufschrift »speed control« sieht, fragt er seinen Kameraden Carlo, was das heiÙe. Daraufhin antwortet dieser auf Deutsch »Polizei, verboten«. Dies ist nicht nur ein Ausdruck der damaligen Krise des Zeichenregimes, in der selbst gewöhnliche Verkehrsschilder mit totalitären Befehlen gleichgesetzt werden, sondern eine Parallelisierung der alliierten Ordnungsmacht mit der Herrschaft der Deutschen in Italien. Gerade die politische Orientierungslosigkeit der Repatriierten, wie sie die Figur Ernesto repräsentiert, die nach mehreren Jahren unvorbereitet aus alliierter oder deutscher Gefangenschaft in die neuartigen, für sie chaotisch anmutenden Verhältnisse geworfen wurden, unterstreicht die Gleichsetzung von staatlicher Herrschaft – des Königs, des Regimes, der Deutschen, der Alliierten – in der Wahrnehmung vieler Italiener sowie die Trennung dieses Bereichs von autonomen Alltagspraxen auf einer Mikroebene.⁴⁰⁹ In Turin angekommen, findet Ernesto sein Zuhause zerstört. Während er durch die Ruine seines ehemaligen Wohnhauses läuft, ist im Hintergrund die rauchige Stimme von Ella Fitzgerald zu hören, die den Jazz-Song »A Tisket a Tasket« singt. Die amerikanische Musik bildet im Film den Soundtrack zu den Bildern der zerbombten Heimat. In diesem Sinne addiert der Film das von den Deutschen begangene Unrecht mit der Zerstörung durch die Alliierten und doppelt darin den Opferstatus des italienischen Heimkehrers. Das zeigt sich auch in der darauf folgenden Begebenheit im Film. Verstört verlässt Ernesto die Ruine und begegnet auf der Straße einer Prostituierten, der er in ein Haus folgt. Nachdem er an der Wohnungstür geläutet hat, macht ihm die Bordellbetreiberin auf und bedeutet ihm zu warten, da seine Auserwählte gerade besetzt sei. Nach einer Weile kommt der Kunde – ein amerikanischer Soldat – aus dem Zimmer. Als Ernesto nun eintreten darf, erkennt er, dass die Prostituierte seine Schwester ist. Das Setting des Films ist also gegeben, die Schwester des Heimkehrers ist eine »Ami-Braut« und Hure geworden, Ernestos Leben, seine Stadt und seine Familie gleichsam von Deutschen wie von Amerikanern zerstört. Der sympathische Amerikaner tritt hier hinter die Figur des zerstörerischen Besatzers und anonymen Freiers zurück.

Bereits in der dritten Episode von *Paisà* wird dieses Bild gesetzt. Fred ist einer der GIs, die im Juni 1944 als Erste in Rom einmarschieren und dort

409 Zur politischen und sozialen Lage der fast 1,4 Millionen italienischen Kriegsheimkehrer vgl. Hammermann, Zwangsarbeit für den »Verbündeten«, S. 549-563.



Paisà: Freier und Befreite > British Film Institute

von der jubelnden Bevölkerung begrüßt werden. Er verliebt sich sofort in eine junge Italienerin, Francesca, verliert sie aber im Chaos der ersten Tage. Als er sechs Monate später völlig betrunken bei einer Prostituierten absteigt, ist es dieselbe Francesca. Er erkennt sie jedoch nicht und erzählt ihr frustriert von seiner Liebe zu jener Francesca und dass am Anfang die Frauen so »felici, ridenti e fresche«⁴¹⁰ waren und nun alle so traurig seien und dass seine Francesca inzwischen bestimmt genauso geworden sei wie sie alle. Während Francesca in Fred den einzigartigen jungen Soldaten, in den sie sich verliebt hatte, wiedererkennt, ist sie für ihn nur noch eine austauschbare Hülle, wie eine Puppe. Fred erkennt nicht, dass er mit dieser larmoyanten und romantischen Idealisierung nur seine eigene Entwicklung von einem beschwingten Befreier zu einem betrunkenen Freier beschreibt. Es ist eine tragische Geschichte des Begehrens, der gegenseitigen Liebe und der von ihr ausgehenden Gefahren. In diesem Narrativ bekommen die jungen Amerikaner einerseits eine begehrenswerte Männlichkeit zugeschrieben, andererseits webt grade Rossellini eine letztlich anti-amerikanische Konsumkritik in seine Filme. Trotz dieser Ambivalenz, die die Bilder von weißen GIs im Neorealismus durchzieht, erscheinen Amerikaner in den Filmen hauptsächlich positiv, bringen sie mehr befreiende als zerstörerische Momente mit sich.

Trotz dieser positiv konnotierten Inszenierung der lockeren Art der Amerikaner auf der Leinwand fand eine Parallelisierung von den USA, US-amerikanischen Soldaten, Hollywood und amerikanischen Frauen

410 »Glücklich, fröhlich und frisch«.

mit Nazi-Deutschland und italienischem Faschismus statt. Auf der politischen Ebene wurde sie als Gleichsetzung der Besetzung Italiens durch die Deutschen und die Zerstörungen durch die Alliierten gezeichnet. Während der Kampf der Partisanen sich gegen die Deutschen richtete, resultierten die meisten Ruinen und Trümmerlandschaften aus den alliierten Bombardements in den letzten Kriegsjahren. Mit 60.000 zivilen Opfern dieser Luftangriffe hatte Italien zwar kaum mehr Verluste als etwa England durch die Bombenangriffe der deutschen Luftwaffe und damit rund zehnmal weniger Opfer zu beklagen als die BewohnerInnen deutscher Städte.⁴¹¹ Dennoch nahm die Zerstörung durch die alliierten Bomberverbände im italienischen Diskurs der Nachkriegszeit einen ungewöhnlich großen Stellenwert ein, der sich auch in den Filmproduktionen niederschlug.⁴¹² So stehen die Deutschen durchaus für das Böse an sich, die ausgedehnten Fahrten durch städtische Trümmerlandschaften lenken die Empörung jedoch immer wieder auch gegen die amerikanischen und vor allem englischen Alliierten.⁴¹³ Dieses Setting wurde als Makrostruktur in den Filmen gesetzt, ohne dass es selbst zum Thema der Filme wurde. Auf der Mikroebene findet die Parallele von Amerikanern und Deutschen hingegen im Register der Sexualität und der Körperpraktiken statt. Beide Gruppen, Amerikaner wie Deutsche, werden dabei als nicht-phallisch, jedoch sexuell äußerst aktiv gekennzeichnet.

Nazis: schrecklich schön pervers

Während die Amerikaner als jungenhaft und verspielt auf der Leinwand erscheinen, werden die Deutschen beziehungsweise die Nazis⁴¹⁴ sowie die mit ihnen verbündeten Italiener in den neorealistischen Produktionen als sexuell äußerst bedrohlich inszeniert. Sie werden von sexueller Perversion, Sadismus, psychischen Störungen und Drogensucht gekennzeichnet. Ruth

411 Marco Gioannini und Giulio Massobrio sprechen insgesamt von 64.000 bzw. von 70.000 ums Leben gekommene Bombenopfer, inklusive der Soldaten. Vgl. dies.: *Bombardate l'Italia. Storia della guerra di distruzione aerea 1940-1945*. Mailand 2007. S. 491.

412 Einen Einblick in die Erfahrung der italienischen Bevölkerung zu den alliierten Bombenangriffen verschafft Gabriella Gribaudis Studie über Neapel in den Kriegsjahren. Vgl. Gabriella Gribaudi: *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940-44*. Turin 2005. Zu der Bombardierung Roms vgl. Umberto Gentiloni Silveri; Maddalena Carli: *Bombardare Roma. Gli Alleati e la «città aperta» (1940-1944)*. Bologna 2007.

413 In Turin starben bei den Luftangriffen von 1943 kaum 1.000 Menschen. Dennoch vermittelt der Film *Il bandito* das Bild einer komplett zerstörten Stadt, Ernestos Haus ist eine Ruine und seine Familie wurde durch alliierte Bomben getötet. Vgl. Ginsborg, *A History of Contemporary Italy*, S. 20.

414 Die Gleichsetzung von Deutschen und Nazis wurde als Trope auch in den folgenden Jahrzehnten in sehr vielen italienischen Filmen durchgehalten. Vgl. Andrea Hindrichs: *Die kulturpolitischen Beziehungen Deutschlands zu Italien seit 1945*, in: Bernd Roeck/Charlotte Schuckert/Stephanie Hanke/Christiane Liermann (Hg.): *Deutsche Kulturpolitik in Italien. Entwicklungen, Instrumente, Perspektiven. Ergebnisse des Projekts »ItaliaGermania«*. Tübingen 2002. S. 51-85, hier S. 63ff.

Ben-Ghiat bezeichnet diese Inszenierung als eine Strategie der Externalisierung der Schuld, wodurch das eigentliche Italien im Gegensatz zu den devianten Deutschen mit Reinheit, Kindern, dem Land und der Arbeiterklasse assoziiert und die authentischen Italiener als »brava gente« gezeigt würden.⁴¹⁵ Und auch Michael P. Rogin beantwortet in diesem Sinne seine eigene Frage, warum denn die Deutschen alle so konstruiert wirkten, während die Italiener so natürlich erschienen, vor allem aber wie denn die italienischen Faschisten 1945 so einfach von der Leinwand verschwinden konnten, als ob es sie nie gegeben hätte, folgendermaßen:

»A melodramatic splitting that buried native Fascism, stigmatized sexual deviance, and lined up American popular culture with Nazism, created on the other side of its great divide not a falsified, triumphalist ideal Italy but a loved and mourned world of concrete objects and tender human interactions.«⁴¹⁶

So wird etwa das sexuelle Interesse des nationalsozialistisch gesinnten ehemaligen Lehrers am kleinen Edmund in *Germania anno zero* in äußerst drastischer Weise herausgestellt. Als Edmund ihm eines Tages in den Straßen Berlins zufällig begegnet, nimmt der Lehrer, Herr Enning (Erich Gühne), den Jungen auf den Schoß und beginnt ihn zu streicheln und an sich zu drücken. Schließlich nimmt er ihn mit in ein großes Haus, dessen BewohnerInnen miteinander verschworen zu sein scheinen. In der großen Erdgeschosswohnung eines Ex-Generals übergibt Enning der lasziv auf einem Sofa liegenden Hausherrin den gewünschten Nagellack, einen absoluten Luxusartikel, während ihr Mann lüstern den mitgebrachten Jungen betrachtet und ebenfalls anfasst. Ein kleines Mädchen in kurzem Rock macht daneben akrobatische Verrenkungen auf dem Boden. Als Enning den Jungen mit nach oben nimmt, fragt die Frau den Wehrmachtuniform tragenden Ex-General, wie ihm der Nagellack gefalle. Er gibt eine ausweichende Antwort, woraufhin sie spöttisch bemerkt, dass er ja von Frauen eh nichts verstehe, wobei sie dem kleinen Mädchen zuzwinkert. Schnell wird deutlich, dass die Menschen in diesem Haus sexuell wie politisch verbotene Dinge treiben. Oben nimmt Enning Edmund auf seinen Schoß, streichelt ihn und reibt sein Gesicht an dem des Jungen. Ein weiterer Mann tritt ein und fragt, ob die Sache geklappt habe. Dabei fasst auch er sichtlich interessiert den Jungen an. Schließlich gibt der Lehrer Edmund eine Schallplatte mit der Aufnahme einer Hitlerrede, die er in der zerstörten Reichskanzlei ausländischen Besuchern

415 Ruth Ben-Ghiat: Liberation. Cinema and the Fascist Past, 1945-50, in: Bosworth/Dogliani (Hg.), *Italian Fascism*, S. 83-101, hier S. 84.

416 Michael P. Rogin: Mourning, Melancholia, and the Popular Front. Roberto Rossellini's Beautiful Revolution, in: Gottlieb (Hg.), *Roberto Rossellini's Rome Open City*, S. 131-160, hier S. 133.

verkaufen soll. Mit der verbotenen Platte und einem Grammophon macht sich Edmund auf den Weg und spricht in den Ruinen der ehemaligen Schaltzentrale des Regimes zwei britische Soldaten an. Sie wollen eine Probe hören, und so legt Edmund die Platte auf. Eine schnarrende Hassrede Hitlers ertönt nun durch die zerstörten Gemäuer und erhebt sich mit einem Kameraschwenk über die Dächer Berlins und über die ganze Stadt, ohne dabei an Lautstärke zu verlieren. Während die Technik des umherschweifenden Kamerablicks über die Dächer einer Stadt in den Filmen des Neorealismus sonst stets eine Deterritorialisierung der engen Strukturen der Stadt und ihrer Institutionen bedeutet, markiert sie nun das genaue Gegenteil. Die Rede des »Führers« ergreift ein weiteres Mal Besitz von der Stadt, steigt aus Hitlers Grab heraus und durchdringt mühelos die ehemalige Reichshauptstadt. Der horizontale Schwenk wird von der Rede in Besitz genommen, ein »Tonbild« – »die Stimme von Hitler« – »ergreift die Macht über ein Ensemble von Bildern«. ⁴¹⁷

Rossellinis Film setzt damit einen fundamentalen Unterschied zwischen den Menschen im Nachkriegsdeutschland und denen in Italien. Denn der ehemalige nazistische Diskurs innerhalb des Films ist im besiegten Berlin nach wie vor wirkungsmächtig. Und tatsächlich stöhnen die Deutschen in *Germania anno zero* unter der Last des verlorenen Krieges, schimpfen auf den verordneten Aufräumdienst und die schlechten Bedingungen unter den Alliierten. In einer Szene auf der Straße bemerkt ein Mann, der Schutt wegräumen muss, gegenüber dem amtlich entnazifizierten Lehrer Enning, dass sie früher noch »Männer« gewesen wären, »Nationalsozialisten«, heute aber »nur noch Nazis« seien. Die räumliche Ausbreitung der Hitlerrede affiziert die Deutschen im Film, das Ende des Faschismus hingegen wird als Last, und nicht als Befreiung empfunden. Lediglich ein alter Mann mit Baskenmütze, der, in der Ikonographie eines Überlebenden der Nazi Herrschaft inszeniert, mit seiner Enkeltochter die zerstörte Reichskanzlei besichtigt, ist von der Rede entsetzt und terrorisiert und muss die Szenerie verlassen. Er steht, bedrohlich gerahmt von der vertikalen Herrschaftsarchitektur, für eine Menschlichkeit, die auch nach Kriegsende marginalisiert bleibt, die aufzuzeigen aber erklärte Absicht des Neorealismus war. Die beiden Briten hingegen kaufen zufrieden die Schallplatte als Souvenir.

Eva, Edmunds große Schwester, wird wie ihr kleiner Bruder ebenfalls von Männern begehrt und verdient sich als sogenannte Ami-Braut ihren Lebensunterhalt. Jedoch sind es bei ihr keine Ex-Nazis, sondern alliierte Soldaten, mit denen sie Nacht für Nacht tanzt. Ihre Freundinnen raten ihr, doch endlich auch den letzten Schritt zu tun und mit den Männern ins Bett zu gehen. Aber Eva scheut sich davor, sich endgültig zu prostituieren.

417 Deleuze, Unterhandlungen, S. 65.

Die Familie Edmunds wird also im Film sowohl von den perversen Nazis als auch von den alliierten Soldaten als sexuell gefährdet und ausgebeutet gezeichnet. Wie schon in der Szene mit der Hitler-Schallplatte deutlich wird, parallelisiert auch dieser Film Rossellinis die Alliierten mit den Faschisten beziehungsweise Nazis. Jedoch stehen diesmal die einfachen, sozusagen auf Straßenlevel befindlichen Menschen, hier vor allem die Familie Edmunds, nicht unbedingt auf der Seite der Unschuldigen, Guten oder Opfer. Vielmehr zeigt sich, dass alle Figuren im Film, die Kinderbande Jos, der Lehrer, Leute auf der Straße, die Nachbarn im Haus und auch der große Bruder und der Vater Edmunds und letztlich der Junge selbst unauflöslich mit dem Nationalsozialismus verbunden sind. Der Tod scheint dabei die einzige Möglichkeit zu sein, auf einer filmischen, das heißt symbolischen Ebene dieses Band zu lösen und so der Menschlichkeit wieder zu ihrem Recht zu verhelfen. Damit ›rettet‹ Rossellini aber die Deutschen vor der völligen Ineinssetzung mit dem Nationalsozialismus. Denn gerade der Selbstmord Edmunds verweist auf einen Wunsch, tatsächlich mit dem NS zu brechen. In diesem Sinne ist auch der Vorspann des Films zu sehen, in dem es Rossellini »nicht um eine Anklage gegen das deutsche Volk und auch nicht um seine Verteidigung« gehe, sondern darum, »den deutschen Kindern bei[z]u bringen, das Leben wieder lieben zu lernen«. Dass man mit Leben nicht ein »weiter so!« unter den gegebenen Umständen der Schuld meinen kann, sondern sich dieses Leben nur im Jenseits der Bedingungen, im radikalen Bruch finden lässt, für den der Freitod Edmunds als hoffnungsvolles Zeichen steht, haben indes die damaligen deutschen KinobesucherInnen nicht verstanden. Während in Italien Kritiker eine zu milde Haltung gegenüber den Deutschen ausmachten, handelte sich *Germania anno zero* in Deutschland wütende Ablehnung ein. So schrieb der repatrierte Journalist Hans Habe, der für die Alliierten arbeitete, mit bissigem Verweis auf Rossellinis eigene Mitarbeit im Faschismus über den Film: »Rossellini pflückt in diesem Film nicht Blumen von dem Grab einer Nation ... er erbricht sich in den Sarg.«⁴¹⁸

Mit der Inszenierung von Edmunds ehemaligem Schullehrer taucht aber noch eine andere Art der Parallelisierung im Film auf, die des Nazis mit dem Homosexuellen. Dieser Aspekt ist in der Forschung zum Neorealismus ausführlich betrachtet worden und wird daher hier einen breiteren Raum einnehmen.

Der deutsche Major Bergmann (Harry Feist) in *Roma città aperta* erscheint als stereotypisierter Homosexueller und ist entsprechend konnotiert. Der Kommandant der Gestapo für das besetzte Rom⁴¹⁹ besticht durch seine

418 Hans Habe: Deutschland im Jahre Null, in: Süddeutsche Zeitung, 28.09.1949.

419 Die Figur des Majors Fritz Bergmann ist angelehnt an die historische Figur Major Herbert Kappler, Chef der Gestapo in Rom.

dünn rasierten Augenbrauen, seinen Schmuck und seine betont herausgeputzte, affektierte Art. All diese Momente erfüllen bereits zahlreiche homophobe Klischees, während seine Dekadenz und sein Drogenkonsum, vor allem aber seine erotisiert inszenierte Lust an Folterungen das Bild eines kriegerisch-phallischen Ehrenkodex vollständig unterlaufen.⁴²⁰ Die homosexuelle und sadistische Konnotation von Nazis in den neorealistischen Filmen wird in den meisten Untersuchungen besonders zu *Roma città aperta* analytisch aufgegriffen und kritisch gewendet. William Van Watson sieht in ihr die Homophobie der italienischen Kommunisten, gerade auch der Filmemacher, die den Körper nie als Ort des Begehrens, sondern nur als arbeitenden Körper angesehen hätten.⁴²¹ Ganz ähnlich versteht auch Terri Ginsberg die Inszenierung der Figur Bergmann, wobei sie diese Tendenz jedoch im ganzen Genre vorfindet und darin verallgemeinert. Für sie fungiert Homosexualität in den Filmen des Neorealismus per se als Indikator für gesellschaftliche Missstände. Denn »homosexuality is no longer a historiopolitical category designated same-gender sex practice«, sondern vielmehr »conceptualized through discourses of pure evil, romantic decadence, existential libidinal freedom, or proto-Genetian criminality«. ⁴²² Der – wenngleich etwas formelhaften – Analyse der Darstellung des »Nazi as homosexual« als heteronormative Praxis linker Erinnerungsarbeit im neorealistischen Film ist sicherlich zuzustimmen.⁴²³ Auch Luca Prono sieht im neorealistischen Film eine Gleichsetzung von Faschismus und Homosexualität und dadurch eine Beschränkung der Erinnerung auf ausschließlich heterosexuelle Opfer des Faschismus und eine Auslöschung des – wie er unglücklich formuliert – »gay and lesbian Holocaust« aus der historischen Erinnerungsarbeit.⁴²⁴ In eine ähnliche Richtung argumentiert Derek Duncan, der ebenfalls die Gleichsetzung von Faschismus und Homosexualität und die deutlich heteronormative Inszenierung der Resistenza, beginnend mit *Roma città aperta*, konstatiert und diese auch in der Literatur der

420 Es soll hier sicherlich nicht behauptet werden, dass Militärs im Krieg über irgendeine Ehre verfügen, sondern dass auf einer symbolischen Ebene dieses Bild des Kriegers, das immer ein geschlechtliches Bild ist, normalerweise ständig kulturell erzeugt wird. Dass dieses Bild in der Beschreibung der Nazis so vollständig fehlt, verweist auf die Inszenierung devianter Vergeschlechtung.

421 Vgl. William Van Watson: Luchino Visconti's (Homosexual) Ossessione, in: Reich/Garofalo (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. 172-193, hier S. 187.

422 Ginsberg, *Nazis and Drifters*, S. 245.

423 Landy, *Diverting Clichés*, S. 97. Auch B. Ruby Rich sieht im Neorealismus eine historisch frühe Setzung der Tradition dieser Gleichsetzung. Vgl. dies.: *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham, London, 1998. S. 199.

424 Vgl. Luca Prono: *Città Aperta o Cultura Chiusa? The Homosexualization of Fascism in the Perverted Cultural Memory of the Italian Left*, in: *International Journal of Sexuality and Gender Studies*. Jg. 6, Nr. 4, 2001. S. 333-351, hier S. 335.

Nachkriegszeit vorfindet.⁴²⁵ Dennoch zeigt die Kaprizierung auf Rossellini, dass zwischen den verschiedenen Filmen und ihren Regisseuren unterschieden werden muss. Gerade der katholische Rossellini, dessen Nazi-Figuren Ingrid und Bergmann in *Roma città aperta* oder auch Enning in *Germania anno zero* am deutlichsten homosexuell gezeichnet sind und auf den sich die Kritik an der Homophobie der filmischen Erinnerungsarbeit am stärksten richtet, war kein Linker wie etwa die kommunistischen Parteimitglieder Zavattini, De Santis oder Visconti. Gerade an diesem Beispiel zeigt sich, dass es unzulässig ist, den Neorealismus per se als eine linke Kunst zu begreifen und seine Homophobie als ein ausschließlich linkes Phänomen zu verstehen. Die Homophobie als nationalen Konsens zur Entpolitisierung beziehungsweise Verschleierung der faschistischen Vergangenheit unter der Mitarbeit auch der neorealistischen Regisseure zu begreifen, wäre zutreffender. Allerdings sind es dennoch die neorealistischen Filme, die oft auf erstaunliche Weise mit dieser sonst klassischen Gegenüberstellung brechen, wobei gerade die Filme von Rossellini dies am wenigsten zu leisten vermögen. Rogin skizziert in seiner Analyse von *Roma città aperta* die extremen binären Oppositionen, die Rossellini in seinem Film etabliert, wie Theatralität vs. Realität, Elite vs. das Populäre, das Künstliche vs. das Natürliche, Faschismus vs. Resistenza, Deutsche vs. Italiener, Jazz und Drogen vs. Kommunismus und Katholizismus, Krankheit vs. Gesundheit und eben Homosexualität vs. Heterosexualität.⁴²⁶ Nicht nur in diesem Sinne sind die Filme Rossellinis die am wenigsten neorealistischen beziehungsweise Rossellini der vom historischen Moment der Deterritorialisierung am wenigsten affizierte Filmemacher.

Eine Analyse dieser (nicht nur italienischen) Ineinssetzung von Faschismus und Homosexualität nach dem Zweiten Weltkrieg leistet Andrew Hewitt, wobei er sie als eine politische Taktik versteht, die darauf zielt, »to enclose fascism as the figure of an unclosable, irrational logic, and that it is through the trope of homosexuality that this enclosure takes place«.⁴²⁷ Dennoch liegen zwei Verkürzungen den Thesen von der diskursiven und phantasmatischen Gleichsetzung von Faschismus und Homosexualität zugrunde. Denn zum einen repräsentiert die Sexualität Bergmanns oder gar die des Lehrers Enning in *Germania anno zero* nur

425 Vgl. Derek Duncan: Secret Wounds: The Bodies of Fascism in Giorgio Bassani's *Dietro la porta*, in: Gary P. Cestaro (Hg.): Queer Italia. Same-Sex Desire in Italian Literature and Film. New York 2004. S. 187-205, hier S. 187. Duncan macht darüber hinaus darauf aufmerksam, dass sich das Bild des Nazis mit einer devianten Sexualität in den 1960er und 70er Jahren noch deutlich verschärft.

426 Vgl. Rogin, Mourning, S. 131.

427 Andrew Hewitt: Political Inversions. Homosexuality, Fascism and the Modernist Imaginary. Stanford 1996. S. 245.

die groteske Karikatur einer schwulen Identität und stellt als solche, wie Ginsberg ja auch schreibt, gerade keine gleichgeschlechtliche Praxis dar. Vor allem aber übersieht die Gleichsetzung von Faschismus und Homosexualität in der Analyse der Filme die zahlreichen erotischen und positiv konnotierten gleichgeschlechtlichen Beziehungen, die sich eher in den Bildern als in den Erzählsträngen der Filme abspielen. Das Narrativ des sadistisch-homosexuellen Nazis, in dem sich der homophobe Reflex vieler (linker) neorealisticer Regisseure spiegelt, ist zwar bedeutsam, aber die Zärtlichkeit unter Männern wie unter Frauen in den Bildern der Filme unterläuft diese Erzählung durchgängig und muss daher ebenfalls in die historische Analyse Eingang finden.⁴²⁸

Doch zunächst zurück zu Bergmann: Als er des wichtigen CLNAI-Funktionärs Manfredi habhaft wird und ihn in einem Nebenraum seines Büros foltern lässt, findet nebenan eine Feier von Offizieren statt, an der auch seine Frau und deren italienische Gespielin teilnehmen. Bergmann pendelt zwischen den Räumen des pompös eingerichteten Salons und der kargen Folterkammer hin und her und konsumiert beide Ereignisse. Während er hier ein Glas Champagner trinkt, betrachtet er dort genüsslich, wie Manfredi die Fingernägel ausgerissen werden und er mit Schlägen, einem Bunsenbrenner und anderem Werkzeug gefoltert wird. Diese Szene wird in schockierender Länge und Detailliertheit entfaltet; hier ist das von Ginsberg konstatierte »pure evil« innerhalb des neorealistischen Films am Werke. In einem Gespräch mit einem betrunkenen Offizier, Hartmann, der die Gewalt nicht mehr erträgt,⁴²⁹ ereifert sich Bergmann über die Wichtigkeit, Manfredi zum Sprechen zu bringen. Denn sein Schweigen würde die Gleichwertigkeit von Italienern und Deutschen bedeuten und damit die Gleichwertigkeit von »Sklavenrasse« und »Herrenrasse«. *Roma città aperta* setzt mit dieser historisch nicht korrekten Konstellation des Italieners als Opfer deutscher Rassenpolitik bereits früh einen zentralen geschichtsrevisionistischen Übergang, durch den sich der Opferstatus der tatsächlich zu Zehntausenden gefallenen und umgebrachten Angehörigen des antifaschistischen Widerstands auf die gesamte italienische Bevölkerung ausdehnt und damit den Gründungsmythos für die italienische Nachkriegsrepublik setzt.⁴³⁰ Denn

428 Dazu mehr im Kapitel zum erotischen Körper, in dem es unter anderem um die Affirmation gleichgeschlechtlicher Zärtlichkeit geht.

429 Dieser kurze Moment spontaner, dem Alkohol geschuldeter Menschlichkeit bei dem deutschen Offizier verstärkt nur die Bösartigkeit der Deutschen im neorealistischen Film. Denn als bei der Exekution des Pfarrers Don Pietro die einfachen Soldaten aus Skrupel alle danebenschießen, ergreift derselbe Hartmann ungeduldig die Initiative und ermordet den Priester mit seiner Pistole aus nächster Nähe.

430 Gerhard Schreiber zählt in seiner beeindruckenden Untersuchung zu den Kriegsverbrechen der Deutschen in Italien 44.720 getötete Partisanen. Vgl. Gerhard Schreiber: *Deutsche Kriegsverbrechen in Italien. Täter, Opfer, Strafverfolgung*. München 1996. Carlo Gentile differenziert

ungeachtet der Tatsache, dass Italiener in der Auffassung des deutschen Nationalsozialismus keine »minderwertige Rasse« darstellten,⁴³¹ vor allem aber ob der Tatsache, dass sich Italien in den Rassegesetzen von 1938 selbst zu einem Volk von Ariern erklärte, wird in diesem Film die Besetzung Italiens durch die Deutschen als »Rassenkrieg« umgedeutet und damit die italienische Bevölkerung aus der eigenen faschistischen Tradition entlassen.⁴³² Ohne zu sehr auf diese immer noch äußerst umstrittene Thematik einzugehen, müssen neben der italienischen Verdrängungspolitik jedoch auch die Erfahrungen der italienischen Bevölkerung mit den deutschen Besatzern in den letzten beiden Kriegsjahren gesehen werden, in denen die deutschen Kampfverbände durchaus im Sinne eines »Rassenkrieges« und mit den entsprechenden Befehlen ausgestattet außergewöhnlich brutal – selbst in den Maßstäben des deutschen Vernichtungskrieges – in Italien wüteten.⁴³³ Wenn also in dieser Analyse von einer falschen Opferpolitik die Rede ist, so sollen nicht die Leiden der italienischen Bevölkerung unter den Deutschen verharmlost werden, sondern der Mechanismus verständlich werden, wie über diese tatsächliche Opfererfahrung des deutschen Terrors zugleich die gesamte Komplizenschaft und das Verbrechen des eigenen Faschismus vor 1943 und teilweise, wie etwa in der Republik von Salò, bis 1945 historisch unsichtbar gemachten werden konnten. Neben der augenscheinlichen Strategie einer Verschiebung der eigenen historischen Schuld auf ein

diese Zahl in 30.000 tote Partisanen und 10.000 ermordete unbeteiligte Zivilisten. Vgl. ders.: »Politische Soldaten« und »ganz normale Männer«. Die SS-Division »Reichsführer-SS« in Italien 1944, in: Hans Jacobs/Andreas Ruppert/Ingrid Schäfer (Hg.): Von Italien nach Auschwitz. Aspekte der deutschen Besetzung in Italien 1943-45. Lage 2008. S. 97-109, hier S. 99.

- 431 Nach der Kapitulation Italiens gab es allerdings tatsächlich Stimmen um Himmler und die Reichs-SS, die offen debattierten, ob nicht Italiens Nähe zu Afrika die Reinheit der Rasse verunreinigt habe und ob die Italiener nicht tatsächlich auch den sogenannten Sklavenrassen zuzuordnen seien. (Hier findet auch die rassistische Konnotation des von den Deutschen während des Ersten Weltkriegs so genannten »Italienerverrats« ihre Parallele.) Offiziell wurde dies aber nicht verlautbart. Dennoch zeugen die äußerste Brutalität der deutschen Truppen, ihre massenhaften Kriegsverbrechen und ihr »Bioterror« gegen die Zivilbevölkerung, wie etwa die Verseuchung des Frontabschnitts entlang der Gotenlinie bei den pontinischen Sümpfen mit Malaria Ende 1943, von einer solchen Geisteshaltung der Deutschen gegenüber den Italienern. Vgl. Frank M. Snowden: *The Conquest of Malaria. Italy, 1900-1962*. New Haven 2006. S. 184 und 187.
- 432 Interessanterweise verfälscht die deutsche Synchronisation gerade an dieser Stelle den ursprünglichen Wortlaut, so dass nicht nur aus dem Kommunisten Manfredi ein Sozialist wird, sondern vor allem die deutschen Kriegsverbrechen abgeschwächt werden.
- 433 Schreiber verweist in seiner Untersuchung auf den Wandel des nationalsozialistischen Rasediskurses gegenüber Italien bereits nach dessen Kriegseintritt 1940, vor allem aber nach der Kapitulation vom 8. September 1943, der zur Legitimation und zur diskursiven Vorbereitung deutscher Kriegsverbrechen diene. Schreiber, *Deutsche Kriegsverbrechen in Italien*, S. 23ff. Die Zahl der Opfer aus dem Zeitraum zwischen dem 8. September 1943 und dem 2. Mai 1945, dem Tag der Kapitulation der deutschen Truppen in Italien, beziffert er mit 11.400 völkerrechtswidrig – meist nach ihrer Gefangennahme – ermordeten Militärangehörigen, 44.720 ermordeten Partisanen sowie 9.180 ermordeten Männern, Frauen und Kindern aus der Zivilbevölkerung. Vgl. ebd., S. 8.

Außen ist an dieser Figuration wichtig, dass sie sich vergeschlechtet und über die Körper ins Bild setzt. Der heldenhafte Körper des Partisanen, der von Bergmann gefoltert und damit geöffnet wird, markiert die geschundene Stadt Rom und darüber hinaus, wie Angela Dalle Vacche feststellt, ganz Italien, das dadurch als sexuell misshandelter Körper dargestellt wird.⁴³⁴ Neben den, wie noch zu sehen sein wird, zahlreichen Frauenfiguren als filmischen Repräsentationen eines vom Faschismus betroffenen Italiens erscheint in diesem Film auch der männliche Körper auf der Leinwand für diese Symbolik geeignet.

Major Heinrich (Massimo Serato) in *Il sole sorge ancora* ist vielleicht die einzige Figur in den Nachkriegsfilmen, die Major Bergmann noch an Brutalität überbietet. Völlig blind für die aktuelle politische Situation – die deutsche Armee ist auf dem Rückzug, Mussolini geflohen, die letzten Tage von Salò sind angebrochen – veranstaltet er eine Strafexpedition nach der anderen. Seine Vorliebe ist es indes, aus dem fahrenden Wagen wahllos Menschen niederzuschießen. Gleichzeitig beschwert er sich darüber, sich nicht ausruhen zu können, und feiert Sauf- und Fressorgien, bei denen er vor seinen Untergebenen völlig ungeniert mit zahlreichen italienischen Frauen schläft. In einer Szene findet eine Razzia auf einem großen Bauernhof statt. Als er im offenen Wagen über den Hof fährt, unterhält er sich gelangweilt mit dem Offizier neben ihm und richtet dabei zum Spaß seine Pistole auf spielende Kinder und macht ihnen Angst. Schließlich erschießt er einen kleinen Jungen. Bezeichnenderweise findet der Deutsche bei der letzten großen Schlacht mit den Partisanen sein Ende in einem Schweinestall, in dem er sich aus Furcht versteckt hatte. Heinrichs ausschweifende Sexualität wird unmittelbar mit seiner Terrorherrschaft und seiner Unfähigkeit, »wie ein Mann zu kämpfen«, in Deckung gebracht.

Solches gilt auch im Hinblick auf die deutschen Soldaten in der schon erwähnten ersten Episode von *Paisà*. Nachdem »Joe from Jersey« erschossen wurde und die Wehrmachtssoldaten Carmela finden, beginnen sie darüber zu reden, was sie mit dem Mädchen anstellen können. Langsam stacheln sie sich an, witzeln darüber, auf welche Weise sie Carmela vergewaltigen werden. Der Film macht deutlich, dass keinerlei Kommunikation zwischen den Deutschen und der Italienerin stattfindet und sie komplett unempfänglich sind für ihre Gefühle.

Diese grobe, holzschnittartige Typologisierung ist das bestimmende Moment in der Repräsentation der deutschen Soldaten in neorealistischen Filmen. Am stärksten gibt wieder *Roma città aperta* diese Figuren vor. Die SS-Männer werden stets ohne Gesicht, meist von hinten gefilmt, sie wirken absolut »quadratisch«, wie Schränke, auf denen ein Helm liegt. Ihre einzigen

434 Vgl. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror*, S. 182.

gefühlsmäßigen Regungen sind ihre Hingabe zur Gewalt und die Angst vor den Vorgesetzten. Als die SS ein Haus in Rom nach Männern durchsucht, halten ihre Soldaten unten auf der Straße die Frauen in Schach. Ein stier-nackiger Soldat erblickt dabei Pina in der Menge und beginnt sie lüstern zu betatschen. So erscheinen die Deutschen durchgängig als entmenslichte Teile einer brutalisierten Maschinerie, die auf Plünderung und Vergewaltigung aus ist. Selbst als zwei Soldaten in einer anderen Szene zwei Schafe schlachten wollen, können sie das nur als Hinrichtung inszenieren und bewerkstelligen es mit einem Genickschuss.

Auch die deutschen Soldaten in *Un giorno nella vita* entsprechen diesem Bild. Sie brüllen ausschließlich hässlich klingende Befehle⁴³⁵ oder tauschen rüde Gemeinplätze untereinander aus, ohne sich jemals wirklich zu unterhalten.⁴³⁶ Nur einer der Soldaten passt nicht in dieses Bild. Er geht alleine in das von Partisanen besetzte und von den Deutschen belagerte Kloster und wird dort von den Widerstandskämpfern gefangen genommen. Mit seiner hageren Figur setzt er sich vom Bild des eckigen, sperrigen und roboterhaften Wehrmachtssoldaten ab. Seine runde Brille gibt ihm darüber hinaus das Aussehen eines Intellektuellen. Bei seinem Versuch zu fliehen löst sich im Handgemenge mit seinem Bewacher ein Schuss aus dessen Gewehr und der Deutsche stirbt – umringt von den betenden Schwestern und dem bestürzten Partisanen. Sein in Großaufnahme gezeigter Tod ist untypisch für die gesichtslosen Deutschen und sein letztes Wort – »danke!« – unterscheidet ihn vollständig von seinen erbarmungslosen Kameraden. Er wird individuiert – eine deutsche Figur, die fast einmalig in den neorealistischen Filmen ist. Zwar gibt es den gutmütigen Bauern Hans in *Vivere in pace*, der sich betrunken mit einem schwarzen GI verbrüdert, oder auch den einfältigen und harmlos wirkenden Hans in *Pian delle stelle*, der an einer Straßensperre den Wagen der Hauptprotagonistin Anna (Nada Fiorelli) durchsuchen soll, doch lieber mit ihr flirtet und sie – die *staffette* und ihre Wagenladung voller Waffen – unkontrolliert passieren lässt. Auch der desertierte deutsche Offizier in *Roma città aperta* gehört zu den wenigen filmischen Gegenbeispielen. Aber seine Rolle bleibt nebensächlich, und er ist es auch, der kurz nach seiner Verhaftung im Folterkeller der Gestapo vor Angst zusammenbricht, während der ebenfalls verhaftete italienische Partisan und der Pfarrer ihn beruhigen. Als in *Un giorno nella vita* die restlichen Wehrmachtssoldaten ins Kloster kommen, stimmt das Bild der *quadrati* jedoch wieder. Sie entdecken ihren toten Kameraden und verdächtigen zu

435 Das Filmdeutsch besteht zwar meistens aus tatsächlichen deutschen Worten, diese werden aber auf möglichst krude klingende Weise lautmalerisch aneinandergereiht.

436 Vgl. Fabiana Sforza: La Resistenza al cinema 1945-1949. I film come fonti per la storia, in: Italia contemporanea. Nr. 230, 2003. S. 103-112, hier S. 109.

Recht die Nonnen, Partisanen zu verstecken. Als die Partisanen draußen einen Entlastungsangriff starten, ziehen die Deutschen ab. Einer jedoch will vorher noch die Nonnen erschießen, aber ein gemütlich wirkender, beleibterer Hauptmann kommt hinzu und winkt ab. Fast glaubt man seiner menschlichen Regung und hat sich an die unbekannte Milde der Deutschen gewöhnt. Doch als die Partisanen siegreich ins Kloster stürmen, sehen sie, was der Film nicht gezeigt hat: Sämtliche Schwestern wurden von dem Deutschen erschossen.

Eindrücklich an den deutschen Figuren ist darüber hinaus ihre sprachliche Verfung in den nazistischen Diskurs. Statt sich als Individuen zu begegnen, wirken sie wie Automaten, aus deren offenen Mündern die zentralen Sätze nationalsozialistischer Propaganda ertönen. Anders als die BewohnerInnen Aci Trezzas in *La terra trema*, die ebenfalls nur vorgefertigte Satzmuster hervorbringen und fast ausschließlich in Sprichwörtern und Liedtexten miteinander reden, sind die Sätze der Deutschen Teil einer großen monadischen Kriegsmaschine. Die Worte der Soldaten in *Achtung! Banditi!* (Carlo Lizzani, 1951) beschränken sich auf »schnell, schnell, an die Wand« und auf andere unmenschliche Befehle. Ihre kastenförmigen Körper, ihr »machinelike behaviour«⁴³⁷ und ihre Verständigung als Zitationsautomaten nationalsozialistischer Propaganda machen sie zu Teilen einer Maschine, die das Gegenteil einer Wunschmaschine ist. So ist die Funktion ihrer Sprache nicht die einer Verbindung zu anderen Menschen, sozusagen eine immanente Verkopplung von Aussagen, Gefügen oder Personen aus einem eigenen Begehren heraus und ohne der deutschen Sache zu dienen, also »ohne dass eine organische Summe fixiert wird«,⁴³⁸ sondern ihr Movens ist die transzendente Ausrichtung und Kanalisierung auf den deutschen Volkskörper: Die Deutschen funktionieren nur in eine einzige Richtung.

Auch der absurde Vortrag eines Wehrmachtssoldaten vor gefangenen Partisanen und alliierten Piloten in den letzten Tagen des Krieges – in der abschließenden Episode von *Paisà* – ist ein sinnloses Abspulen von Phrasen, die von der Realität längst eingeholt wurden. Der blonde junge Offizier redet von der »neuen Zivilisation«, die die Nationalsozialisten schaffen würden und die »tausend Jahre« halten werde, während das nur noch wenige Wochen entfernte Kriegsende bereits absehbar ist. Am nächsten Morgen werden die gefangenen Partisanen gefesselt und ohne Zögern von den Deutschen in den Po geworfen, wo sie der Fluss verschluckt und wegträgt. Diese letzte Linie im Film verdeutlicht noch einmal den Gegensatz zwischen einer hierarchisierenden Grammatik, für die hier die deut-

437 Landy, *Diverting Clichés*, S. 98.

438 Arnaud Villani: *Physische Geographie der Tausend Plateaus*, in: Clemens-Carl Härle (Hg.): *Karten zu »Tausend Plateaus«*. Berlin 1993. S. 15-40, hier S. 25.

sche Befehlssprache steht, und einem asignifikanten Strömen, welches die Protagonisten aus der Handlung, aus der Leinwand hinausträgt.

Faschisten: Italiener im Fieberwahn

Während die Deutschen als Nazis die wahren Bösen repräsentieren, verhält es sich mit den italienischen Faschisten, Kollaborateuren und Verrätern der Resistenza anders. Wie Fabiana Sforza in ihrer Untersuchung der Resistenza im italienischen Film der späten 1940er Jahre vermerkt, wirken diese Figuren nicht schuldig, sondern albern und komisch, vor allem aber krank.⁴³⁹ Damit machten sich die Filme den historischen Blick der antifaschistischen Koalition der 1940er Jahre zu eigen, die im Faschismus eine fremdartige Krankheit sah – eine »Parenthese« – und das zwanzigjährige Regime als etwas bewertete, was von Außen kam.⁴⁴⁰ Das Kino wiederholte nicht nur dieses Bild, sondern schuf es maßgeblich mit. Die Begriffe Krankheit und Invasion waren Hauptmetaphern dieses Geschichtsbildes.⁴⁴¹ Diskursiv hegemonial wurde die Rede des Liberalen und Theoretikers Benedetto Croce vom Herbst 1944, in der er auf den externen deutschen Feind fokussierte und den Faschismus als Krankheit bezeichnete, mit dem Ziel, die interne Spaltung sowohl in der antifaschistischen Koalition als auch generell in der italienischen Gesellschaft zugunsten einer gemeinsamen nationalen Identität zu schließen.⁴⁴² Dieses Bild der bösen Deutschen und der an ihnen scheinbar erkrankten Italiener fand sich in den Filmen des Neorealismus wieder beziehungsweise entstand in der Bilderproduktion des Kinos gleichursprünglich mit der politischen Debatte. Und so muss die richtige Einschätzung Michael P. Rogins, dass die italienischen Faschisten in den Filmen weitgehend fehlen, dennoch präzisiert werden. Denn wie die Figur des *questore* – des römischen Polizeichefs – als wichtigstes Instrument der deutschen Besatzer in *Roma città aperta* erscheinen auch andere Faschisten durchaus im Kino des Neorealismus. Dennoch bleiben die

439 Vgl. Sforza, *La Resistenza al cinema 1945-1949*, S. 110.

440 Vgl. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror*, S. 197. Einzige Ausnahme bildete der *Partito d'Azione*, die den Faschismus durchaus als eine hausgemachte, italienische Sache verstand.

441 Vgl. David Ward: *From Croce to Vico. Carlo Levi's L'orologio and Italian Anti-Fascism, 1943-46*, in: Bosworth/Dogliani (Hg.), *Italian Fascism*, S. 64-82, hier S. 67. Zwar betont Ward den Widerstreit von bürgerlichen Liberalen und kommunistischen Radikalen über die Ursache des Faschismus, die Erstere als ausschließlich von außen eingeführt begriffen und Letztere bereits in der bürgerlichen vorfaschistischen Zeit Italiens angesiedelt sahen, doch verweist Ben-Ghiat darauf, dass auch der PCI um seinen Vorsitzenden Palmiro Togliatti die Metapher der Krankheit für den Faschismus gebrauchte, obwohl er den Faschismus als bürgerliches Phänomen analysierte. Vgl. Ben-Ghiat, *Liberation*, S. 89.

442 Vgl. Glenda Sluga: *Italian National Memory, National Identity and Fascism*, in: Bosworth/Dogliani (Hg.), *Italian Fascism*, S. 178-194, hier S. 178. Vgl. auch Christopher Duggan: *Italy in the Cold War Years and the Legacy of Fascism*, in: Ders./Christopher Wagstaff (Hg.): *Italy in the Cold War. Politics, Culture and Society 1948-58*. Oxford, Washington D.C. 1995. S. 1-24, hier S. 7.

faschistischen Soldaten und Funktionäre der Republik von Salò oder in den von den Deutschen besetzten Gebieten stets wenige Einzelpersonen, die widersprüchlich gezeichnet sind und die im Moment der Befreiung vollständig verschwinden. Der eigentliche Fokus der neorealistischen Filme auf den eigenen Faschismus (als Krankheit) wird erst anhand der Kollaborateurinnen voll entfaltet. Doch zunächst zu den Männern.

Recht positiv kommen die italienischen faschistischen Kräfte in *Achtung! Banditi!* weg. Dieser erst 1951 gedrehte Film ist in jeder Hinsicht bereits stärker geglättet als die Produktionen der 1940er Jahre. Als in einer Szene zwei Partisanen in einer Bar sind, in der sie zur Tarnung flippern, und ein Trupp *alpini*⁴⁴³ hereinkommt, machen sich die beiden aus dem Staub. Als einer der Gebirgsjäger sieht, dass sie beim Flippern eine Flasche Wein gewonnen haben, rennt er den beiden hinterher, um ihnen die freudige Mitteilung zu machen. Als die Partisanen sehen, dass sie verfolgt werden, rennen sie davon. Ohne weiteren Verdacht ob ihrer Flucht zu schöpfen, kehrt der Soldat zurück und trinkt mit seinen Kameraden den Wein selbst. Diese Harmlosigkeit wäre in der Repräsentation der Deutschen undenkbar und zeigt damit den irreduziblen Wesensunterschied zwischen italienischem Faschismus und deutschem Nationalsozialismus in der Wunsch- und Bilderwelt Italiens. Am Ende des Films, während des großen Showdowns – und hierin zeigt sich die Wende der 1950er Jahre –, laufen die *alpini* schließlich zu den Partisanen über und gemeinsam schlagen sie die Deutschen in die Flucht. Als ein älterer, als politischer Kommissar markierter Partisan gegen die Aufnahme der eben noch faschistischen Kräfte in ihre Gruppe protestiert, wird er vom jungen Anführer mit den Worten zurechtgewiesen, dass es jetzt nur noch darum gehe, alle gemeinsam gegen die Deutschen zu kämpfen. Diese Schließung der Differenzen zugunsten eines nationalen Projektes findet sich auch in der Körpersprache wieder. Domenico, einer der *alpini*, der als erster auf einen Deutschen schießt und danach seine Kameraden überzeugt, zu den Partisanen zu wechseln, ist ein sanfter, sympathischer, schlecht rasierter junger Mann, der am Anfang lediglich nicht an die Existenz der Partisanen glauben und das Ausmaß der Situation nicht begreifen kann. Erst als er sieht, wie die Einheiten der Wehrmacht kaltblütig einen Mann niederschießen, wird ihm alles klar, und er zögert keine Sekunde einzuschreiten.

In *Roma città aperta*, der fast acht Jahre früher gedreht wurde als *Achtung! Banditi!*, gibt es hingegen die italienischen Faschisten noch, und sie denken gar nicht daran, die Seiten zu wechseln. Die historische Glättung

443 Gebirgsjäger, eine Eliteeinheit der italienischen Armee, die im Zweiten Weltkrieg gleichwohl weniger Massaker anrichtete als ihre deutschen Namenskollegen. Vgl. Ralph Klein/Regina Mentner/Stephan Stracke (Hg.): Mörder unterm Edelweiß. Kriegsverbrechen der Gebirgsjäger der Deutschen Wehrmacht. Köln 2004.

und nationale Einigung wird dort noch ausschließlich innerhalb des Widerstandes inszeniert, in dem von einem Bündnis von den Kommunisten bis zu den Katholiken gegen die Deutschen und den Faschismus gekämpft wird; italienische Faschisten sind in dieser Koalition 1945 noch nicht denkbar. Sie werden noch als mit den Deutschen verbündet in Szene gesetzt. So sind zum Beispiel bei einer Razzia in einer römischen Mietskasernen in *Roma città aperta* auch italienische Polizisten beteiligt. Obwohl sie engagiert ihren Dienst verrichten, wirken sie dennoch um einiges menschlicher als ihre deutschen Kollegen. Ihre Körper sind schmaler und beweglicher, auf dem Kopf sitzt statt des Stahlhelms immer eine weiche Mütze; vor allem aber haben sie (menschliche) Gesichter. Als drei von ihnen durch das Haus gehen und in einer Wohnung einen Pfarrer und seinen jungen Messdiener treffen, die am Bett eines Toten beten – unter dessen Decke sie das Maschinengewehr und die Bombe versteckt haben – verzichten sie aus Gründen der Pietät auf eine genauere Durchsuchung. Diese Empfänglichkeit für die Belange anderer unterscheidet sie grundsätzlich von den Deutschen, die völlig ›aspektblind⁴⁴⁴ durch den Film trampeln.

Einzig in *Paisà* wird mit den italienischen Faschisten kurzer Prozess gemacht. Als eine Partisaneneinheit im umkämpften Florenz drei Männer gefangen nimmt, die auf Seiten der Deutschen gekämpft hatten, werden sie unter Fußstritten herbeigeführt und sofort erschossen.

In *Caccia tragica* (Giuseppe De Santis, 1947) tritt hingegen das Motiv der Krankheit hervor. Alberto, als ehemaliger KZ-Häftling selbst Opfer der Deutschen, ist Daniela, auch Lili Marleen oder ›die Deutsche‹ genannt, hoffnungslos verfallen. Er beteiligt sich an einem Raubüberfall ihrer aus einer Handvoll deutscher Ex-Nazis bestehenden Bande auf einen Geldtransport, in dem sich die Löhne einer ganzen Agrar-Kooperative befinden. Die Menschen der Kooperative in der Emilia Romagna machen sich daraufhin selbst an die Verfolgung der Gangster. Ganz am Ende, als die Bande von den LandarbeiterInnen umzingelt in einem Haus festsitzt, erfährt Alberto seine Läuterung. Das Gelände um das Haus ist vermint, und die Anführerin Daniela ist im Begriff, einen Hebel zu bedienen und damit die Explosion der Minen auszulösen, durch welche unzählige Menschen getötet würden. Der große elektrische Kippschalter, an dem sie steht, erinnert an den Mechanismus eines elektrischen Stuhls, und die Bilder an der Wand hinter Daniela von aufgehängten Partisanen

444 Gemeint ist mit Ludwig Wittgenstein die Fähigkeit oder eben die Unfähigkeit, in einer Sache noch eine andere Sache zu sehen beziehungsweise zu erkennen, wie verschiedene Aspekte einer Sache zu einer anderen Sache werden können. Übertragen auf die Filme hieße das, dass die Deutschen in dem Partisanen keinen Menschen oder etwa hinter Deportationszahlen kein Leiden erkennen können. Sie sind also nicht unbedingt grausam und sadistisch, sondern eher funktional und unberührt. Die Banalität des Bösen ist darin angesprochen.

sowie der gemalte Totenkopf unter dem Wort »Achtung« verstärken das Bild von ihr als Henkerin. Symbolisch wird hier Nazideutschland als Henker und die italienische Bevölkerung als Gruppe von Hingerichteten dargestellt. Mit wahnsinnigen Augen schreit Daniela Alberto an, er solle sie erschießen, um das Massaker zu verhindern. Als sie den Schalter fast umgelegt hat, feuert Alberto mit seinem Maschinengewehr auf sie und tötet seine ehemalige Geliebte. Am Ende beraten die ArbeiterInnen in ihrem Versammlungshaus über das Schicksal des Kollaborateurs Alberto. Während Daniela, »die Deutsche«, hier symbolisch für die plündernden Besatzer steht, repräsentiert der ihr in Liebe verfallene und daher unzurechnungsfähige Alberto das vom Faschismus angesteckte Italien. Der Umstand, dass er ein Überlebender eines Konzentrationslagers ist, verstärkt dabei das Irrationale und Kranke an dieser Konstellation und versichert dem Publikum Albertos grundsätzliche Schuldlosigkeit. Folgerichtig wird er von der Kooperative geschont und aufgefordert, schleunigst das Weite zu suchen. Als Alberto völlig verzweifelt über einen Acker davongeht, bewerfen ihn die Umstehenden versöhnlich lachend mit Erdklumpen. Das Kollektiv nimmt mit dieser Geste den abtrünnigen, aber nun geläuterten jungen Mann wieder in sich auf. Genau wie später in *Riso amaro*, als der tote Körper der aus dem Kollektiv verstoßenen Silvana am Ende von den Landarbeiterinnen mit Reis bestreut wird, reterritorialisieren die Menschen in *Caccia tragica* den Kollaborateur mit italienischer Erde und lassen ihn so wieder zu einem Teil ihrer Welt werden. Der Sexualität der Nazifrau entledigt, ist das geheilte Italien wieder in seinem nationalen Kollektiv angekommen.

Das ambivalente Verhältnis Albertos zu Daniela, das für den behaupteten Widerspruch von Italien zum Faschismus steht, wiederholt sich in dem ebenfalls von De Santis drei Jahre später gedrehten Film *Non c'è pace tra gli ulivi*. Bonfiglio (Folco Lulli), ein brutaler Großgrundbesitzer, ist, wenn nicht gar ein überzeugter Faschist, so doch einer, der vom Krieg profitiert und sich an der Notsituation der einfachen Hirtenfamilien bereichert hat. In der Vorgeschichte des Films, als Francesco (Raf Vallone) zum Kriegsdienst eingezogen wurde, hatte sich »Bonfi« in den allgemeinen Kriegswirren dessen Schafherde angeeignet und das Brandzeichen »D«, das für Francescos Familie Dominici steht, in ein »B« für Bonfiglio umgewandelt. Seine eingebrennte Initiale erinnert zusammen mit seiner körperlichen Erscheinung, seiner brutalen Virilität und seinem diktatorischen Gestus gegenüber den Hirtenfamilien an Benito Mussolini, wobei seine Gier nach Reichtum seiner Gier nach Frauen entspricht. Als Francesco mit Hilfe seiner Familie sich eines Nachts die Tiere wiederholt – wofür er später ins Gefängnis muss – stellt Bonfi ihnen nach, erwischt aber nur die kleine Schwester Maria

Grazia (Maria Grazia Francia) und vergewaltigt sie. Darüber hinaus versucht er eine Ehe mit Lucia (Lucia Bosé), der Geliebten Francescos, in die Wege zu leiten, was ihm auch fast gelingt. So nimmt er – gierig und geil gezeichnet – Besitz von Francescos Tieren und Frauen, seinen Produktions- und Reproduktionsmitteln. Psychoanalytisch gesprochen kastriert er ihn unmittelbar.

Am Ende des Films dreht sich das Verhältnis um: Francesco und Lucia, sogar die Schafe, jagen Bonfiglio und hetzen ihn schließlich in den Abgrund, wo er jämmerlich umkommt. Während sich der junge Außenseiter also reterritorialisiert und darüber auch wieder in die ihn kurz zuvor noch verratende Gemeinschaft der Schafhirten aufgenommen wird, wird der sadistische Kriegsgewinnler, der stets über gute Kontakte zu den Behörden und Autoritäten in der Stadt verfügte, ausgelöscht. Die Hirten, die vorher von ihm terrorisiert wurden wie die Italiener von den deutschen Besatzern, können sich am Ende von ihm befreien. Selbst die beiden Handlanger des Schurken, die noch am ehesten als Symbolisierungen faschistischer Trupps gelesen werden können, machen sich lautstark ihre Gedanken über ihren Boss und darüber, wie wenig sie ihn und das, was er tut, mögen. Schließlich führen sie seine Anweisungen nicht mehr richtig aus, und am Ende – im großen Showdown – verlassen sie ihn einfach. Das Moment des Faschismus als infektiöse Parenthese taucht jedoch am stärksten in der Figur der Maria Grazia auf, die nach ihrer Vergewaltigung in ein sadomasochistisches Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Peiniger gerät und sogar bei ihm einzieht. Am Ende wird sie von Bonfiglio getötet und damit zum symbolischen Opfer des Faschismus beziehungsweise des *Duce*. Italien als geschändete Frau ist eine Trope, die sich durch die neorealistischen Filme zieht und die in der Analyse von *Riso amaro* genauer betrachtet werden wird.

Pierre Luigi (Pierre Claudé) in *Senza pietà* ist ebenfalls eine solche Figur, die während des Krieges und in der Nachkriegszeit über Kontakte zur Obrigkeit verfügte und sich am Elend der Bevölkerung bereicherte. In seinem immer blütenweißen Anzug erscheint er kränklich und mit perversen Neigungen ausgestattet. Er wirkt dekadent und sadistisch und wird von allen gefürchtet. Nur Angela hat keine Angst vor ihm, weshalb er sich magisch zu ihr hingezogen fühlt. Als sie ihm in einer dramatischen Szene eine Ohrfeige verpasst, reinigt er sich die Stelle, an der keine Verletzung zu sehen ist, sofort mit sterilem Alkohol und hält sich eine sehr lange Zeit besorgt sein Taschentuch ans Gesicht. Wie Major Bergmann in *Roma città aperta* sorgt Pierre Luigi dafür, dass Menschen gequält und verletzt werden, er selbst berührt sie kaum, niemals aber wird er berührt. Angelas Hand auf seinem Gesicht verletzt seine körperliche Integrität, sie schafft ihm einen Körper, den er bisher

nicht hatte und den er nicht aushalten kann. Denn sein Körper ist ein leerer »ausgezehrter organloser Körper«,⁴⁴⁵ der bereits zerstört ist und nur noch zerstören kann.

Ein zentrales Moment in der Inszenierung der deutschen und italienischen Faschisten in den neorealistischen Filmen ist ihr Sadismus und die selbstzerstörerische Abhängigkeit derjenigen, die ihnen verfallen beziehungsweise die von ihnen befallen sind. So auch in *La vita ricomincia*. In der Rückblende erzählt Patrizia (Alida Valli), dass während des Krieges, als ihr Mann fern von ihr an der Front beziehungsweise in Gefangenschaft war, ihr Sohn plötzlich lebensgefährlich krank wurde und sie das Geld für seine teure Kur auftreiben musste. Eines Tages wurde sie von einer deutschen Baronin, Magda Huberth (Anna Haardt), angesprochen, die sie an eine hochgestellte Persönlichkeit vermittelte, die starkes Interesse an ihr bekundet habe. Dieser Mann sowie die Zusammenhänge, die ihn auf Patrizia aufmerksam werden ließen, bleiben im Film im Dunkeln. Der Mann wird nur von hinten gefilmt, seine Funktion bleibt rätselhaft, lediglich seine Villa deutet darauf hin, dass er ein wichtiges Amt innehat. Patrizia muss sich also prostituieren, um das Leben ihres Sohnes zu retten. Die Vermittlung an den hochgestellten Italiener über die Deutsche kann als eine die Situation Italiens während des Krieges symbolisierende Konstellation gelesen werden. Unbeschützt, weil der eigene Ehemann im Krieg ist – genau wie Maria Grazia in *Non c'è pace tra gli ulivi* –, wird Patrizia als das anständige Italien durch Deutschland an den *Duce* verkauft, von dem es geschändet wird. Wieder schreibt sich hier der Nachkriegsmythos vom unschuldigen Italien in das Filmmaterial ein. Dieser Mythos bildet sich über die Identifikation mit dem vom Faschismus missbrauchten Italien, oft symbolisiert durch die geschundenen Frauen auf der Leinwand, während die Männer im Film häufig als gierig oder sadistisch erscheinen. Allerdings sind die Frauen in den Filmen, die wie eine Kartographie über das Bild Italiens gelegt werden, nicht nur passiv. Neben dem mit Sympathie gezeichneten Opfer faschistischer Verführung/Schändung flackert durch dieses Gefüge, gleich einem Schatten, die Figur der lustvollen Verräterin, der sexuellen Kollaborateurin.⁴⁴⁶ Doch bevor sich diese Arbeit ganz den weiblichen Figuren zuwendet, soll noch ein letzter Typus von Männlichkeit in den Filmen betrachtet werden, der sich entlang einer Fluchtlinie auf zwei Ebenen artikuliert: Der vergangene Körper des Helden und der kranke Alte.

445 Deleuze/Guattari, Tausend Plateaus, S. 224.

446 Zu dem Bild Nachkriegsitaliens als geschändeter Frau sowie zu dem der Frau als faschistischen Italiens mehr im Kapitel *Faschistinnen und Verräterinnen – sexuelle Kollaboration*.

Passive, verletzte und kranke Körper: der vergangene Körper des Helden

Während sich der Sadismus der Faschisten wie die Karikatur einer begehrenden, aktiven und besetzenden männlichen Sexualität ins Bild setzt – der begehrende Mann ist der faschistische Mann –, erscheint die positiv konnotierte Dysfunktionalität der italienischen Männer als Verletzung. Das bedeutet, dass eine Verletzung gleichsam einen Riss im Körperpanzer männlicher Subjektivität meint, durch den der Körper mit dem Realen in Berührung kommt und sich mit diesem maschinisch verbinden kann. Der geöffnete Körper ist ein passivierter Körper, der von seinem Organismus befreit wurde – ein Körper der Möglichkeiten.

Diese verletzten und kranken – dysfunktionalen – Körper waren der vorherrschende männliche Typus auf der Kinoleinwand der späten 1940er Jahre. Sie tauchen in *Roma città aperta*, *Il bandito*, *Un giorno nella vita*, *Paisà*, *Senza pietà*, *Non c'è pace tra gli ulivi*, *Germania anno zero*, *Pian delle stelle*, *Umberto D.*, *La vita ricomincia*, *Riso amaro*, *Miracolo a Milano* oder auch *Cielo sulla palude* und mehr oder weniger deutlich auch in allen anderen Filmen auf. Diese Männer humpeln, husten, bellen, straucheln, bluten und wimmern sich durch die Filme; Helden sucht man vergeblich. Die hunderttausendfach gemachte reale Erfahrung vieler Männer im Krieg wurde so mit einer psychischen Entmachtung gekoppelt, als Moment der Vereitelung ödipaler Identifikation in die Filmplots eingebaut und als Gegensatz zu einer begehrenden Männlichkeit inszeniert. Diese Dysfunktionalität des Ödipalen allerorten würde eine psychoanalytische Filmbetrachtung als Kastration lesen, während dies hier in einer körperoperatistischen Wendung als aktives, wenn auch unbewusstes Moment einer Verweigerung zur patriarchalen Rekonstituierung verstanden wird.⁴⁴⁷ Tauchen dennoch Helden auf, werden sie zumindest angeschossen und treten im entscheidenden Moment hinter die Protagonistin zurück, wie etwa Marco im großen Showdown von *Riso amaro*, der, seinen angeschossenen Arm haltend, nur noch zusehen kann, wie Francesca die Sache zu Ende bringt.

Der Film *Pian delle stelle* ist ein gutes Beispiel für die Abwesenheit des Helden. Kurz bevor die Brigade Lupo zur letzten Schlacht ausrückt und dabei vollständig von den Deutschen liquidiert wird, ordnen sich die Konstellationen im Lager neu. Dieser wichtige Wendepunkt des Films wird bestimmt von diversen Figuren: einem gefangen genommenen Spitzel für die Faschisten, einem Kind, einem Engländer, einer Kollaborateurin, einem verrückten Seifenverkäufer und einem geistig

447 Vgl. dazu auch die historisch ausgerichtete Literaturanalyse der männlichen Figuren in Italo Calvinos Roman aus der unmittelbaren Nachkriegszeit *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) in Lucia Re: *Calvino and the Age of Neorealism. Fables of Estrangement*. Stanford 1990.

behinderten Mitglied der Partisanenbrigade. Die Resistenza scheint an ihren Enden auszufransen: Der gesunde, funktionierende italienische Mann als Zentrum der Handlung fehlt, er bildet eine Leerstelle, um die Kinder, Frauen, Ausländer, Wahnsinnige und Kranke kreisen – die Ränder konfrontieren das Zentrum mit ihrer Existenz. Der männliche Körper und das phallische, männliche wie weibliche Subjekt lösen sich in diesen minoritären Positionen auf, sie werden minoritär im deleuzianischen Sinne.

Die Männerfiguren in *Roma città aperta* stehen zwar stärker im Zentrum der Handlung, doch sind sie erstaunlich passiv. Francesco, der Pina heiraten will, und dessen affektive Bindung zu ihrem Sohn Marcello wurden bereits erwähnt. Er, der Sanftmütige, entkommt durch einen bezeichnenden Zufall als einziger dem Zugriff der Gestapo. Denn als er zusammen mit Manfredi und Don Pietro fliehen will, hält Marcello ihn kurz zurück und überreicht ihm zum Abschied Pinas Halstuch. Durch diese wenigen Sekunden Verzögerung entgeht er der Verhaftung der Gruppe, die bereits um die nächste Ecke gebogen war. Es ist der Fetisch der toten Mutter und die Liebe des Jungen, die ihn retten. Selbst in die Geschehnisse einzugreifen vermag Francesco jedoch nicht. Selbst Manfredi (Marcello Pagliero), der Partisanenheld, bleibt ungewöhnlich handlungsunfähig und passiv. Er entkommt zwar einige Zeit seinen Häschern, doch schließlich wird er gefangen, gefoltert und ermordet. Ebenso ist es mit der dritten zentralen männlichen Figur des Filmes, Don Pietro (Aldo Fabrizi). Er ist sanft, spielt mit den Kindern Fußball und hat einen gutmütigen, humorvollen Charakter. Auch er wird verhaftet und kurz darauf von den Deutschen erschossen. Nur ein einziges Mal ermächtigt er sich männlich/autoritär, und es lohnt sich, vor dem Hintergrund der verhandelten Männlichkeitskonzepte, diesen Moment genauer zu betrachten.

Als Manfredi vor Don Pietros Augen durch die Folter der Nazis stirbt, erhebt sich der vor ihm kniende und weinende Pfarrer plötzlich im Zorn. Donnernd verflucht er die Deutschen, dass sie einst wie Ungeziefer zertreten werden würden. Tatsächlich weichen die Folterknechte, Major Bergmann und selbst die eiskalte Ingrid für einen Moment erschreckt zurück. Nach diesem kurzen Moment kommt der Priester wieder zu sich und fragt sich beziehungsweise Gott erschüttert, was er da nur getan habe. Mit Bezug auf Wiley Feinstein's Anmerkungen zu dieser Filmszene in seiner Studie zum Antisemitismus als konstituierendem Moment auch des italienischen Faschismus, lässt sich verstehen, warum die ansonsten gar nicht religiösen deutschen Henker vor dem Fluch des zornigen Pfarrers zusammenzucken. Dass Don Pietro die Deutschen als zu zertretendes Ungeziefer bezeichnet, versteht Feinstein als Ausdruck des tief sitzenden Antisemitismus der katholischen Kirche und ihrer gläubigen Anhänger.

rInnen.⁴⁴⁸ Auf jeden Fall verstehen die Deutschen, die sich um Gott recht wenig scheren, die Art der Verwünschung sehr genau – sie ist in ihrer Sprache der »Auslöschung menschlichen Ungeziefers« formuliert. Für einen Moment öffnet der Film diese tiefe Übereinstimmung der ehemaligen auch ›rassisch‹ verbündeten Länder.⁴⁴⁹ Don Pietros antisemitischer Ausbruch ist aber auch eine Ermächtigung zu einer Vermännlichung. Im Moment des Vernichtungswunsches wird er zum autoritären Mann. Diese verwirrende Szene, die ganz im Widerspruch zum Bild der Italiener als Opfer des Faschismus steht, wie es sich durchgängig in den Filmen Rossellinis zeigt, verdeutlicht auch den Kontrast zum rächenden, kämpfenden Helden, wie ihn das Kino des *ventennio* porträtiert hatte und der hier für Sekunden wieder auftaucht. Auch Marcia Landy geht in ihrer Analyse von *Roma città aperta* auf diesen neuen Männlichkeitstyp ein:

»Similar to the portrait of the priest, Manfredi is constrained to assume an inactive role, more acted upon than acting. [...] his heroism does not consist primarily in confronting his oppressors in militant actions but in his passivity [...]. In the case of both Don Pietro and Manfredi, the film transforms prior cinematic conceptions of masculinity by presenting these male characters as passive, even identified with qualities associated with femininity, thus undermining conventional expectations of their behaviour.«⁴⁵⁰

Wichtig scheint dabei auch zu sein, dass die von Landy als mit »weiblichen Qualitäten assoziierten männlichen Charaktere« weniger habituell als vielmehr körperlich in Szene gesetzt werden. Da Handlungen an ihnen ausgeübt werden, werden sie gleichsam zum Zielobjekt eines männlichen, sexuell aufgeladenen Blickregimes. Wie David Forgacs sehr eindrücklich zeigt, existieren die italienischen Männer zunächst nur als Fotografien in der Kartei der Deutschen, die diese fortwährend, zum Teil mit der Lupe, betrachten.⁴⁵¹ Zwar wird über die Zielpersonen auch geredet, doch bieten ihre gefälschten Namen und Legenden nur wenig Anhaltspunkte; lediglich ihre abgebildeten Gesichter und Körper

448 Vgl. Wiley Feinstein: *The Civilization of the Holocaust in Italy. Poets, Artisans, Saints, Antisemites*. London 2003. S. 330. Vgl. auch Susan Zuccotti: *Under his Very Windows. The Vatican and the Holocaust in Italy*. New Haven, London 2000. Zuccottis Untersuchung arbeitet den Antisemitismus der Kurie heraus, betont jedoch auch deren Kritik an den italienischen Rassegesetzen von 1938 und die Hilfe der Kirche für Schutz suchende Juden und Jüdinnen ab 1943. Vgl. auch das Kapitel zum religiösen Moment des italienischen Antisemitismus in Martelli, *La propaganda razziale in Italia*, S. 85-97 und 165-179.

449 Nur Augenblicke vorher verschleiert der Film diese Übereinstimmung noch, als Bergmann zu dem Offizier Hartmann sagt, dass die Italiener einer Sklavenrasse angehörten.

450 Landy, *Diverting Clichés*, S. 102f.

451 Vgl. Forgacs, *Rome Open City*, S. 36ff.

scheinen Evidenz zu gewährleisten. Es sind ihre Körper, derer die Nazis habhaft werden wollen. So werden Manfredi und Don Pietro am Ende auf ihre Körperlichkeit zurückgeworfen, wenn sie von den deutschen Henkern geöffnet und von ihren Werkzeugen und Kugeln tödlich besetzt werden. Diese passiven männlichen Körper im Film wirken jedoch 1945 keinesfalls lächerlich. Waren Manfredi und Don Pietro in ihrer Märtyrerrolle durchaus noch Helden, die alles erduldeten, ohne andere zu verraten, waren die meisten Männerfiguren in den neorealistischen Filmen sanfte, freundliche Menschen. In der Betrachtung der Väter sind bereits einige dieser Merkmale, die man gemäß Marcia Landy aus einer heteronormativen Perspektive als »clichés of femininity«⁴⁵² bezeichnen könnte, nachgezeichnet worden. Doch das Bild einer Geschlechterinversion, wie es auch Forgacs zeichnet,⁴⁵³ greift zu kurz, denn die Positionen tauschen sich nicht einfach aus. Vielmehr verlassen die Charaktere ihre geschlechtliche Zuordnung in der scheinbar ewiggültigen dualen Gender-Matrix. Der sanfte Vater ist eben nicht die Mutter oder wie eine Mutter. Er figuriert vielmehr eine ganz neue Art der sozialen Beziehung. Das gilt auch für die anderen Männer in den Filmen der zweiten Hälfte der 1940er Jahre.

Giovanni (Carlo Ninchi) aus Rossellinis *Desiderio* (1946)⁴⁵⁴ ist ein gutes Beispiel hierfür. Er ist zurückhaltend, züchtet Blumen und stellt keine Besitzansprüche an Paola (Elli Parvo), die er zufällig kennen lernt und in die er sich verliebt. Auch sie verliebt sich in ihn, ist erstaunt von seiner Art und sagt, dass sie noch nie einen Mann wie ihn getroffen habe. Paola arbeitet als Prostituierte in Rom, lügt aber Giovanni vor, sie habe einen gewöhnlichen Job. Als ihre Schwester heiratet, fährt sie nach Jahren wieder nach Hause, aufs Land. Dort ist sie mit dem Mann ihrer Schwester (Massimo Girotti) konfrontiert, der sie begehrt und bedrängt, sowie mit Riccardo (Francesco Grandjacquet), der sie früher vergewaltigt hat und ihr nun erneut nachstellt. Diese Konstellation phallischen Begehrens treibt sie schließlich in den Tod, oder anders gesagt, dieses Begehren wird im Neorealismus denunziert und ihm wird – über den Tod seines Objektes – der subjektkonstituierende Boden filmischer Realität entzogen. So ist der nicht-begehrende Giovanni das positive Gegenmodell zu dem Netz zerstörerischer männlicher Sexualität, in das Paola verstrickt ist. Im Gegensatz zu den begehrenden phallischen Männern wird die Figur Giovanni als reproduktiv und affektiv in Szene gesetzt. Seine Blumen sind für ihn seine »Kinder«, und er sehnt sich nach Paola auf eine zurückhaltende,

452 Landy, *Diverting Clichés*, S. 102.

453 Vgl. Forgacs, *Rome Open City*, S. 48f.

454 Tatsächlich erstreckte sich die Produktion des Filmes unter der Mitarbeit mehrerer Filmschaffenden, vor allem Rossellinis Freund Marcello Pagliero, von 1943 bis 1946.

schüchterne und respektvolle Weise. Als er am Ende endlich aus Rom anreist, um sie zu besuchen, ist es bereits zu spät, und Paola ist tot. Vor ihrer zugedeckten Leiche stehend, fragt er ausgerechnet Riccardo nach dem Weg in den Ort. Selbst in ihrem Tod kann Giovanni nicht Besitz von ihr ergreifen oder Anspruch auf sie geltend machen. Ahnungslos geht er davon und verhindert damit die geläufige Figur einer Paar-Werdung in der *narrative closure* des dramatischen Filmtodes.

Einen anderen, ebenfalls passiven Giovanni, den wir als liebevollen Vater



Il delitto di Giovanni Episcopo > Film still

schon kennen gelernt haben, stellt *Il delitto di Giovanni Episcopo* dar. Nachdem Giovanni auf den Betrüger Wanzer hereingefallen ist und sich in dessen Komplizin Ginevra verliebt hat, sucht er sie unter einem Vorwand in ihrer Küche auf. Diese Szene ist sympto-

matisch für die Thematisierung von Sexualität zwischen Männern und Frauen in Filmen dieser Zeit und soll daher kurz beleuchtet werden. Nur noch von einem durchsichtigen Unterkleid bedeckt, steht Ginevra ohne Scheu vor dem schwitzenden Giovanni und bereitet in einer Metallwanne ihr Bad vor; augenscheinlich flirtet sie mit ihm. Er hilft ihr, das heiße Wasser in die Blechwanne zu gießen und scherzt in dieser in jeder Hinsicht dampfenden Szene, dass es ja gerade fast so sei, als ob sie verheiratet wären. Sie ermutigt ihn, seine Wünsche auszusprechen, während er erregt und eingeschüchtert die Situation genießt und gleichzeitig unter ihr leidet. Die Passivität und Unsicherheit des kleinen Mannes und die absolute Souveränität der großen, selbstsicheren Frau kontrastieren die Geschlechterordnung des *ventennio*. Gleichzeitig wird aber auch Giovanni's Genuss sichtbar, den er aus der passiven Rolle gewinnt. Diese Passivität ist das bestimmende Merkmal ihrer Beziehung. In der kurz darauf folgenden Hochzeitsnacht wird noch einmal deutlich, dass Giovanni seiner verführerischen Frau nicht gewachsen ist. Während sie sich vor ihm auszieht und wie schon in der Verführungsszene in der Küche in Pin-up-Pose auf das Bett legt, kann er sie weder anfassen noch sich weiter ausziehen. Resigniert und mutlos setzt er sich angezogen auf die Bettkante, während sie lächelnd die Lampe löscht. Ihre aggressive weibliche Sexualität und seine passive, nicht-phallische Lust finden nicht zueinander, das Sexualleben ihrer Ehe verbleibt für das Publikum im Dunkeln. Die Szene ihrer Hochzeitsnacht markiert den Schlusspunkt von Giovanni's Bemühungen, Ginevra als Ehemann sexuell zu besetzen, ebenso wie die Unmöglichkeit, sich von ihr besetzen zu lassen, denn sie hat keinerlei Interesse an ihm, hatte sie ihn doch lediglich des Geldes

wegen geheiratet. So erträgt er ihre Demütigungen nur, weil sie ihm ein Kind schenkt, es ihm ganz überlässt.

Das Narrativ des schüchternen, unerfahrenen Mannes, der die sexuell aggressive und deviante Frau begehrt, ist aus den romantischen Komödien der 1950er Jahre hinreichend bekannt. Dort wird dieser sanfte Männlichkeitstypus im Gegensatz zu den Männern in Filmen wie *Il delitto di Giovanni Episcopo* jedoch ridikülisiert. In der Konfrontation mit der unangepassten Frau wird der Mann des späteren Wirtschaftswunderkinos allerdings männlich rekonstituiert, während die rebellische und darüber ebenfalls lächerlich gemachte Frau gleichermaßen domestiziert wird. Die besondere Qualität von Männern wie Giovanni liegt darin, dass sie in den späten 1940er Jahren weder die aktiv begehrenden Männer noch die lächerlich gemachten, effeminierten, allein erziehenden Witwer oder gealterten Junggesellen waren, wie sie in unzähligen Filmen der 1950er Jahre auftauchen. Diese zweite Grenze, die den Zeitraum des Neorealismus rahmt, ist insofern wichtig, als dass sie den geschlechtlichen Ausnahmecharakter der direkten Nachkriegszeit hervorhebt. In den 1950ern verwandeln die allein stehenden Männer zum Beispiel beim Versuch, das Essen für die Kinder zuzubereiten, die Küche regelmäßig in ein Chaos, bis sie am Ende von einer Frau gerettet werden, die an ihrer Stelle die reproduktive Arbeit übernimmt und die Männer in die öffentliche Sphäre der Arbeitswelt entlässt. Jacqueline Reich etwa sieht in ihrer Untersuchung über Marcello Mastroianni unter der Fassade dieses späteren hyper-männlichen Typs der 1950er, vor allem aber auch der 60er und 70er Jahre, einen Anti-Helden, den sogenannten italienischen *inetto*, den »inept man«. Er ist ein untauglicher und zerrissener Mann, der keinen Platz hat in einer, wie sie sagt, sich politisch, sozial und sexuell schnell ändernden Umwelt. Sinnbildlich für diesen Mann steht für Reich Mastroianni, der immer wieder den sexuell impotenten Mann wie unter anderem in *Il bell'Antonio* (Mauro Bolognini, 1960) oder *La grande bouffe* (Marco Ferreri, 1973) spielt, sowie den schwulen Antifaschisten in *Una giornata particolare* (Ettore Scola, 1977).⁴⁵⁵

Schon 1950, also im Übergang vom Neorealismus zum sogenannten *neorealismo rosa*, spielt Mastroianni in *Una Domenica d'agosto* (Luciano Emmer, 1950)⁴⁵⁶ einen einfachen Verkehrspolizisten, der ein Verhältnis

455 Vgl. Jacqueline Reich: *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*. Bloomington 2004. S. xii. Der Topos des *inetto* beziehungsweise der *inettitudine* ist hingegen traditionsreicher in Italien und geht vor allem zurück auf den Autor Italo Svevo, der die Figur des *inetto* als Gegenfigur zum *superuomo* von Gabriele D'Annunzio in seinen Romanen der Jahrhundertwende geprägt hatte. Vgl. Rudolf Behrens: Svevos *Inetti* als Dilettanten. Eine Umwertung im Horizont von Dilettantismusthematik und Modernitätskritik, in: Ders./Richard Schwaderer (Hg.): *Italo Svevo. Ein Paradigma europäischer Moderne*. Würzburg 1990. S. 109-130.

456 Der Film wurde 1949 produziert, kam aber erst 1950 in die Kinos.

zu einer mittellosen Hausangestellten hat. Als sie von ihm schwanger wird, versucht er für sie und sich eine Unterkunft zu finden. Aber alle seine Versuche scheitern, und so lässt er sie am Ende der Episode schlicht in ihrer Misere zurück und tritt hilflos an seiner Straßenkreuzung seine nächste Schicht an.

Während also der *inetto* in den heraufziehenden Komödien der 1950er Jahre wie in *Una Domenica d'agosto*, *Le ragazze di piazza di Spagna* (Luciano Emmer, 1951), *Loro di Napoli* (Vittorio De Sica, 1954) oder den zahlreichen Alberto-Sordi- und Totò-Reihen eine komische Figur ist, wirkt der passive Mann der direkten Nachkriegszeit überhaupt nicht lustig oder albern. Der *inetto* hat nichts mit den gefühlvollen Männerfiguren wie Pasquale, Giovanni, Orazio oder Spartaco zu tun. Vielmehr erscheint vor dem Hintergrund der selbstverständlichen ›Unmännlichkeit‹ der Männerfiguren des Neorealismus die Komödie der 1950er Jahre als Versuch, deviante Männlichkeit als Krisenerscheinung zu interpretieren und über den Witz, der in diese Figuren eingeschrieben wird, diskursiv anzugreifen.⁴⁵⁷ Reich bemerkt zu Recht, dass der Charakter des frühen Anti-Helden mit den politischen, ökonomischen und sozialen Veränderungen Nachkriegsitaliens zusammenprallte.⁴⁵⁸ Gegen den Strich gelesen bedeutet dies, dass gerade das kurzfristige Aussetzen der politischen, ökonomischen und sozialen Ordnung direkt nach dem Krieg den Anti-Helden ermöglichte und dass diese Figur dann mit der Wiederinstandsetzung dieser Ordnung ab den 1950er Jahren kollidierte.

Dennoch offenbaren gerade die Filme des Übergangs, dass die Reterritorialisierung heteronormativer Geschlechtskörper nicht ohne Schwierigkeiten zu bewerkstelligen war. Der 1950 von Luigi Zampa gedrehte Film *Campane a martello* gibt ein Bild von der Hartnäckigkeit, mit der sich der männliche Körper der Rolle des Helden entziehen konnte. Die zentrale männliche Figur im Film ist Don Andrea (Eduardo de Filippo), der noch nicht alte, aber sehr kranke Pfarrer der Insel Ischia. Don Andrea veruntreute die Ersparnisse Agostinas (Gina Lollobrigida), die sie seiner Gemeinde zur sicheren Verwahrung regelmäßig zugeschickt hatte. Das Geld, ihre Einkünfte aus jahrelanger Sexarbeit, verbrauchte der Pfarrer ohne ihr Wissen für das von ihm betriebene Waisenhaus der Insel. Don Andrea ist körperlich schwach und kann der Wut der angereisten Agostina, die ihre Ersparnisse abholen will, wenig entgegenzusetzen. Bettlägerig und umringt von den Waisenkindern versucht er, an ihr Mitgefühl

457 Die Reterritorialisierung des Mannes in die patriarchale Norm durch die Technik des Witzes in den Filmen der 1950er Jahre findet sich auch in den deutschen und US-amerikanischen Kinoproduktionen. Vgl. Massimo Perinelli/Olaf Stieglitz: Liquid Laughter. Milch und Alkohol in bundesdeutschen und US-amerikanischen Filmkomödien der 1950er Jahre. Eine geschlechterhistorische Betrachtung, in: *gender forum. Imagendering*. Jg. 2, Nr. 13, 2006. http://www.genderforum.uni-koeln.de/imagendering2/stieglitz_perinelli.html (Stand 06.10.2008).

458 Vgl. Reich, *Beyond the Latin Lover*, S. xiii.

zu appellieren. Von seinen geliebten Schützlingen umgeben, stirbt er schließlich elend an seiner Krankheit.

Agostinas Jugendliebe, der sich als klassischer Held anbietende junge, gut aussehende ehemalige Partisan, spielt im Film keinerlei Rolle. Zwar lässt sich Agostina kurz mit ihm ein, schickt ihn dann jedoch nach Neapel, wo er auf sie warten soll. Damit verschwindet er gänzlich aus der Handlung. Während der junge gesunde Mann also abwesend ist, ist der fürsorgliche, Kinder liebende, kranke und körperlich ausgezehrte Pfarrer handlungstragend.

Die dritte ›männliche‹ Figur des Filmes ist der dicke und gutgläubige Marasciallo (Carlo Romano), dem Australia (Yvonne Sanson), Agostinas Arbeitskollegin und beste Freundin, den Kopf verdreht und der ihrem manipulativen Spiel hilflos ausgeliefert ist. In dieser Nebenhandlung kündigt sich bereits die typische rosa Komödie der kommenden Jahre an, in der über den komischen Mann und dessen Unmännlichkeit gelacht werden soll.

Noch weit entfernt von diesem Umschlagen der filmischen Inszenierung von Männlichkeit befindet sich der schon bekannte Antonio aus *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1949). Am Anfang des Films sieht man ihn lustlos und passiv auf der Erde sitzen, abseits seiner arbeitslosen Kollegen, die sich um den Mitarbeiter des Arbeitsamtes scharen und auf eine Anstellung hoffen. Antonio hat die Hoffnung auf eine Arbeit schon aufgegeben. Als sein Name dann doch überraschend von dem Beamten aufgerufen wird, muss ihn erst einer der Männer suchen. Nun hat er zwar einen Job, aber nicht das Fahrrad, das ihm wiederum erst seine Frau besorgen muss; als er es verliert, kann er es nicht mehr finden – all das wissen wir bereits. Antonio bleibt den gesamten Film hindurch passiv, aber auch niemand anderes kann ihm helfen, weder die Gewerkschaft noch die Freunde noch der Polizist noch sein Sohn. In einer operaistischen Perspektive könnte man sagen, dass Antonio sich nicht institutionell einfügt, nicht in den Strukturen aufgeht oder funktioniert. Denn natürlich könnten ihm die Gewerkschaft oder Bekannte ein Fahrrad wenigstens leihweise besorgen. Dass sie ihm alle nicht helfen können, verweist auf die unüberbrückbare Distanz, die zwischen dem offenen Mann und den geschlossenen Systemen besteht.

Antonios Körper kann durch den Fahrraddiebstahl als verletzt oder geöffnet gelesen werden, da er sich dadurch nicht mehr adäquat bewegen kann, um weiterzuarbeiten und damit am geordnet-gesellschaftlichen Leben teilzunehmen. Gleichzeitig öffnet ihn der Diebstahl gegenüber seinem Sohn, öffnet eine Fluchtlinie zu einem Werden. Das begreift die vorliegende Analyse historisch als widerständig, weil Antonio der Struktur der Arbeit und der Familie fremd bleibt. Zentral für seine Devianz ist der Moment auf der Leiter, als er zu Rita Hayworths Bild

auf dem Plakat hochsteigen muss. Er ist schlicht »zu klein«, um sie zu besetzen. Und das Bild der Diva, der fetischisierten Frau, wehrt sich. Denn gerade in dem Moment, als er sich vergeblich abmüht, die Falten aus dem Plakat zu streichen und den Star damit zu jenem zweidimensionalen, glatten Bild zu machen, das die Bedingung für den Konsum des Pin-ups ist, wird sein Fahrrad gestohlen; Antonio ist nicht »Manns genug«, es mit der widerspenstigen Diva aufzunehmen.⁴⁵⁹ Der Film verweigert es dem Publikum laut Marguerite R. Waller, »to become the voyeurs of fetishized images of women«⁴⁶⁰ und damit in eine männliche Subjektposition versetzt zu werden. Aus dem zerknitterten beziehungsweise gekerbten Plakat, das eigentlich als glattes Bild und folglich als fetischisiertes weibliches Blickobjekt fungieren soll, scheint eine für den Mann bedrohlich wirkende weibliche Subjektivierung durch. Dies wird kontrastiert mit dem glatten Raum von Antonios Irrfahrt, auf der er, statt sich in den geordneten Bahnen eines Arbeiters zu bewegen, seinen Fluchtlinien folgt, die seine Desubjektivierung bewirken beziehungsweise auf denen er sich einen organlosen Körper schafft.

Und noch einmal begegnet dem Publikum des neorealistischen Films solch ein Plakat, das die Männlichkeit der männlichen Figuren direkt in Frage stellt. Als Ernesto (Amedeo Nazzari) in *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1949) durch das nächtliche Turin geht, hängt an der Wand ein überlebensgroßes Plakat des fast nackten Showgirls *Dea Lolette* in Pin-up-Pose. Davor steht ein kleiner, alter Mann, der schwankend auf einen Stock gestützt auf das Bild starrt und dabei unverständliche Worte stottert und keucht. Italienische Printmedien waren voll mit solchen Bildern aus Hollywood. Unabhängig davon, ob Lolette ein italienisches oder amerikanisches Showgirl ist, erzeugte diese Art der Bilder daher explizit Assoziationen, die auf der Ebene von Gender und Körper verhandelt wurden und die auf Amerika verwiesen. Denn gerade Hollywood und seine *stelle*, also seine weiblichen Stars und Sternchen, standen wie nichts anderes für eine aggressive weibliche Sexualität, vor der sich die Männer in den Filmen augenscheinlich fürchteten. So erscheinen die italienischen Männer nicht nur von einer anderen, nämlich jungenhaften Männlichkeit der GIs besiegt, die von den italienischen Frauen – ebenso wie von ihren deutschen und österreichischen Nachbarinnen – begehrt wurde,⁴⁶¹ sondern auch von den amerikanischen Frauen geschlagen, deren Blicke und Gesten die ehemals faschisierten Körper der italienischen Männer besetzten und – zumindest im Film – regelrecht auseinanderfallen ließen.⁴⁶² Amerikanisierung ließe

459 Siehe Titelbild.

460 Waller, *Decolonizing the Screen*, S. 258.

461 Vgl. Bauer, *Welcome Ami Go Home*.

462 Dies wurde auch in Printmedien beschrieben, etwa in der Filmzeitschrift *Star* aus Rom, die

sich im geschlechterhistorischen Kontext also als das Einbrechen einer transgressiven Sexualität beschreiben.⁴⁶³ Marguerite R. Waller interpretiert diese Anordnung als »Kolonialisierung« Italiens durch die USA vor allem über deren Produkte aus Hollywood. Interessant ist aber, dass auf beiden Seiten des Ozeans jeweils die Einflüsse des anderen Landes für das Aufkommen dieser Frauentypen geltend gemacht wurden. Während in den USA die freizügigen *maggiorate fisiche* mit Staunen betrachtet wurden, war man sich in Italien sicher, dass diese Diven »made in Hollywood« seien. Und so sprachen auch die Vertreter des Neorealismus ganz im Duktus der Zeit von einer »invasione cinematografica americana«, die aus »volgarità, banalità e gangsterismo« bestünde.⁴⁶⁴ Rita Hayworth kam dabei eine besondere Rolle zu, die sie nicht zufällig zum zentralen weiblichen Symbol der USA in den italienischen Filmen und für die italienische Öffentlichkeit werden ließ. Waller betont, dass die Verwandlung der Latina Margarita Carmen Cansino von einer mexikanischen Sexarbeiterin zu *der* blonden Starikone der US-amerikanischen Hollywoodkultur seinerseits eine Kolonialisierung darstellt. Daher ist besonders ihr Körper, über den sich Geschlecht und Nation im kinematographischen Kontext artikulieren und transformieren, laut Waller geeignet, eine Amerikanisierung des besiegten und nun auch kulturell zu erobernden Italien zu bewirken.⁴⁶⁵

Gerade Ernesto in *Il bandito* ist ein Beispiel für eine Amerikanisierung, die hier als transgressive Affizierung verstanden wird. Zunächst ist es die Sexualität seiner Schwester Maria (Carla Del Poggio), die als Prosti-

ab August 1944 regelmäßig erschien. In ihrer dreizehnten Ausgabe vom November 1944 beschreibt der Journalist Adriano Baracco die kriegswichtige Unterstützung der US-amerikanischen Soldaten durch die Diven Hollywoods. Obwohl es konkret um die »diva Ann Sheridan« geht, zielt ein ganzseitiges Bild von Rity Hayworth im Bikini den Artikel. Vgl. Adriana Baracco: Non si farà, in: *Star*. Jg. 1, Nr. 13, 04.11.1944. S. 7.

463 Diese Amerikanisierung begann indes nicht erst in den 1950er Jahren. Vielmehr entstand sie im Bereich der visuellen Medien bereits deutlich erkennbar in den 1930er Jahren. Gerade der Film des *ventennio* orientierte sich stark an Hollywood. Vgl. Ben-Ghiat, *Fascist Modernities*, S. 89. Wichtig ist hierbei die Unterscheidung der *femme fatale*, wie sie im Film Noir erscheint und sich auch in Filmen in der Zeit des Faschismus wiederfindet, und dem Heraufziehen der italienischen Diven in den 50er Jahren, die mit den gleichzeitig aufkommenden US-amerikanischen sogenannten Sexbomben korrelierten. Gerade das Phänomen von »Hollywood am Tiber«, also der zahlreichen amerikanischen Filmproduktionen in Rom während der 1950er Jahre, kennzeichnet die »Sexbombe« als italienisch-amerikanische Co-Produktion. Vgl. Enrica Capussotti: »James Dean is like One of Us ...« The Reception of American Movies in Italy during the 1950s, in: Luisa Passerini (Hg.): *Across the Atlantic. Cultural Exchanges between Europe and the United States*. Brüssel, New York, Bern 2000. S. 159-172, hier S. 161f. Vgl. Stephen Gundle: Sophia Loren. Italian Icon, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Jg. 15, Nr. 3, 1995. S. 367-385. Vgl. Gundle, *Hollywood Glamour and Mass Consumption*. Zur Rezeption US-amerikanischer Filme durch das italienische Publikum während des Faschismus vgl. Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, S. 66-84.

464 Carlo Lizzani: Per una difesa attiva del cinema popolare, in: *Rinascita*. Rassegna di politica e di cultura italiana. Jg. 6, Nr. 2, Februar 1949. S. 90-92, hier S. 91.

465 Vgl. Waller, *Decolonizing the Screen*, S. 259f.

tuerte arbeitet und der er nach dem amerikanischen Kunden als Freier begegnet. Diese Szene kann symbolisch gelesen werden: Maria verkörpert ein Italien, das von den Alliierten besetzt wurde, während die italienischen Männer von den Fremden aus ihren zerstörten Häusern und aus den Betten ihrer Frauen vertrieben worden sind. So stellt sich der italienische Mann als regredierter Junge dar, als kleiner Bruder im familiären Haus. Auch Ernestos Versuch, Maria aus der zum Bordell umfunktionierten Wohnung zu zerren, fügt sich in dieses Bild ein. Denn auf der Treppe gerät er an ihren Zuhälter, der seinen Plan verhindert: Im folgenden Handgemenge wird erst Maria erschossen, dann ihr Zuhälter. Auf der Flucht vor der Polizei gerät Ernesto in die Fänge von Lidia (Anna Magnani), der Chefin der Turiner Unterwelt, die sich in ihn verliebt und ihn sofort verführt. Während also Marias Sexualität Ernestos Unmännlichkeit deutlich macht, wirft ihn Lidias Sexualität, von der er abhängig wird, vollends aus der bürgerlichen Bahn. Erst als er bei einem Überfall zufällig auf die kleine Tochter seines ehemaligen Kriegskameraden stößt, kann er sich durch das Mädchen aus der Abhängigkeit von Lidia lösen. Ernesto hat bereits den ganzen Film über ein affektives Verhältnis zu dem Mädchen Rosetta, der er über ihren Vater Geschenke schickt. Auch Rosetta lauscht stets gebannt den Geschichten ihres Vaters über Ernestos gute Taten im Krieg. Ohne dass sie sich je gesehen haben, existiert zwischen den beiden ein starkes emotionales Band. Als er sie schließlich bei einem Überfall trifft und erkennt, rettet er das Kind, statt mit seinen Kumpanen zu fliehen, und trägt es durch die Gebirgslandschaft zum Haus des Vaters. Das Mädchen gibt ihm die Möglichkeit zum Ausstieg aus der Welt männlicher Subjektivität. Über ihre Liebe kann er aus seiner Rolle des Gangsterchefs aussteigen. Nachdem er Rosetta nahe ihrem Haus abgesetzt hat und sie sicher bei ihrer Familie angekommen ist, wird Ernesto von der Polizei erschossen. Der Film schafft an vier Stellen Orte der Bifurkation für Ernesto, an denen er sich verwandelt. Alle Orte markieren ein *becoming woman* Ernestos, zunächst durch das Bild der *Dea Lolette*, das ihn amerikanisch affiziert, durch seine Schwester, die ihn passiviert, durch Lidia, die seinen Körper öffnet, besetzt und kriminalisiert und schließlich durch die Liebe des Mädchens, die ihn endgültig aus seiner Matrix befreit. Sein Tod ist gelungene Flucht, ein *deleuzianisches becoming imperceptible*.

Auch jener verwirrte, gleichsam in den Bann geschlagene Mann vor dem Pin-up-Plakat befindet sich auf einer Fluchtlinie aus einer wie auch immer gearteten phallischen Männlichkeit. Alte und kranke Körper wie seiner kommen in *Il bandito* noch an anderer Stelle zum Vorschein. Nach einem Überfall auf eine dekadente Party reicher Leute, auf der englische Lieder gesungen werden und ein Toastmaster auf Französisch die tanzenden Paare dirigiert, verteilt Ernestos Bande die Beute vor einem Nachtsyl

an Obdachlose. Auf dem Weg dorthin wird eine Geisel – ein beliebter, vor Angst schlotternder reicher Mann – kaltblütig erschossen und aus dem Wagen geworfen. Vor dem Asyl schließlich lungert ein Einbeiniger. Andere BewohnerInnen erscheinen. Sie humpeln, sind verkrüppelt, und ihre entstellten Gesichter werden in extremer Großaufnahme als Fratzen gezeigt, deren Lachen schrill und wahnsinnig tönt. Dennoch sind diese Figuren im Film nicht negativ konnotiert. Im Gegenteil nehmen sie einen zentralen Platz auf der Leinwand ein. Besser gesagt, das Blickregime der Filme führt nicht in ein Zentrum hinein, sondern bewegt sich entlang diverser devianter Linien aus einem solchen heraus an die Peripherie der Gesellschaft. Das Zentrum ist leer, das Leben findet an den Rändern statt. Gerade die entstellten Gesichter in *Il bandito* verweisen erneut auf den Begriff des Gesichts bei Deleuze|Guattari:

»Wenn das Gesicht dagegen ausgelöscht wird, wenn die Merkmale der Gesichthaftigkeit nicht mehr gegeben sind, kann man sicher sein, dass man in ein anderes Regime übergegangen ist, in andere Zonen, die unendlich viel stummer und weniger wahrnehmbar sind, in denen sich ein unterirdisches Tier- oder Molekular-Werden vollzieht, nächtliche Deterritorialisierungen, die über die Grenzen des Signifikantensystems hinausgehen.«⁴⁶⁶

Diese nächtliche Deterritorialisierung ist exakt jener Vorgang, den der Neorealismus in seinen Filmen immer und immer wieder vorführt. Die Verrückten im Film repräsentieren nichts, sondern verlassen die symbolische Ordnung der Repräsentation. Hier taucht eine historische Bewegung auf, die genau das schafft, was Deleuze und jene, die mit seinem Konzept arbeiten, als politische Initiative artikulieren. Dorothea Olkowski etwa versteht die »representation of women and minorities as deficient in relation to the social and political norm or standard«, sieht darin aber gerade eine »creative force«, die eine »abstract but fluid ontology« bildet, »that can make sense of difference by accounting for the reality of temporal and spatial change on a pragmatic level while providing appropriate theoretical constructs in whose terms change can be conceived«. ⁴⁶⁷ Dieser von Olkowski vorgeschlagene produktive Prozess, in welchem dem Potenzial einer minoritären Gestalt nachgespürt wird, statt ihr einen Subjektstatus zu verpassen, kann in einer körper-operativen Historiographie der neorealistischen Filme möglich werden. In ihr fungieren die Wahnsinnigen und Ausgestoßenen als Kräfte, die einer Repräsentation und damit einer strukturellen Einschließung (als Ausge-

466 Deleuze/Guattari, Tausend Plateaus, S. 161.

467 Olkowski, Gilles Deleuze and the Ruin of Representation, S. 2f.



Miracolo a Milano > De Giusti: *Storia del cinema italiano*

geschlossen) entgehen. Die Ruinen der Nachkriegszeit waren auch Ruinen der Repräsentation, in denen ein anderes Leben entstehen konnte.

Das Hüttendorf in *Miracolo a Milano* ist ein weiteres Beispiel für eine fehlende Repräsentation gesellschaftlicher Subjekte. Es ist vielmehr Ort der Produktion mannigfacher Fluchtlinien. Im Dorf leben hauptsächlich zahnlose, krächzende und kauzige Alte und Verrückte. Bezeichnend für die Wertschätzung, die der Film den im Faschismus überflüssigen, weil unproduktiven und nicht funktionierenden Gebrechlichen und Irren entgegenbringt, ist die Lotterieszene in *Miracolo a Milano*. Irgendjemand hat ein frisch gebratenes, knuspriges Hähnchen aufgetrieben, das in einer Tombola versteigert wird. Das gesamte Dorf versammelt sich auf der Piazza und alle bekommen ein Los. Schließlich gewinnt ein alter hagerer Mann, der sichtlich zufrieden vor den begierigen Blicken der umstehenden Menge das Tier bis zum letzten Stück verspeist. Daraufhin wird ihm mit tosendem Applaus gratuliert. Die Freude der Anwesenden unterscheidet sich nicht von der des Winners, sie haben das fürstliche Mahl durch die Lotteriemaschine als miteinander verbundenes Rhizom erlebt. Im Dorf der Ausgestoßenen verbinden sich die Wünsche der BewohnerInnen unmittelbar mit ihrer Umwelt und bilden eine Nische, einen heterotopischen Ort. Die Wünsche der Menschen werden wahr: Um Energie für ihr selbst errichtetes Hüttendorf zu gewinnen, stecken sie einfach einen Finger in die Erde und schon sprudelt Petroleum heraus. Dieser Prozedur ist auch eine Gegenüberstellung des Festen und des Flüssigen eingeschrieben. Ihre Heimat, der Boden auf dem die schnell errichteten Hütten stehen, ist keineswegs fest; nichts lässt sich in ihm verankern, nichts kann in ihm wurzeln. Stattdessen wird

das Flüssige bejubelt, wie etwa das hervorschießende Petroleum, um das die BewohnerInnen tanzen, oder früher im Film, als Totò aus einem öffentlichen Brunnen trinkt und daraufhin ausruft: »Viva l'acqua! Viva l'acqua!«⁴⁶⁸ Die Idee des Wassers ist wie die Idee, ein Dorf der Obdachlosen zu errichten. Als sie am Ende vom harten Boden der herrschenden Tatsachen vertrieben und dadurch erneut heimatlos werden, radikalisieren sie ihre Vertreibung und Heimatlosigkeit und entschwinden einfach auf Besenstilen reitend gen Himmel. Der Strom der Überflüssigen entwirft in den Filmen keine seriellen Subjektentwürfe, wir lernen die Menschen und ihre Schicksale zwar teilweise näher kennen, aber nur als Menge schaffen sie sich einen organlosen Körper, auf dem die bürgerlichen Subjekte – auf der Leinwand wie im Kinosaal – entlanggleiten, um schließlich entlang einer phantastischen Fluchtlinie ganz vom Lichtfeld des Projektors auf der quadrierten Leinwand zu desertieren.⁴⁶⁹

Ein ähnliches Prinzip erscheint auch in *Non c'è pace tra gli ulivi*. Als Lucia (Lucia Bosé) bei der Olivenernte die Carabinieri von der Jagd auf Francesco (Raf Vallone) ablenkt, indem sie verführerisch vor ihnen tanzt, stimmen die anwesenden Frauen ein und bilden einen Kreis um sie. Nach einer Weile beginnt ein sehr alter und augenscheinlich verrückter Mann mit Lucia zu tanzen. Kurz darauf stiehlt sich die junge Frau von dem Spektakel davon, während der Alte, Grimassen schneidend, alleine weiter tanzt und dadurch Lucia als Blickobjekt ersetzt. Er schafft solchermassen eine Lücke in der Aufmerksamkeit der Staatsgewalt, durch die Lucia sich unbemerkt davonstehlen kann; der »Dorftrottel« macht ihr eine Fluchtlinie, auf der sie zu Francesco gelangen kann, der kurz zuvor aus dem Gefängnis geflohen war und sich, von der Polizei eingekreist, in den Bergen versteckt hält. Wir haben bereits betrachten können, wie sich Francesco mimetisch in die Prozession der Invaliden einfügt, um als einer der ihren auf seinen Knien durch den Polizeiring zu schlüpfen. Das Moment des Mimetischen verweist auf die Aufgabe seines Subjektstatus.

Wie Jennifer M. Bean für den Körper im frühen Film betont, beschreibt Mimesis das Verhältnis zwischen dem Organismus und seiner Umwelt beziehungsweise zwischen einem Individuum und einem anderen, das gerade kein Resultat von Begehren und Identität ist, sondern genau

468 Die Bedeutung des Wassers wurde auch in den zeitgenössischen Filmkritiken zu *Miracolo a Milano* gesehen. So schreibt etwa Edoardo Bruno in seiner Besprechung zur Premiere des Films Anfang 1951, dass das »liquido elemento« im Film ein Element der Menschlichkeit und Gegenstand öffentlicher Verehrung sei. Vgl. Edoardo Bruno: *Miracolo a Milano*, in: *Filmcritica*. Jg. 2, Nr. 3, 1951. S. 101-103, Zitat S. 103.

469 In der massiven Kritik an dem Film von den politischen rechten Kräften in Italien wurde indes sehr genau registriert, welchen Winkel und welche Richtung die Besen dabei einnahmen; natürlich von links unten nach rechts oben. Vgl. Cardullo, De Sica, S. 47.



Non c'è pace... > Zagarrìo: Non c'è pace tra gli ulivi

Domenico Ferrari in *Umberto D.* Der Rentner steht mit 15.000 Lire bei seiner Vermieterin Olga (Lina Gennari) in der Kreide. Von seiner monatlichen Rente von 18.000 Lire kann er die Schulden jedoch nicht begleichen, und es droht ihm die Räumung seiner Kammer und das Schicksal, im Obdachlosenasyll von Rom zu enden – unvorstellbar für den resoluten und pflichtbewussten ehemaligen Ministerialbeamten. Aber alle seine Versuche, das fehlende Geld zu beschaffen, scheitern. So beteiligt er sich etwa an einer kleineren Demonstration für die Erhöhung der Renten, die jedoch von der Polizei gewaltsam aufgelöst wird. In ihren offenen Jeeps treiben die Carabinieri die alten Männer vor sich her und hetzen sie wie eine Tierherde durch die engen Gassen. Mit Mühe bekommt Umberto im weiteren Verlauf der Handlung 5.000 Lire

entgegengesetzt »an imitation by one ›self‹ of an ›other‹ [...] in which the organism first acts like, and only later desires, the outside or other.«⁴⁷⁰ Das ist insofern von Bedeutung, als dass diese Ästhetik auch Auswirkungen auf die Rezeption des Filmes hat. Denn wenn Bean weiter formuliert, dass »the mimetic paradigm imagines the suspension of the self or, more accurately, the vertiginous openness of an entity that does not properly constitute a self«,⁴⁷¹ gilt dies auch für den Zuschauer und die Zuschauerin im Kinosaal, die in Szenen wie diesen zunächst körperlich affiziert werden und erst danach vielleicht ihr Begehren nach Identifikation an das Bild knüpfen. Francesco wird zu einem Invaliden und das Publikum ebenfalls. Später, als er angeschossen wird, kann er seinen Körper wirklich nicht mehr benutzen.⁴⁷²

Überflüssig ist auch Umberto

470 Jennifer M. Bean: Technologies of Early Stardom and the Extraordinary Body, in: *Camera Obscura*. Jg. 16, Nr. 48, Special Issue: Early Women Stars, 2001. S. 8-57, hier S. 45.

471 Ebd., S. 46.

472 Jedoch schafft er es mit Unterstützung Lucias bereits wieder selbst, den Schurken Bonfi zur Strecke zu bringen. Ein wichtiges Indiz dafür, dass *Non c'è pace tra gli ulivi* bereits in der Zeit des rekonstitutiven Übergangs zu den 1950er Jahre produziert wurde.

zusammen, indem er seine letzten Wertsachen versetzt. Die Vermieterin lehnt jedoch das Geld ab. Sie möchte ihren langjährigen Untermieter aus ihrer Wohnung heraushaben, ist er ihr doch schon lange lästig und gegenüber ihren zahlreichen Partygästen auch peinlich geworden. Auch Umbertos Versuche, von alten Arbeitskollegen Geld zu leihen, schlagen fehl. Zum Betteln kann er sich nicht überwinden, und selbst ein einwöchiger Aufenthalt im Krankenhaus, den er sich zwecks Einsparung der Lebenshaltungskosten verschafft, reicht nicht aus, seine Vermieterin umzustimmen. Gerade in diesen Szenen wird der schmale Grat zwischen Tragik und Komik, auf dem sich die Figuren des Neorealismus bewegen, deutlich. Wie Umberto Eco zu diesem Film anmerkt, sind in ihm bereits alle Momente der Komödie der 1950er Jahre angelegt. Die Einfälle des alten Mannes seien oft witzig, wie die Szene, in der Umberto im Hospital den Kranken spielt. Noch eindrücklicher ist die Szene, in der er versucht zu betteln und ein Passant sich anschickt, ihm Geld zu geben, woraufhin Umberto schnell seine ausgestreckte Hand umdreht, so als ob er prüfe, ob es wohl regnet. Auch wenn in keiner dieser Szenen gelacht wird, ist nach Eco das Gerüst der *commedia all'italiana* in dem Film bereits komplett angelegt, ein Umstand, der für Eco den veränderten zeitlichen Rahmen dieses letzten, »zu spät gekommenen« neorealistischen Films vor Augen führt, in dem sich Italien bereits auf dem Weg zum Wirtschaftsboom befindet.⁴⁷³ Dennoch ist festzuhalten, dass sich der Film gerade nicht über den alten Mann lustig macht, vielmehr wirkt besonders die letztgenannte Szene verzweifelt und traurig.

Als Umberto aus dem Krankenhaus wieder nach Hause kehrt, findet er sein karges Zimmer von Umbauarbeiten zerstört vor; von den Wänden hängen die Tapeten in Fetzen. Olga, die sein Zimmer mit dem Nachbarzimmer zusammenlegen will, hat ein großes Loch in die Mauer des Raumes schlagen lassen. Das geöffnete und geschundene Zimmer öffnet auch seinen Körper. Durch den Verlust des geschlossenen Raums verliert Umberto seine Integrität, seine eigene körperliche Abgeschlossenheit. Schon vorher verletzt Olga seinen Raum, indem sie tagsüber sein Zimmer stundenweise an Liebespaare (beziehungsweise Sexarbeiterinnen und ihre Kunden) vermietet und darüber hinaus allnächtlich laute Partys gibt und mit ihrer schrillen Singerei Umberto um den Schlaf bringt. So entwickeln sich die Nächte für ihn zu einem Alptraum, der sich, als er krank wird, zu einem wahren Fieberwahn steigert. Der nächtliche Blick aus dem offenen Fenster auf das Kopfsteinpflaster, das von Straßenbahnschienen durchschnitten wird, und der schnelle Zoom auf die Straße machen Umbertos Selbstmordgedanken anschaulich. Der vertikale Kamerab-

473 Vgl. Umberto Eco: *To be Called Umberto E.*, auf DVD: Vittorio De Sica's *Umberto D.* Bonusmaterial. Criterion Collection, 2003.

lick von oben verdeutlicht Umbertos Position als Mieter und verdienter Rentner, der schnelle Zoom auf die Straße jedoch die Unmöglichkeit, diese Subjektposition zu halten; die horizontalen Linien der Schienen antizipieren sein Verschwinden aus der Handlung. Nur sein Hund Flike hält ihn davon ab zu springen. Mit dem Hund teilt Umberto D. sein Leben, er ist alles für ihn. In der öffentlichen Suppenküche, in der Umberto an langen Tischreihen tagtäglich mit anderen alten Männern und Arbeitern zu Mittag isst, füttert er heimlich Flike und riskiert damit, Hausverbot zu bekommen. Als Umberto ins Krankenhaus geht, bittet er das Hausmädchen Maria (Maria Pia Casilio), auf Flike aufzupassen. Doch entwischt ihr der Hund und Umberto, kaum aus dem Krankenhaus entlassen, fährt zum zentralen Tierasyl, um dort nach Flike zu suchen. Der Besuch im Asyl droht traumatisch für Umberto zu werden. Flike, der den Teil von Umberto darstellt, der mit dem Leben verbunden ist, ist zunächst nicht aufzufinden. Angstvoll geht Umberto die lange Reihe von Käfigen ab, in denen die von den städtischen Hundefängern erwischten Tiere verwahrt werden. Plötzlich kommt Umberto ein von zwei Angestellten des Tierasyls geschobener enger Käfig entgegen, in dem mehrere Hunde dicht gedrängt eingesperrt sind. Umberto folgt dem Käfig und versucht auszumachen, ob Flike unter den Hunden ist. Die beiden Angestellten bringen den Käfig in eine Halle und schieben ihn in eine kleine Metallkammer, in der die Hunde vergast werden. Bestürzt muss Umberto zusehen, wie hinter dem Käfig die schwere Stahltür luftdicht verschlossen wird. Der Tod als Schicksal der obdachlosen Hunde verweist auf die tödliche Dimension, die der Verlust des Hundes und der Verlust der Wohnung für Umberto haben könnten. Die Betonung der Gaskammer besitzt darüber hinaus eine Anspielung auf ein zeitlich noch sehr nahes System, das mit sogenannten unwerten Leben eliminatorisch verfuhr. Als eine neue Wagenladung gefangener Hunde eintrifft, entdeckt Umberto Flike unter ihnen und schließt ihn weinend in die Arme.

Neben dem Hund ist Maria, das junge Hausmädchen, Umbertos Verbündete. Sie unterstützt seine Bemühungen, sich in seiner Misere zu behaupten. Marias Situation ist ebenfalls prekär, da sie von einem ihrer beiden Liebhaber seit drei Monaten schwanger ist und in dem Moment ihre Stellung verlieren wird, in dem die Schwangerschaft für die Vermieterin sichtbar wird. Sie vertraut sich Umberto an und hilft ihm, wo sie kann, und auch er hilft ihr. Der Film inszeniert eine sehr zärtliche Verbindung zwischen dem jungen und naiven Mädchen und dem störrischen alten Mann. Auch Maria dringt ständig in sein Zimmer ein, um ihren beiden Soldaten aus der Kaserne auf der gegenüberliegenden Straßenseite bei Dienstschluss zuzuwinken. Aber sie teilt mit Umberto dessen Sorgen und lässt ihn auch an ihnen teilhaben. Sie zeigt ihm die beiden potenziellen Väter, bezieht ihn in ihre Freude, ihre Lust



Umberto D.: Prekäres Bündnis > British Film Institute

und ihren Kummer ein. Und auch der verschlossene Umberto erzählt ihr von seinen Problemen, zeigt ihr seine Gefühle und lässt sich sogar von ihr körperlich untersuchen. Als sich die beiden am Ende für immer voneinander verabschieden, entsteht eine sehr intensive Berührung, in der sich der alte Mann und das junge Mädchen lange in die Augen schauen. Als er schließlich geht, gibt er ihr noch einen Rat, für welchen der beiden Soldaten sie sich entscheiden soll. Das Mädchen und der Hund sind Umbertos Linien, sich mit der Welt zu verbinden, während seine männlichen Bezugspunkte, die Rentner des Protestmarsches oder seine alten Arbeitskollegen, nur institutionalisierte Kontakte zulassen, die sofort abbrechen, sobald es um Umbertos persönliche Not geht.

Am Ende des Films werden diese Linien zu Umbertos Transformationslinien, zu einem Werden im delezianischen Sinne –Mädchen-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden: Als er den Entschluss fasst, sich umzubringen, geht er in einen Park, in dem oft ein ihm bekanntes kleines Mädchen mit Namen Daniela spielt. Dieser Park ist wie das Paradies in *Tombolo paradiso nero* ein Ort hinter einer wundersamen Schwelle. Über eine grob gehauene Holzbrücke gelangt Umberto in eine Allee voll blühender Büsche und schöner Bäume, an deren Rand Laternen stehen. Es ist ein Ort, der nie dunkel wird, und auch jetzt scheint freundlich die Sonne. Dieses Bild unterscheidet sich extrem von der sonstigen Bildästhetik des Films, der in dunklen Räumen, grauen Straßen und engen Wohnungen spielt. Als Umberto sich auf eine Parkbank setzt und nach dem Mädchen Ausschau hält, wird er von einer gutbürgerlichen Mutter argwöhnisch beäugt. Und tatsächlich ist sein Vorhaben ein unmoralisches, er will seinen Hund – seinen Lebensimpuls – einem Mädchen schenken und sich danach aus der Ordnung der Verhältnisse verabschieden. Als er Daniela trifft, ist sie

überglücklich, Flike, den sie gut kennt, zu bekommen. Aber ihr strenges Kindermädchen verbietet ihr, den Hund zu behalten, windet Daniela mit Gewalt die Leine aus der Hand und zerrt das weinende Mädchen davon. Wie die Mutter auf der benachbarten Parkbank denkt auch Danielas Kindermädchen, Umberto wolle sich bereichern und habe böse Absichten. Frauen wie Olga, die Mutter auf der Parkbank und das Kindermädchen sowie Männer wie seine alten Kollegen verhindern den menschlichen Kontakt und drängen den alten Mann immer weiter ins Abseits. Die viel beschworene *solidarità umana*, von der zu reden die Filmschaffenden des Neorealismus nicht müde wurden, findet in den Narrativen nicht statt.⁴⁷⁴ Gerade dadurch bekommt aber die begleitende Kamera eine solidarische Funktion. Der Film selbst leistet die menschliche Geste, indem er den prekarierten Menschen mit den ZuschauerInnen auf eine affizierende Weise verbindet. Als Flike zu anderen spielenden Kindern tritt, nutzt Umberto die Gelegenheit, um sich davonzustehlen und zum nahe gelegenen Bahnübergang zu gehen. Aber der Hund rennt ihm hinterher, und so beschließt Umberto, ihn mit in den Tod zu nehmen. Als Flike jedoch den herannahenden Zug sieht, befreit er sich aus dem Griff seines Herrchens und flüchtet, terrorisiert vom Lärm des herandonnernden Zuges, zurück über die Brücke, in jenen wundersamen Park. Umberto folgt ihm, und gemeinsam gehen sie die Allee entlang und entfernen sich aus dem Blick der nun nicht mehr folgenden Kamera. In der letzten Einstellung, als Umberto und Flike schon nur noch undeutlich am unteren Bildrand zu erkennen sind, stürmen spielende Kinder auf die Allee und versperren beziehungsweise ›verschlucken‹ das Bild des alten Mannes und seines Hundes; nehmen es in sich auf.

In *Umberto D.* gibt es, wie in den anderen neorealistischen Filmen, am Ende keinen Ort, nur einen Nicht-Ort oder einen Ort, der woanders ist, nach woanders hin weist, eine Fluchtlinie, die keine Heimat verspricht, keine auf den Helden wartende Frau installiert und in der die Bewegung nicht ›happy‹ endet, sondern ihren Anfang nimmt in eine Welt, die nicht durch (Bilder-)Sprache repräsentierbar ist.

Der erotische Körper: offene Männlichkeit

Ein weiterer und besonderer Aspekt kommt im verletzten männlichen Körper zum Vorschein: In seiner Passivierung und Öffnung wird er zum Objekt sexuellen Begehrens. Dieses sowohl für die Filme des Faschismus als auch die Filme der kommenden Jahrzehnte gänzlich verbotene Bild wurde in der unmittelbaren Folge des Kriegsendes auf den Leinwänden der italienischen Kinos Realität. Das ist insofern von höchstem historischem Interesse, als in diesem Begehren eine Körperlichkeit durchschim-

474 Auch André Bazin spricht in diesem Zusammenhang vom italienischen Kino als einzigem Kino, das ›einen revolutionären Humanismus bewahrt‹. Bazin, Was ist Film?, S. 302.

mert, die ein anderes Verständnis vom Menschen und seinen Modi der Vergesellschaftung einfordert, als sie die Geschichtsschreibung in ihrer Analyse des 20. Jahrhunderts bisher aufzuzeigen vermochte.

So ist es etwa bedeutsam, dass das Publikum den voyeuristischen und erregten Blick des Majors Bergmann und seiner Frau Ingrid (Giovanna Galletti) auf den aus unzähligen Wunden blutenden und am Stuhl gefesselten Manfredi in *Roma città aperta* teilt, ohne dass dieses Vergnügen mit dem Tod des Nazis für das Publikum abgegolten werden würde.

Weniger sadistisch, aber ebenso lüstern ist auch der Blick der Nonnen in *Un giorno nella vita* auf den Körper des verletzten Partisanen, der bei ihnen versteckt und versorgt wird. Als eine junge Nonne das Hemd des vom Fieber schwitzenden Mannes öffnet, wird seine entblößte Brust zum erotischen Objekt für die sichtlich erregte Schwester. Und auch die Madre Superiora (Ada Dondini), die daraufhin die junge Frau wegschickt, ist sichtlich bemüht, ihre Lust zu zügeln. Hier lässt sich eine Fluchtlinie ausmachen, die sich mit der Passivierung der männlichen Protagonisten auftut, deren Begehren nicht mehr als phallische Besetzung funktionieren will, sondern selbst Öffnungen und Falten entwickelt, in die andere lustvoll eindringen können. Sicherlich ist dieses sexuelle Begehren produktiv, aber anders, als es die Diskurse um Sexualität sind, die Foucault beschreibt und die ein spezifisches biopolitisches (Herrschafts-)Wissen erzeugen. Das Begehren – wie es Deleuze in Abgrenzung zum foucaultschen Lustbegriff definiert – »steckt in den Fluchtlinien, der Vereinigung und Auflösung von Strömen«. ⁴⁷⁵ Es sei gerade kein Gefühl, keine natürliche Gegebenheit, sondern ein Ereignis, das die »Konstitution eines ›Körpers ohne Organe‹ impliziert«. ⁴⁷⁶ Das sexuelle Begehren, von dem die neorealistischen Filme zeugen, ist also nicht diskursiv, sondern produziert funktionierende maschinische Gefüge: Intensitätsströme, welche die großen Diskurse vergessen machen. Während die Filme Blicke, Gesten, Waffen, Fahnen, phallische Körper und penetrierende und signifizierende Praktiken den bösen Faschisten und den guten Heldinnen zuschreiben, erhalten die männlichen Protagonisten in den Filmen eine passive, weiche, jugenhafte, letztlich jedoch unbestimmte Sexualität. Ihre Körper sind deviant.

Ginos Körper in *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943) wird zu einem passiv konnotierten Bild, an das sich die Blicke heften können. Und tatsächlich interpretieren einige Analysen die Figur Gino als homosexuell und führen die vermeintliche Homosexualität der Filmfigur ohne Umschweife auf die Homosexualität des Regisseurs Luchino Visconti zurück. William Van Watson führt Viscontis Homosexualität allerdings als ein positives Moment seiner Filmkunst ein, die eine größere Bandbreite gerade auch von

⁴⁷⁵ Deleuze, Lust und Begehren, S. 26.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 31.



Osessione: Homoerotische Momente > British Film Institute

weiblichen Figuren ermöglichen würde. Van Watson versteht die Homosexualität der Figuren in *Osessione*, vor allem die des ›Spaniers‹, als taktische Verschleierung Viscontis, um den patriarchalen und homophoben Reflex der italienischen Kommunisten auszuhebeln sowie der (noch faschistischen) Zensur zu entgehen.⁴⁷⁷ Doch auch die wenigen Studien, die sich explizit kritisch mit der Homophobie von linken Kulturschaffenden und des PCI nach dem Krieg beschäftigen und sich dabei auf Visconti als positive Figur stützen, ordnen die Filme anhand der normativen Linie zwischen Hetero- und Homosexualität.⁴⁷⁸ In dieser Operation liegen jedoch Verkürzungen. So wird eine identifikatorische Korrelation des Filmemachers mit seinen Figuren behauptet, wonach ein schwuler Filmemacher gar nicht anders kann, als seine Figuren ebenfalls schwul zu inszenieren. Außerdem wird, abgesehen davon, dass ein Film weit mehr transportiert als die Wünsche seines Regisseurs und von mehr Charakteren bewohnt wird als denen des Filmemachers, die historische Dimension der geschlechtlichen Inversion der Nachkriegszeit über die ›sexuelle Abweichung‹ des Filmemachers erklärt und damit in einem heteronormativen Diskurs verankert. Figuren wie Gino werden dadurch erklärbar und verlieren ihre historisch subversive Qualität. Das heißt, über den – egal ob positiv oder negativ gemeinten – diskursiven Ausschluss Viscontis als eines ›nicht normalen‹ Regisseurs gelingt der diskursive Einschluss filmimmanenter devianter Praktiken in das Gefüge heterosexistischer Normalisierung; ein

477 Vgl. Van Watson, Visconti's (Homosexual) *Osessione*, S. 188.

478 Vgl. ebd., S. 177.

Sexualitätsdiskurs, wie ihn Foucault präzise analysiert und kritisiert hat.⁴⁷⁹ Damit werden die subversiven Prozesse der Nachkriegszeit enthistorisiert und ihre große gesellschaftliche Bedeutung negiert.

Auch Terri Ginsberg argumentiert vom Standpunkt einer »radikalen kritischen Theorie« in eine ähnliche Richtung wie Van Watson. Ihre präzise Analyse homophober Repräsentationen im Film ist an dieser Stelle dennoch wichtig, da sich in ihr eine Wahrheit etabliert, die zu erschüttern Anliegen dieser Arbeit ist. So interpretiert Ginsberg die homosexuelle Beziehung Ginos zum Spanier als Metapher, die wenig mit tatsächlicher gleichgeschlechtlicher Begehrenspraxis zu tun habe und vielmehr für eine instabile ideologische Übergangszeit stehe, die statt einer Kritik an heterosexistischer Realität vielmehr eine »inevitability, the necessity, indeed the economic practicality, of patriarchal capitalism«⁴⁸⁰ darstelle. Der Verrat des Spaniers an Gino führt sie hierfür als weiteren Beweis der Unmöglichkeit tatsächlicher homosexueller Praktiken in *Ossessione* und allgemein im Neorealismus an:⁴⁸¹ »In the bourgeois imagination, homosexuality does not actually exist.«⁴⁸² Zwar erkennt sie die Möglichkeit verschiedener Lesarten dieser devianten sexuellen Praktiken sowie der offen gestalteten Enden in den Filmen des Neorealismus, doch vermutet sie gerade in der Freiheit des Publikums, eine eigene Lesart auf die Textualität des Filmes zu legen, die eigentliche Operation zur Rekonstituierung eines, wie sie sagt, modernisierten kapitalistischen Patriarchats in Italien. Denn, so führt sie ganz gegensätzlich zur vorliegenden Analyse aus, das offene Ende der filmischen Narration sei nichts weiter als

*»an open invitation to the spectator to engage in oppressive ideological reading strategies that might differ superficially but not structurally for the traditional approaches to which she is accustomed and that therefore allow for the tacit affirmation of oppressive discourse inscribed in the film text.«*⁴⁸³

Damit setzt Ginsberg zunächst die sadistische Lust des Nazikommandanten Bergmann in *Roma città aperta*, der sicherlich ridikülisierte Momente einer heterosexistischen Phantasie über homosexuelle Männer repräsentiert, mit den zärtlichen Berührungen von Gino und dem Spanier und vielen anderen Figuren in den neorealistischen Filmen gleich. Gleichzeitig vermutet sie in der Offenheit der Sexualität eine kapi-

479 Vgl. zur Geburt des Homosexuellen im Diskurs der Sexualität Foucault, *Der Wille zum Wissen*.

480 Ginsberg, *Nazis and Drifters*, S. 259.

481 Vgl. ebd., S. 257.

482 Ebd., S. 245.

483 Ebd., S. 247.

talistische ›laissez-faire‹-Ideologie, die darauf ziele, über das Fehlen einer vollständigen intersubjektiven homosexuellen Beziehung das schwule Begehren im Film schließlich auf die Ebene der Metapher zu verbannen, die als negative Figur einer heteronormativen Nachkriegsgesellschaft auf die Beine habe helfen sollen. In ihrer Absicht, die »heterosexist economy of gendered subjectivity, with its universal agency of desire«, als, wie sie sagt, ideologische Operation zu entlarven,⁴⁸⁴ übersieht sie das kritische Potenzial des Films und universalisiert damit das, was sie eigentlich bekämpfen will. Denn gerade die Inszenierung von Männern wie Gino als »sexually objectified, or eroticized, and, by extension, feminized«⁴⁸⁵ verweist auf die neue geschlechtliche Qualität männlicher Körper in den neorealistischen Filmen. Denn Ginos Körper ist nicht nur im Bett des Spaniers, sondern auch in Francescas Bett Objekt eines begehrenden Blickensembles. Hingestreckt in seinem stets zu engen, zerschlissenen, ärmellosen Feinrippunterhemd oder mit freiem Oberkörper öffnet sich sein Körper den lustvollen Blicken und Berührungen anderer, denen des Spaniers, denen Francescas und denen des Publikums 1945.

Sich der Besonderheit der Inszenierung Ginos im Bett des Spaniers bewusst, druckte die Zeitschrift *Film d'oggi* im Juni 1945 einen Artikel, in dem sie vier in Italien stationierte GIs nach einer Vorführung von *Ossessione* zum Film befragte. Der erste kommt sofort auf die Bettszene mit



Sotto il sole di Roma > Cosulich: Storia del cinema italiano

dem Spanier zu sprechen und sagt, dass es so etwas in Amerika nicht zu sehen gebe, während ein anderer, Joe, meint, dass es an der Hitze und der Sonne liege, dass auch die Schauspieler so heiß seien. Interessant an dem Artikel ist, dass die befragten Soldaten sich einerseits über die Besonderheit der Szene bewusst waren, sie diese andererseits nicht negativ kommentierten oder als deviant denunzierten.⁴⁸⁶ Das Abjekte der Nachkriegszeit war in diesen wenigen Jahre gerade nicht deviant.

Ganz ähnlich wie die Szene mit Gino und dem Spanier in *Ossessione* ist auch die Begegnung zwischen zwei Jugendlichen in *Sotto il sole di Roma* (Renato Castellani, 1947) gefilmt. Als Ciro (Oscar Blando) den obdachlosen Geppa (Francesco Golisano) zufällig in einer der unterirdischen

484 Ebd., S. 245.

485 Ebd., S. 254.

486 Che ve ne sembra boys?, in: *Film d'oggi*. Nr. 2, 16.06.1945. S. 3.

Kammern der Ruine des Kolosseums entdeckt, fühlen sich die beiden Jugendlichen sofort zueinander hingezogen. An einem sonnigen Tag nehmen Ciro und seine Freunde den Neuen daraufhin mit zum Baden in einem dreckigen Tümpel, in dem sich Dutzende von anderen Jungen aus dem römischen Stadtteil San Giovanni tummeln; es ist ein heterotopischer Ort. Dort, im Schilf, wird das zärtliche Band zwischen den beiden jungen Männern noch deutlicher. Als Geppa, der nicht schwimmen kann, fast ertrinkt, zieht ihn Ciro aus dem trüben Wasser. Ein Gewimmel von halbnackten, von der Sonne bestrahlten Jungen hievt den leblosen Körper Geppas auf die Uferböschung. Dort kniet sich Ciro besorgt über seinen neuen Freund und versucht ihn wiederzubeleben. Als Geppa nach ein paar Berührungen die Augen öffnet, sieht er seinem Retter in die Augen und lächelt glücklich. Diese Szene voller Zärtlichkeit wird unterbrochen, als die Polizei angestürmt kommt, um die Jungen an ihrem ungesetzlichen Badevergnügen zu hindern. Den Jungen gelingt die Flucht, doch muss Ciro seine neuen Schuhe zurücklassen, die von der Polizei konfisziert werden. Ohne die Schuhe traut sich der Junge nicht nach Hause, da er die elterliche Prügel fürchtet. Stattdessen taucht er abends in der Ruine der Arena auf und fragt Geppa, ob er die Nacht bei ihm verbringen könne. Der Freund ist froh, Ciro bei sich zu haben, und richtet ihm neben sich auf dem Stroh aus Zeitungen eine Schlafunterlage. In seinen kurzen Hosen und dem engen T-Shirt legt sich Ciro dicht gedrängt an Geppo und die beiden schauen sich gegenseitig in die Augen, während sie sich unterhalten. Geppo, der sich in Ciro zu verlieben scheint, schaut wie die ZuschauerInnen im Kinosaal auf den vom Mondlicht angestrahlten, in erotischer Pose hingestreckten Körper des jungen Mannes. Unter der Ruine, unter der Wasseroberfläche – unter der Sonne von Rom – entsteht diese Zuneigung, die der Film im weiteren Verlauf jedoch für eine vollständige Reterritorialisierung Ciros wieder kassiert. Am Ende heiratet Ciro die kreuzbrave Iris (Liliana Marsini) und übernimmt den Beruf des verstorbenen Vaters, während er den selbstlosen Geppa vernachlässigt, ausnutzt und am Ende nur noch als lästig wahrnimmt. Dennoch bleibt festzuhalten, dass *Sotto il sole di Roma* eine Liebesbeziehung zwischen den beiden Jungen inszeniert, die vom Film nicht denunziert wird. In den Filmen des Neorealismus geht es jedoch nicht nur um homoerotische Begegnungen, sondern um eine grundsätzliche transversale Sexualität, eine Erotik des organlosen Körpers, von der die Männer der direkten Nachkriegszeit erfasst wurden.



Frauen im Zentrum

Es wurde im vorangegangenen Teil der Arbeit versucht, anhand der Filme die verschiedenen Fluchtlinien weg von einer phallischen Männlichkeit zu beschreiben. Kinder, Kranke und Alte, (Afro-)Amerikaner und Deutsche, verletzte Helden sowie begehrt werdende und sich liebende Männer waren die Figuren, mit denen Orte der Bifurkation markiert wurden, von denen aus die vormalig patriarchale Verlaufslinie auf ganz andere geschlechtliche und körperliche Tableaus abbiegen konnte. Dieses Abdriften in die Peripherie kann als ein Minoritär-Werden gelesen werden, welches diese Arbeit als eine widerständige Desertion aus dem symbolischen System der vergangenen faschistischen Gesellschaftsordnung interpretiert.

Was in diesen Filmen fehlt, ist der phallische Männerkörper – er ist absent. Oder anders gedacht, er beschreibt ein Zentrum, um das die beschriebenen devianten Figuren kreisen, das selbst jedoch nicht besetzt wird. Zwar war hegemoniale bürgerliche Männlichkeit schon immer in dem Sinne leer, dass sie ihre Eigenschaften stets über die Abgrenzung zu dem, was sie nicht ist, bestimmt hat. Doch war diese Männlichkeit historisch relativ stabil, weil sie jene ausgeschlossenen Figuren über den Diskurs der Krise geschaffen und in einer konstanten Umlaufbahn gehalten hat, deren Gravitationspunkt sie darstellte. Genau dies änderte sich nun in den ersten Jahren nach Kriegsende, in denen die gleichsam virtuellen wie materiellen Ränder ins symbolische Zentrum einzubrechen schienen. Das Zentrum wurde mit seinen Rändern konfrontiert – genau hierin liegt das bewegende Moment des italienischen Nachkriegskinos.

Jedoch ist damit noch nicht die gesamte Anordnung beschrieben. Denn das leere Zentrum klassischer Männlichkeit hatte, wie zum Beispiel die geschlechterhistorischen Analysen der Filme des Faschismus eindrücklich belegen, seinerseits einen Kern, um den es sich drehte. *Die Frau* als Symbol und Metapher bildete den diskursiven Anker, an dem faschistische Männlichkeiten hingen. In ihrer geschlechterhistorischen Untersuchung der faschistischen Filme arbeitet Jacqueline Reich dieses Moment präzise heraus:

»Fascism aimed to control male and female sexuality, ›absorb and tame‹ new sexual attitudes, and create a ›passionless‹ sexuality of its own in its quest to create norms of respectability. The prestige of the fatherland was tied to the Fascist image of Italy as a virile, productive, and reproductive nation. Italian men and women had to conform to traditional gender roles in order to achieve this goal. Masculinity was directly linked to sexual prowess and fecundity, femi-

ninity to the predestined call of marriage and motherhood. The role of dutiful wife was the first phase in securing a woman her correct place in the social and sexual economy of Fascist Italy.«⁴⁸⁷

Lucia Re bestätigt Reichs Analyse der Politik des Regimes gegenüber Frauen, differenziert sie aber hinsichtlich der Entwicklung der faschistischen Bewegung von den 1920er zu den 1930er Jahren. Während das Regime und vor allem Mussolini bis 1927 Frauen direkt adressierten und ihre aktive Partizipation in Partei und Bewegung einforderten und anfangs sogar noch das Wahlrecht für Frauen in Aussicht stellten, änderte sich diese Haltung Ende der 1920er Jahre vollständig.⁴⁸⁸ In seiner programmatischen Rede über die Rolle der Frau besiegelte Mussolini 1932 diese Wende, indem er eine vollkommene Unterordnung der Frauen verlangte und jegliche Politik des Faschismus »in opposizione ad ogni femminismo«, also gegen jede Art des Feminismus gerichtet festlegte.⁴⁸⁹

Dieses widersprüchlich wirkende Einschluss-/Ausschlussverfahren von Verehrung und Verachtung von Frauen (nicht nur) in der Zeit des Faschismus ist ein geläufiger Topos einer feministischen Historiographie, die begrifflich macht, wie Frauen seit der Aufklärung als handelnde Subjekte unsichtbar gemacht und in fetischisierte, phallogozentrische Metaphern einer hierauf aufbauenden patriarchalen symbolischen Ordnung verwandelt und gleichzeitig in dieser stillgelegt wurden. Mit Giorgio Agambens Überlegungen über das »nackte Leben« lässt sich diese Operation in Hinblick auf ihre Funktionalität für das Gefüge von Souverän und Subjekt geschlechterhistorisch erweitern und an das Konzept des organlosen Körpers bei Deleuze|Guattari anschließen. Für das Phänomen des Lagers als Ort extremsten Ausschlusses, der jedoch konstitutiv für staatliche Souveränität ist, entwickelt Agamben die Denkfigur des *einschließenden Ausschlusses* beziehungsweise der Singularität und des *ausschließenden Einschlusses* beziehungsweise der »Exkreszenz«.⁴⁹⁰ Übertragen auf den Bereich des Geschlechtlichen, der für die Bildung moderner Nationalstaaten und ihres Souveräns wesentlich ist, wären jene marginalisierten devianten männlichen Figuren, wie sie in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben wurden, solche eines *einschließenden Auss-*

487 Reich, Mussolini at the Movies, S. 18f.

488 Mit dem Wahlrecht für Frauen warb Mussolini allerdings nur bis zu seiner Machtübernahme 1922. Vgl. Ben-Ghiat, Fascist Modernities, S. 17.

489 Vgl. Lucia Re: Fascist Theories of »Woman« and the Construction of Gender, in: Pickering-Iazzi (Hg.): Mothers of Invention, S. 76-99, hier S. 78. Zur Politik der (faschistischen) Frauenorganisationen und den Debatten in deren Zeitungen und Zeitschriften vgl. Enrico Veronesi: Un viaggio al femminile lungo quarant'anni. Dai congressi femministi italiani del 1908 alla caduta del fascismo. Una rilettura della stampa, dei libri, delle leggi sulla donna. Una ricerca negli archivi di stato. Mailand 2004. Dort vor allem S. 170-238.

490 Vgl. Agamben, Homo Sacer, S. 34.

chlusses, das heißt Figuren, die an den gesellschaftlichen Rand gedrängt und als das Abjekte vom Zugang zu Ressourcen und Rechten ausgeschlossen werden. Dennoch können sie nicht frei in der Welt umherschweifen, denn an den Rändern der Gesellschaft werden sie wiederum festgehalten, eingeschlossen. Ihre zirkuläre Ausrichtung auf das Zentrum bildet und stärkt dessen Grenzen und formt es erst zu dem, was es ausmacht, denn selbst hat es keinen Inhalt, ist zunächst leer: Der heteronormative Mann des Zentrums definiert sich darüber, was er *nicht ist* – nicht schwul, nicht jüdisch, nicht schwarz, nicht Ausländer,⁴⁹¹ nicht krank, nicht zu alt, nicht zu jung, nicht staatenlos, nicht gottlos. Gerade diese abgewehrten Attribute geben dem leeren Zentrum seine Form, seinen phantasmatischen Inhalt.

Die diskursive Macht des Zentrums, das Verworfenene an sich zu binden, richtet also stets dessen Strömungsrichtung auf sich selbst aus, faltet es auf sich zurück und versucht damit zu verhindern, dass dessen Wünsche einfach desertieren. Der leere organlose Körper einer phallischen Männlichkeit funktioniert als eine Anziehungsfläche, welche die frei flottierenden Wünsche als Energielinien um sich Bahnen ziehen lässt und sich dadurch erst zum Leben erweckt.⁴⁹² Die Flächen der Plateaus falten sich entlang dieser Grenzen und erzeugen eine leere Hülle, eine Gussform, die lediglich vom Kraftfeld der an ihren Grenzen strömenden Intensitäten belebt wird; es ist ein Anziehungskörper, der sich über das verworfene Außen seine Organe und seinen Organismus schafft – das phallische, heteronormative, weiße, christliche, erwachsene, arbeitende, gesunde, bürgerliche männliche Subjekt.

Der interessante Anschluss für die Figuren im italienischen Nachkriegsfilm wäre, sie als »Subjekte« und damit als das verworfene Andere des Subjekts, gleichzeitig aber auch als Startpunkte eines Werdens zu begreifen, welches weder zu der Position des bürgerlichen Subjekts strebt noch in der Position des »durchgestrichenen Subjekts« verbleibt, sondern dessen intrinsische Logik unterläuft beziehungsweise verlässt.⁴⁹³ Der

491 Auch wenn die Kategorie *race* hier nur kurz benannt ist, entwickelt sie von allen verworfenen Typen die stärksten deterritorialisierenden Effekte, da die rassistisch stratifizierten Subjekte von der wichtigsten Ein- und Ausschlusskategorie, derjenigen der Bürgerrechte des Zentrums, ausgeschlossen werden. Vgl. Sandro Mezzadra: Nach dem Kolonialismus. Migration, Bürgerrechte, Globalisierung, in: Thomas Atzert/Jost Müller (Hg.): Immaterielle Arbeit und imperiale Souveränität. Analysen und Diskussionen zu Empire. Münster 2004. S. 218-234. Die Figur des einschließenden Ausschlusses wird im Verhältnis eines Nationalstaates zu der Figur des Migranten am deutlichsten. Vgl. Michael Willenbücher, der das biopolitische Verhältnis der souveränen Staatsmacht zu der Figur des Illegalisierten auf der Grundlage von Agambens Denkfigur der Singularität im Postfordismus untersucht; Michael Willenbücher: Das Scharnier der Macht. Der Illegalisierte als *homo sacer* des Postfordismus. Berlin 2007. Genau diese biopolitische Anordnung wurde in der unmittelbaren Nachkriegszeit durchbrochen.

492 Deleuze|Guattari sprechen von »Intensitäten«, die den organlosen Körper »bevölkern« und sich als »zirkuläre Segmentarität« um ihn als Zentrum konzentrieren, Deleuze|Guattari, Tausend Plateaus, S. 210 und 287f.

493 In Anlehnung an Lacans Begriff des *sujet barré* denkt Mezzadra die Figur des Migranten als

Begriff des **Subjekts** ließe sich in diesem Sinne auf die nun zu beschreibenden devianten weiblichen Figuren anwenden und für diese produktiv machen. Denn ›Weiblichkeit‹ in einer (niemals ideal existierenden) bürgerlich-patriarchalen Gesellschaft und potenziert im Faschismus ist aus dem gesellschaftlichen Gefüge oder Dispositiv ebenfalls ausgeschlossen – vom gesellschaftlichen Reichtum, von der Partizipation am Politischen und Öffentlichen und zahlreichen anderen bürgerlichen Rechten sowie vom Privileg der Gewalt.⁴⁹⁴ Jedoch ordnet sich ihr Ausschluss genau andersherum als der Ausschluss der verworfenen devianten Männlichkeiten. Denn *Die Frau* als Bild und Symbol bildet den Kern, und nicht den Rand dieses Gefüges. Sie markiert das Mutterland, ist geheiligt; als Mutter geliebt und als Geliebte begehrt ist sie Agentin der Reproduktion phallischer Ordnung. Sie wird diskursiv in der Mitte platziert, ist als Mittelpunkt immer eingeschlossen – ›geschützt‹ –, doch genau über diesen Einschluss ausgeschlossen.⁴⁹⁵ Auch geographisch wird diese Einsperrung deutlich: Als fixierte Figur im Häuslichen – im Haus – ist sie aus dem Öffentlichen – dem Platz – verbannt. Klaus Theweleit beschreibt dieses Verhältnis mit einem Bild der Bewegung, das zwischen der von den faschistischen Männern verachteten »roten«, lebendigen, agierenden, kommunistischen, bewaffneten Frau und der verehrten »weißen«, heiligen, mütterlichen oder schwesterlichen, starren und letztlich unlebendigen Frau hin- und herschwankt. Während die häusliche Weiblichkeit erst als solche anerkannt und verehrt wird, bedroht die sich bewegende Frau jene Art von Männlichkeit, welche nach Theweleit den entleerten Platz der Herrschaft benötigt.⁴⁹⁶ Dieses Bild ist anschlussfähig für eine Analyse der Filme des Neorealismus, weil diese Filme genau mit jenen Frauen bevölkert sind, die nach Theweleits wichtiger Untersuchung den Alptraum des faschistischen Mannes darstellen. Anna Magnani etwa ist genau diese »rote Frau«. Das Lebendig-Werden der weißen Frauenstatue, die auf dem zentralen Platz des Hüttendorfes in *Miracolo*

›durchgestrichenes Subjekt‹ beziehungsweise »Subjekt«. Siehe Sandro Mezzadra: Kapitalismus, Migrationen, soziale Kämpfe. Vorbemerkungen zu einer Theorie der Autonomie der Migration, in: Marianne Pieper/Thomas Atzert/Serhat Karakayali/Vassilis Tsianos (Hg.): *Empire und die biopolitische Wende. Die internationale Diskussion im Anschluss an Hardt und Negri*. Frankfurt a. M. 2007. S. 179-193, hier S. 186.

494 Zu dem Aspekt medialer Repräsentationen von Gewalt und Geschlecht vgl. Annette Burfoot/Susan Lord (Hg.): *Killing Women. The Visual Culture of Gender and Violence*. Waterloo 2002.

495 In Anspielung auf die faschistische Bettelkampagne des Ringopfers, in dem die italienischen Ehefrauen vom Duce persönlich dazu angehalten wurden, ihren goldenen Ehering gegen einen eisernen Ring zu tauschen, bezeichnet Maria-Antonietta Macciocchi den ausschließenden Einschluss von Frauen unter dem Regime Mussolinis als »imprisoned in the iron ring of an eternal ›mother image‹«. Maria-Antonietta Macciocchi: *Female Sexuality in Fascist Ideology*, in: *Feminist Review*. Nr. 1, 1979. S. 67-82, hier S. 69. Mehr zur Frauenpolitik des Regimes um das Ringtausch-Ritual vgl. Terhoeven, *Liebespfand fürs Vaterland*.

496 Vgl. Theweleit, *Männerphantasien* 1, S. 12-286.

a *Milano* aufgestellt wurde, ist ein weiteres augenscheinliches Beispiel dieser neorealistischen Aufsprenzung des zum Symbol erstarrten weiblichen Kerns.

Die Richtungen, die beide Figuren – eingeschlossene domestizierte Weiblichkeit und ausgeschlossene deviante Männlichkeit – einschlagen, sind also entgegengesetzt: Während die verworfene Männlichkeit territorialisierend ins Innere drängt, drängt die idealisierte Weiblichkeit deviant nach Außen, probt den Ausbruch: einschließender Ausschluss und ausschließender Einschluss. Kern und Rand erzeugen damit eine Spannung, die den leeren Körper hegemonialer Männlichkeit sowohl gefährdet als auch zusammenhält.

Sicherlich beschreibt diese Figuration einen reinen Diskurs, den es in seiner Ausschließlichkeit so niemals gegeben hat und niemals geben kann. Vielmehr reichen die Ränder immer wieder bis tief ins Zentrum hinein, während der fixierte Kern immer wieder ausgreift und in die Gesellschaft hineinwirkt – selbst im Faschismus. Nicht zuletzt wegen der Notwendigkeit, deviante Weiblichkeit diskursiv zu erzeugen, um sie in abgrenzender Weise zu verwerfen – also in der Erzeugung eines geschlechtlichen Krisenmodells –, war die nicht-konforme Frau gerade auch im Faschismus allgegenwärtig. Sie wurde heraufbeschworen, um »nein« zu ihr sagen zu können. Doch was passiert, wenn wie 1945 niemand mehr »nein« sagen kann oder will? Beziehungsweise was tun diese Figuren, Charaktere oder Körper, wenn der territorialisierende Diskurs von Anziehung und Abstoßung außer Kraft gesetzt wird?

Begreift man den Faschismus im geschlechterhistorischen Sinne als Verschärfung des patriarchalen Diskurses, als Aufstauung der »schmutzigen« Ränder⁴⁹⁷ und extreme Entleerung des doch vielschichtig bevölkerten Zentrums – als Etablierung eines wahrhaft »leeren Platzes« –, so kommt dessen gewaltsam herbeigeführter Zusammenbruch einem doppelten diskursiven »Dambruch« gleich. Während die Ränder ins Innere des immer schon leeren, nach dem Krieg aber auch seiner diskursiven Spannung entladenen Zentrums strömen, kriechen, hüpfen, keuchen, schreien und rennen, wie es die devianten männlichen Figuren in den Filmen des Neorealismus unablässig tun, reißt auch das Bild *Der Frau* auf und entlässt eine vielfältige Ansammlung von Subjekten und Begehrensformen, die nur noch wenig mit den glatten Bildern der Mutter (eines Sohnes), Ehefrau (eines arbeitenden Mannes) und Geliebten (eines phallischen Liebhabers) zu tun haben; und noch weniger mit jener

497 Elizabeth Grosz betont in ihrer Beschäftigung mit dem verworfenen Körper, dass Schmutz zwar eine Rolle spielt, nichts aber an sich schmutzig ist. Vielmehr führt sie aus: »The abject is not that which is dirty or impure about the body. [...] Dirt [...] is that which is not in its proper place, that which upsets or befuddles order.« Schmutz besitzt in dieser Hinsicht den »status [...] as marginal and unincorporable«. Grosz, *Volatile Bodies*, S. 192.

Konstellation sich ergänzender Frauenfiguren, die Torriglia als typisch für den Faschismus ansieht: »mamma« und »puttana«. Am Beispiel der bereits erwähnten Luisa in *Gioventù perduta* sieht sie stattdessen »a new kind of femininity« in der italienischen Nachkriegsgesellschaft aufscheinen.⁴⁹⁸ Durch die Risse des Diskurses und seiner Imago *Die Frau* kommt das Reale zum Vorschein – besonders in den Filmen dieser Zeit.

Im Zentrum der Produktionen stehen statt des Helden die Protagonistinnen, selbstbestimmt und die Handlung vorantreibend. Und es sind genau solche Frauen, wie Theweleit sie in seiner Untersuchung der faschistischen Literatur als Schreckgespenster der soldatischen Männer gefunden hat, die der Neorealismus als Heldinnen in seinen Filmen zeigt: laut, aktiv, zerzaust, sexuell begehrend, Geld verdienend, kämpfend, schreiend, chaotisch, *unruly*. Die Frauen in den Filmen lassen sich nun ebenfalls in verschiedene deviante Typen aufteilen, die im Einzelnen zu bestimmen sind. Sicherlich gilt, wie schon bei den männlichen Figuren, dass es nicht um eine Phänomenologie geht, also nicht darum, was die Frauen damals waren, sondern über welche diskursiv vorgezeichneten und verworfenen Gestalten sie sich in das kulturelle Zeichensystem eingeschrieben und sich dabei von ihrer ödipalen Weiblichkeit, dem Begehren, begehrt zu werden, getrennt haben.

Der Film im Faschismus hatte diese Gestalten bereits alle benannt, in die *Die Frau* abzudriften drohte – eine für ihn notwendige, aber zugleich riskante Operation.⁴⁹⁹ Er schuf unzählige Bilder rebellischer Schulmäd-

498 Vgl. Torriglia, *Broken Time*, S. 22.

499 Wie mit dem Beispiel der *Sansonette* bereits angesprochen, existierte im Faschismus aber noch ein weiterer Frauentyp, nämlich der sportliche beziehungsweise militärische Frauenkörper, den Karen Pinkus als androgynen Körper liest, der ästhetisch ein »diving body« wäre, militärisch ein »female-body-made-male«, der es den Frauen erlaubte, heteronormative Grenzen zu überschreiten. Vgl. Pinkus, *Bodily Regimes*, S. 185ff. Vgl. auch die Abbildungen in: Luise Diel: *Frau im faschistischen Italien*. Berlin 1934. S. 39, 58 und 112. Diel, die mit viel Bewunderung auf das faschistische Italien blickt, übersieht dabei genau jenen Widerspruch, der sich auch durch die Filme des Regimes zieht: Während sie zahlreiche Bilder moderner, städtischer, militärischer und Sport treibender Frauen porträtiert, schreibt sie: »Die italienische Frau ist so naturverbunden, weiblich und mütterlich, daß der Zeitbazillus sie nicht vergiften konnte.« Ebd., S. 12. Zur öffentlichen Wahrnehmung von uniformierten Faschistinnen, Mode und der Frage nach dem »richtigen« Geschlecht vgl. De Grazia, *How Fascism Ruled Women*, S. 224ff. Das Titelbild ihres Buches, auf dem eine junge, scheinbar lässige Faschistin mit Zigarette im Mundwinkel zu sehen ist, vermittelt einen guten Eindruck vom Style junger, aktiver Faschistinnen. Zum Aspekt nichtfaschistischer Modedesigns und -stile für Frauen im italienischen Faschismus vgl. Maurizia Boscagli: *The Power of Style. Fashion and Self-Fashioning in Irene Brin's Journalistic Writing*, in: Pickering-Iazzi, *Mothers of Invention*, S. 121-136. Und auch Robin Pickering-Iazzi kontrastiert die eindimensionale Geschichtsforschung zu Frauen als Müttern und Ehefrauen im Faschismus und erweitert das Spektrum: »Yet Fascist discourses circulated such contrasting female figures as the young woman in uniform, marching in public review; the woman artist, authorized in state-sponsored organizations and exhibitions; and the »socially committed professional woman working in welfare organizations to assist the disadvantaged.« Trotz dieser Komplexität schließt sie jedoch an: »In the semiotic field, it is also true that mass-mediated images disseminated by the regime on posters and in newspaper photos and articles politicized and publicized the maternal woman, encoding this figure

chen, von Müttern, die ihre Kinder und ihren Mann vernachlässigten, sowie von der an die *shop-girl*-Filme Hollywoods angelehnte Figur der (sexuell) konsumierenden Frau der *telefoni-bianchi*-Filme.⁵⁰⁰ Marcia Landy führt als prägnantes Beispiel für diese Filme die 1939 produzierte Komödie *Napoli che non muore* (Amleto Palermi, 1939) an, in dem es um die Eingliederung einer frisch verheirateten, jedoch sehr liberal eingestellten Französin in den neapolitanischen Familienalltag geht. Zwar zeigt der Film das erwünschte Gelingen des Übergangs von der öffentlichen in die häusliche Sphäre, von der Freizeit zur Arbeit, von ihrer Unabhängigkeit zu den familiären Pflichten und vor allem vom französischen Libertinismus zur süditalienischen Achtbarkeit, doch muss er dafür all jene Freiheiten medial inszenieren, sowie die repressiven und disziplinierenden Aspekte in all ihrer Härte aufzeigen. Folglich vermutet auch Landy genau in den moralischen Überschreitungen der jungen Frau im Plot den eigentlichen Reiz für das damalige Kinopublikum.⁵⁰¹ Filme wie dieser zeigten ausgiebig die subversiven Momente weiblicher Sexualität wie auch die repressiven Strategien der Territorialisierung und Bestrafung dieser Filmfrauen.⁵⁰² Es ist dieser doppelte Effekt geschlechtlicher Diskursproduktion, der die FilmhistorikerInnen bis heute darüber streiten lässt, ob diese Filme nun faschistisch waren, weil sie deviante Frauentypen bekämpften, oder nicht vielmehr versteckt antifaschistisch, weil sie deren Widerständigkeit visualisierten und in den Mittelpunkt ihres Bildensembles stellten. Anhand der konkreten Analysen wird dieser Streit noch offensichtlicher werden.

Zwar baute das Funktionieren des Faschismus tatsächlich auf die erfolgreiche Eindämmung dieser vom Regime nicht vorgesehenen Linien auf; ebenso weist aber das Aufgreifen genau dieser Linien nach seinem Zusammenbruch auf die offenen beziehungsweise geöffneten Fluchtlinien dieser Filme hin. Denn die Desertion von der geschlechtlichen Hauptlinie fand nach dem Krieg zunächst auf genau den in den Filmen des *ventennio* als Reiz/Drohung vorgezeichneten Abwegen eines weiblichen Krisenszenarios statt. Erst dadurch konnte sich im Laufe der ersten

as the model female citizen of the Fascist nation.« Pickering-Iazzi, *Politics of the Visible*, S. 26.

500 Vgl. Reich, *Mussolini at the Movies*, S. 17f. Vgl. exemplarisch Barbara Spackmans Untersuchung des Films *Grandi magazzini* (Mario Camerini, 1939) über die Beziehung zwischen Faschismus und *consumer culture* und ihren Ausdruck auf dem Terrain von Gender und weiblichem Handeln, vor allem die diskursive Einführung von »prostitution« und »urban consumers«, in: Barbara Spackman: *Shopping for Autarchy. Fascism and Reproductive Fantasy in Mario Camerini's Grandi magazzini*, in: Reich/Garofalo (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. 276-292, hier S. 285.

501 Vgl. Landy, *Fascism in Film*, S. 104 und 116. Andere Filme, in denen Elternlosigkeit, Prostitution, Ehebruch und uneheliche Geburten verhandelt wurden, sind zum Beispiel die Filme von Amleto Palermi, etwa *La peccatrice* (1940) oder dessen früher Vorläufer *La confessione di una donna* (1928). Eine Analyse von *La peccatrice* findet sich in Forgacs, *Sex in the Cinema*, S. 156ff.

502 Vgl. Reich, *Mussolini at the Movies*, S. 18.

Nachkriegsjahre allmählich eine zunehmend unbestimmbare Weiblichkeit auf dem ungekehrten Plateau, dem organlosen Körper, bewegen.

Im Folgenden sollen jene unterschiedlichen Typen von Frauen in den Filmen des Neorealismus skizziert werden, die eine Abweichung von der strikten Geschlechterbinarität darstellen, um zu zeigen, welches Potenzial alternativer geschlechtlicher Vergesellschaftungsformen in den wenigen Jahren zwischen Zusammenbruch und Rekonstituierung in Italien existierte. Diese Typologisierung ist dabei ebenso wenig wie die der oben behandelten devianten männlichen Formen als Festlegung auf bestimmte Identitäten zu verstehen, sondern soll lediglich die Exitpunkte aus dem bürgerlich-patriarchalen Diskurs aufzeigen. Es sind Startpunkte eines Werdens, das seinen Ausgang zunächst in den diskursiven Bahnen verworfener Weiblichkeiten nimmt, im Weiteren aber diskursiv unbestimmte Qualitäten gewinnt. Die Materialität des Körpers jenseits jeder Signifikation rückt damit in den Fokus der Analyse. Was ein Körper tun kann, ersetzt in den Filmen zunehmend seine geschlechtliche Bedeutung.

Faschistinnen und Verräterinnen: sexuelle Kollaboration

Die Zeitschrift *Film d'oggi* listete während ihrer ersten Erscheinungsmomente 1945 auf der letzten Seite in der Rubrik *Questi sono i traditori!*⁵⁰³ die KollegInnen aus der Filmbranche auf, die mit der Republik von Salò und der deutschen Besatzungsmacht kollaboriert hatten. Dabei wurden stets Hinweise auf die (sexuelle) Perversität der jeweiligen, mit steckbrieflichem Foto öffentlich gemachten Person geliefert. In ihrer Juni-Ausgabe schreibt *Film d'oggi* beispielsweise über die Schauspielerin Luisa Ferida:

»*Degenerata generichetta teatrale, iniziò la sua carriera cinematografica con l'aiuto di un >capo< dell'OVRA, il defunto Checchino Salvi. Amica ufficiale di O. Valenti, partecipava con lo stato maggiore del cinema fascista, alle piu sfrenate orgie. Sadica torturatrice. Fucilata.*«⁵⁰⁴

Bezeichnend ist der Verweis auf ihre sexuellen Verhältnisse mit Persönlichkeiten des Regimes, ihre Teilnahme an zügellosen Orgien und darauf, dass sie eine sadistische Folterin sei. Der Zusatz »Fucilata« macht darüber hinaus deutlich, dass diese in der Form eines Fahndungsplakates gehaltene Seite nur bedingt den Zweck hatte, der einstigen Faschisten

503 »Das sind die Verräter.«

504 *Questi sono i traditori!*, in: *Film d'oggi*. Nr. 2. 16.06.1945. S. 8. »Eine vollkommen theatralische Degenerierte, begann ihre Filmkarriere mit Hilfe eines >Chefs< der OVRA [Organizzazione per la Vigilanza e la Repressione dell'Antifascismo], dem verstorbenen Checchino Salvi. Als offizielle Freundin von O. Valenti nahm sie teil an hemmungslosen Orgien mit dem Generalstab des faschistischen Kinos. Sadistische Folterin. Erschossen.« [Übersetzung d. Verf.]

habhaft zu werden, und vielmehr dazu diente, sich und der Leserschaft zu erklären, wieso nicht wenige italienische Kollegen und Kolleginnen es vorgezogen hatten, 1944 mit den Resten des Regimes nach Norditalien zu ziehen und in Venedig weiter Filme zu drehen: Sie allesamt wurden, dem faschistischen Sprachgebrauch nicht unähnlich, als »degenerate«, also »entartet«, bezeichnet, und zwar in geschlechtlicher Hinsicht. Ende August wurden in derselben Rubrik erneut Luisa Ferida und andere Schauspielerinnen als »vom extremen Kokain- und Opiumkonsum nervös und neurasthenisch« beschrieben.⁵⁰⁵

Wie diese Untersuchung gezeigt hat, entsprach diese Pathologisierung der regimefreundlichen ItalienerInnen der allgemeinen Analyse des Faschismus nach dem Krieg. In Bezug auf die Frauen kam zu der Metapher der Krankheit, die über das italienische Volk hereingebrochen sei, aber noch das Moment der sexuellen Denunziation hinzu. Fabiana Sforza beschreibt in ihrer Untersuchung über die Resistenza im italienischen Nachkriegsfilm, wie die antifaschistische Koalition die »sexuelle Kollaboration« von Frauen, die mit den Faschisten zusammengearbeitet oder sich mit ihnen intim eingelassen hatten, in das Zentrum ihrer Angriffe rückte.⁵⁰⁶ Diese Figur der sexuellen Kollaborateurin trat in sehr vielen Nachkriegsfilmen auf und hatte eine doppelte diskursive Funktion. Zum einen wurde den Frauen eine politische Überzeugung abgesprochen, wonach sie keine Faschistinnen waren, sondern eben Frauen, die sich, wie Ginsberg sagt, den Faschisten sexuell auslieferten: »Italian collaboration with the Nazis was ultimately sexually (experientially) rather than politically (historically) conditioned.«⁵⁰⁷ Zum anderen wurde damit das schon beschriebene Bild des virilen Faschisten und Nazis bestärkt, der nicht nur extrem »böse«, sondern auch sexuell so potent war, dass er Italien und seine Frauen hatte phallisch besetzen können.

Mit *Roma città aperta* eröffnete Rossellini den Reigen der sexuellen Denunziation im Film mit der deutschen lesbischen, drogensüchtigen Ingrid⁵⁰⁸ (Giovanna Galletti), der Geliebten des Nazikommandanten Bergmann, sowie der von ihr verführten Marina Mari (Maria Michi).

505 Valenti e Ferida sono morto, in: Film d'oggi. Nr. 10. 25.08.1945. S. 8.

506 Vgl. Sforza, *La Resistenza al cinema 1945-1949*, S. 110f. Allein in den ersten beiden Nachkriegsjahren gab es laut Sitney neben *Roma città aperta* sieben Spielfilme zur Resistenzabewegung: *Due lettere anonime* (Mario Camerini, 1945), der für diese Arbeit nicht gesichtet werden konnte, *O sole mio* (Giacomo Gentilomo, 1946), *Un giorno nella vita*, *Paisà*, *Il sole sorge ancora*, *Pian delle stelle* und *Viivere in pace*. Nur die beiden Rossellini-Filme erreichten davon einen »canonical status in Italian and international film history«. Sitney, *Vital Crisis in Italian Cinema*, S. 29.

507 Ginsberg, *Nazis and Drifters*, S. 249.

508 Beziehungsweise Rita in der deutschen Synchronfassung. Vielleicht Zufall, springt es dennoch ins Auge, dass Ingrid Bergman, nachdem sie die Geschichte mit Ingrid und Bergmann in einem Kino in New York gesehen hatte, unbedingt mit Rossellini drehen wollte und dieses Vorhaben mit dem Film *Stromboli* dann auch umsetzte. Insofern kann der Film auch als Anrufung der Schauspielerin gelesen werden. Rossellini und Bergman wurden ein Liebespaar.

Marina ist eine Sexarbeiterin und Kollegin von Laretta (Carla Rovere), Pinas Schwester. Die noch junge Marina ist drogensüchtig und verliebt in den Kommunisten und Partisanenführer Manfredi. Als der sich bei Laretta vor den Deutschen versteckt, kommt es zu einer interessanten Aussprache zwischen den beiden, in der Marina ihre Prostitution verteidigt. Als Manfredi, der hier noch unter seinem Decknamen Giorgio lebt, herausfindet, dass Marina Drogen nimmt, bemerkt er dazu zynisch, dass er ihr ja sowieso keine Vorschriften machen könne, da er ja nur einer von Vielen sei in ihrem Leben. Marina reagiert voller Empörung auf diese Überheblichkeit und erwidert erbost:

Marina: »Ja, ich habe Liebhaber gehabt. [...] Ich habe das getan, was alle anderen auch tun, so ist das Leben.«

Manfredi: »Das Leben ist so, wie wir es haben wollen.«

Marina: »Geschwätz! Das Leben ist eine schmutzige, gemeine Sache. Ich kenne die Armut und das Elend und ich habe Angst davor. Hätte ich einen Straßenbahnschaffner geheiratet, wären er, ich und unsere Kinder längst an Hunger krepirt.«

Manfredi: »Arme Marina, denkst du wirklich, dass das Glück darin besteht, eine elegante Wohnung zu besitzen, schöne Kleider, reiche Liebhaber?«

Marina: »Hättest du mich wirklich geliebt, hättest du aus mir einen anderen Menschen gemacht. Aber du bist genau wie die anderen, sogar noch schlimmer. Die anderen halten mir wenigstens keine Predigten.«

Dieser Streit ist im Hinblick auf die politische Ausrichtung des Neorealismus, die von einer geschlechtlichen Devianz gekreuzt wird, aufschlussreich. Denn Manfredis für den Neorealismus typische Konsumkritik wirkt schwach und jovial, während die drogensüchtige Sexarbeiterin Marina ihn mit seiner eigenen bürgerlichen Doppelmoral konfrontiert. Dem hat Manfredi nichts entgegenzusetzen und so gibt er ihr kurzerhand Recht und verschwindet aus ihrer Wohnung. Er, der für ein anderes Italien steht, ist eben auch nur ein Freier, der ihr darüber hinaus jedoch noch vorwirft, sich zu prostituieren. Der Film baut in die sexuelle Denunziation eine Schleife ein, indem er die weibliche Devianz teilweise auf eine verlogene männliche Moral zurückführt. Ein Widerspruch, der auch Michael P. Rogin auffällt, wenn er fragt, ob »Rossellini really meant to endorse Manfredi's puritanical sermon to Marina against the Nazis' own targets – sex, drugs, and jazz – the lecture that derives her to betray him?«⁵⁰⁹ Denn Manfredis scheinbar moralisch-saubere Vorstellungen liefern ihn unmittelbar dem Zugriff der Deutschen aus; am Verrat seiner eigenen standhaften Moral wird er zugrunde gehen. Marina verrät ihn noch in derselben Nacht per Telefon bei Ingrid, die

509 Rogin, *Mourning*, S. 132.

ihr dafür Drogen besorgt und sie mit einem Pelzmantel belohnt. Ingrid erscheint nun zunehmend als die zentrale Person hinter dem Geschehen. So ist ihr auch Bergmann verfallen, der in entscheidenden Momenten ihren Rat sucht. Trotz seines gewaltigen Überwachungsapparates schafft er es nicht, den Partisanen aufzuspüren, und es ist an Ingrid, Manfredis habhaft zu werden.

Bei der Folterszene wird die Vermischung von Drogen, Sex und Faschismus verdichtet. Während Manfredi im »Verhörraum« neben Bergmanns Büro von Wehrmachtssoldaten mit einem Bunsenbrenner gefoltert wird, liegt Marina im gegenüberliegenden Salon weggetreten auf einem Diwan ausgestreckt in Ingrid's Armen, die nun deutlich als »stereotypical lesbian vampire«⁵¹⁰ inszeniert wird. Während die Deutsche in ihrer Gestapouniform als »Marlene Dietrich prototype«⁵¹¹ erscheint, wirkt Marinas Fetischisierung unnatürlich und scheint als verworfener Körper die falsche Welt der Nazis zu repräsentieren. Die junge Italienerin wirkt wie eine Parodie der hingegossenen Frauen der *telefoni-bianchi*-Filme der 1930er Jahre: »Marina is a throwback to the *femme fatale* or the *diva* tradition of prewar Italian cinema.«⁵¹² Dennoch sind die

beiden Frauen nicht gleich; die Deutsche ist vielmehr durch und durch »böse« und erlebt ihren Sadismus und ihre Erregung beim Anblick des Gefolterten nicht als Widerspruch, während die eigentlich »gute« Italienerin Marina nur durch Konsum und Drogen verführt wurde und dadurch den Nazis



Roma città aperta > Cosulich: Storia del cinema

verfallen ist. Ginsberg beschreibt Marinas inneren Widerspruch als eine »quasi-hysterical oscillation between hetero- and homosexuality«, die der Film als Metapher für ein Schwanken zwischen der richtigen (bürger-

510 Ginsberg, *Nazis and Drifters*, S. 250. Die Figur des lesbischen Vampirs gilt in den Repräsentationspolitiken lesbischer Kultur jedoch stärker als popkulturelle Ermächtigungsfigur – »vom Vamp zum Vampir« – denn als Werkzeug der Stigmatisierung. Die Kohorten von entsprechenden Romanen und Filmen zeugen davon. In diesem Sinne ist die Figur der Ingrid im Film doppeldeutiger zu lesen, als es Ginsberg tut. Zum historischen Verhältnis von lesbischer Sexualität und medialer Inszenierung des weiblichen Vampirs zwischen »Bildnis des Todes und Objekt der Begierde« vgl. Andrea Weiss: *Vampires & Violets. Frauenliebe und Kino*. Dortmund 1995. Zitat S. 86. Eine gute Übersicht über »Lesbian Vampire Movies« bietet [http://www.queerhorror.com/Qvamp/all Movies.html](http://www.queerhorror.com/Qvamp/all%20Movies.html) (Stand 07.10.2008).

511 Ginsberg, *Nazis and Drifters*, S. 250. Der laut Ginsberg deutsche Prototyp des lesbischen Vampirs, Marlene Dietrich, zeichnete sich allerdings durch eine antifaschistische Haltung aus. Dennoch ist Ingrid ikonographisch an deren Bild gelehnt. Die italienischen Filmemacher parallelisieren auch hier unzulässig.

512 Marcus, *Italian Film*, S. 38.

lich-heterosexuellen italienischen) und der falschen (nazistisch-homosexuellen deutschen) Welt in Szene setzt.⁵¹³ Als sie zu der Folterszene hinzukommt und sieht, was durch ihren Verrat an ihrer eigentlichen Liebe Manfredi, der Verkörperung des guten Italiens geschieht, bricht sie schreiend zusammen. Dies ist gleichzeitig ihr Todesurteil, denn Ingrid nimmt ihr den Pelz wieder ab und lässt sie von einem Offizier der Gestapo einsperren und später umbringen. Die Parallele zum Schicksal der Schauspielerin Luisa Ferida wird hier überdeutlich. Obwohl der Film lange zu der kollaborierenden Marina hält, kann am Ende nur ihr Tod die Selbstvergewisserung eines vom Faschismus gereinigten Italiens leisten.

Parallel zum Streitgespräch zwischen Marina und Manfredi in *Roma città aperta* verläuft auch die Auseinandersetzung zwischen Patrizia (Alida Valli) und ihrem Ehemann Paolo (Fosco Giachetti) in *La vita ricomincia* (Mario Mattoli, 1945). Als Paolo völlig überrascht und bezüglich des bisherigen Geschehens ahnungslos seine Frau im Gefängnis besucht, wo Patrizia wegen Mordverdachts sitzt, kommt es zur Aussprache zwischen beiden. Sie erklärt ihrem Mann, wie sie sich während des Krieges, als er an der Front beziehungsweise in Gefangenschaft war, mit einer hohen Persönlichkeit des Regimes sexuell einlassen musste, um mit einer dadurch finanzierten teuren Therapie das Leben ihres kranken Sohnes zu retten. Eine deutsche Baronessa, Magda Huberth (Anna Haardt), habe den Kontakt vermittelt. Nun, so schildert sie weiter, habe sie diesen Mann ermordet, weil er nicht aufhörte, ihr nachzustellen. Paolo ist von der Geschichte schockiert, macht ihr moralische Vorwürfe und will empört den Besuch abbrechen. Da wird sie wütend und herrscht ihn an, ob er an ihrer Stelle etwa das Kind hätte sterben lassen. Aufgebracht fragt sie ihn, was er denn für sie und ihren Sohn in all den Jahren gemacht habe. Außerdem sei sie stolz darauf, was sie getan habe, denn es sei keine Schande, eine Prostituierte zu sein. »Ich habe es gemacht wie so viele, habe einen Freund gesucht, der mir hilft.« Wie Manfredi verlässt auch Paolo sprachlos die Szene. Am Ende verzeiht er ihr und nimmt sie, als sie aus dem Gefängnis entlassen wird, wieder zu Hause auf. *La vita ricomincia* ist damit einer der wenigen Filme, an dessen Ende eine rekonstituierte, intakte Familie steht. Der zentrale Satz des kauzigen Professors, Nachbar und Freund des Hauses, zu Paolo: »La vita ricomincia come prima. [...] Non è successo niente«,⁵¹⁴ propagiert einen Neuanfang auf der Basis von Vergessen oder Verdrängen. Patrizias sexuelle Kollaboration bleibt ungestraft und fungiert als Synonym für die faschistische Vergangenheit Italiens, die man sich nun nicht mehr so genau anschauen möchte. Inte-

513 Ginsberg, *Nazis and Drifters*, S. 251.

514 »Das Leben beginnt wieder wie zuvor. Es ist nichts passiert.« [Übersetzung d. Verf.]

ressant ist, dass die Auseinandersetzung mit dem Faschismus über die Kategorie Gender verhandelt wird. Über die verständliche Notsituation, sich gegenüber dem Feind prostituieren zu müssen, gelingt die Entpolitisierung der eigenen schuldhaften Geschichte. Für diese Operation muss allerdings zunächst das Achsenbündnis zwischen Italien und Deutschland verschwiegen und danach einerseits der Faschismus als männliche Sexualität inszeniert und verworfen sowie andererseits weibliche Devianz zum Ausdruck gebracht und gerechtfertigt werden.⁵¹⁵

Ein weiterer, ganz ähnlicher Konflikt zwischen einer Kollaborateurin und einem ihr verfallenen Italiener ereignet sich in *Pian delle stelle*. Gianni (Roldano Lupi), der Chef der Partisanenbrigade Lupo, wird von der Frau, die er liebt und die ihn liebt, an die Häscher der Republik von Salò verraten. Luisa (Dina Sassoli) steht in einem unklaren Abhängigkeitsverhältnis zu einem faschistischen Spitzel, dem sie den entscheidenden Tipp gibt, als sich die Brigade aus den Südtiroler Bergen in einem Dorf versammelt. Bei der darauf folgenden Razzia der deutschen Truppen wird ein junger Partisan hingerichtet. Als die Brigade am nächsten Tag wieder erscheint, nimmt sie Luisa gefangen. In ihrem Versteck, einer großen Höhle in den Bergen, halten die Partisanen daraufhin Gericht über die Verräterin; die meisten fordern ihren Tod. Aber Luisa fordert ihrerseits die Männer heraus und fragt sie, mit welchem Recht die Gruppe, die hier in der Höhle hocke, über sie, die jeden Tag acht Stunden in der Fabrik schuften müsse, richten könne. Wütend erzählt sie von ihrer harten Arbeit und ihrem kleinen feuchten Zimmer, in dem sie wohnen müsse. Wegen ihrer Armut habe sie das Geld von dem Spitzel genommen. Die Brigade begnadigt sie daraufhin, lässt sie jedoch nicht laufen, woraufhin sie beginnt, in der Gruppe mitzuarbeiten. Pierre Sorlin beschreibt Luisa und die anderen Verräterinnen in den Filmen des Neorealismus treffend als Verkörperungen einer sozialen Krankheit, die es nicht verdienten, bestraft zu werden.⁵¹⁶

Später im Film wird auch der faschistische Spitzel gefangen genommen. Als dieser versucht sich zu befreien, schießt er Luisa an. Dadurch wechselt sie vollends die Seiten und wird im Folgenden ein festes Mitglied der Partisaneneinheit. Trotz dieser antifaschistisch-nationalen Stratifizierung Luisas schafft der Film bei ihr ebenso wie schon bei Marina ein gewisses Verständnis für ihre individuellen Bedürfnisse, sich aus ihren ärmlichen Verhältnissen zu befreien – Bedürfnisse des Konsums,

515 »Vergangenheitsbewältigung« als Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern (statt in ihrer politischen Dimension) findet sich ebenso im deutschen Trümmerfilm, der im selben Zeitraum wie der Neorealismus aufkam und wieder verschwand. Auch in ihm bedeutete Faschismus vor allem eine zerstörerische sexuelle Besetzung der Frauen durch Männer, während sich die neue Zeit durch sexuelle Unlust der Männer und ein lustvolles Begehren der Frauen artikuliert. Vgl. Perinelli, *Liebe* 47, S. 181-189.

516 Vgl. Pierre Sorlin: *La storia nei film. Interpretazioni del passato*. Florenz 1984. S. 177.

die einen höheren Stellenwert besitzen als die nationale Sache. Am Ende wird Luisa zusammen mit der gesamten Brigade bei einem Angriff der Deutschen getötet. Durch ihren Tod wird ihr Wechsel auf die Seite der guten Italiener noch einmal bekräftigt und wird sie selbst am Ende des Films als Symbol des italienischen Widerstandes vereinnahmt. Der Film schließt mit dem Blick auf das Grab Giannis und Luisas, deren Kampf der englische Arzt (Antonio Centa), Erzähler der Geschichte und einziger Überlebender der Brigade, weiterführen wird. Das Schlussbild bedeutet auch eine Reterritorialisierung der Kollaborateurin.

Über das Schicksal Danielas alias Lili Marleen (Vivi Gioi) in *Caccia tragica*



Caccia tragica > Armes: *Patterns of Realism*

wurde schon berichtet. Kurz bevor sie die anrückenden LandarbeiterInnen und ihre eigene Bande mit Minen in die Luft sprengen kann, tötet Alberto sie. In dieser dramatischen Sequenz wird die Komplexität der nationalsozialistischen Deutschen entfaltet. So fordert Daniela

Alberto, der sie geliebt hatte, auf, sie zu erschießen, bevor sie die Minen zünden kann. Durch ihren selbst herbeigeführten Tod rettet sie vielen Menschen das Leben. Ebenso wie Alberto, den die eintätowierte Nummer auf seinem Unterarm zum Opfer der Nazis macht, der aber dennoch oder gerade deswegen Danielas sexueller Verführung verfallen ist, wird auch sie selbst gedoppelt inszeniert. Ihre blonde Perücke verbirgt ihren geschorenen Kopf und damit die Demütigung, die ihr wahrscheinlich Partisanen nach dem Krieg zugefügt haben. Fabiana Sforza interpretiert Danielas rasierten Kopf als Beleg für den sexuellen Kontakt mit Deutschen.⁵¹⁷ Die Schändung ist eine gegenseitige. Als Daniela der entführten Geisel Giovanna im Lastwagen und später auf dem Bett auch sexuell näherkommt, vertraut sie sich ihr wie einer Freundin an und erzählt ihr von ihrem Traum eines »normalen« Lebens als Ehefrau.

Den freiwilligen Tod der geläuterten Kollaborateurin stirbt auch Matilda

517 Vgl. Sforza, *La Resistenza al cinema 1945-1949*, S. 111. Vgl. auch Re, *Calvino and the Age of Neorealism*, S. 236. Im Nachkriegsdeutschland und -österreich wurden ganz ähnliche stigmatisierende und sexistische Praxen, wie sogenannte »Haarabschneide-Aktionen« und das Einschwärzen von Gesichtern mit Ruß, gegen Frauen eingesetzt, die sich mit alliierten Soldaten einließen. Vgl. Bauer, *Welcome Ami Go Home*, S. 156ff. Obwohl die politische Stoßrichtung also diametral war, glich sich die Methode der männlichen Täter, politische Ein- und Ausschlussverfahren über den Körper der Frauen auszutragen, in diesen Ländern. Die französische Résistance hatte dieselbe Praxis, wovon die zahlreichen *femmes tondues* zeugten. Tatsächlich ließe sich die Frage anschließen, ob die einmal antifaschistische, einmal faschistische Begründung nicht beide Male der selben Bewahrung des Nationalen und damit der Rettung der eigenen bürgerlich-männlichen Subjektposition diene.

(Elli Parvo) in *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946). Sie liebt den Partisanen Cesare (Vittorio Duse), ist aber gleichzeitig ein fester Bestandteil der Welt der deutschen Besatzer und ihrer dekadenten italienischen Verbündeten. Während die Arbeiter unter der Knechtschaft der Deutschen leiden, feiert sie mit den hohen Wehrmachtsoffizieren eine nicht enden wollende Orgie auf dem Anwesen adliger Großgrundbesitzer. Vor allem Matildas Cousine (Lia Golmar) ist dem Treiben der Deutschen verfallen. Wie schon Marina in *Roma città aperta* wirkt sie weggetreten und überdreht, lacht hysterisch, während ihr Liebhaber, der sadistische Major Heinrich, einen grausamen Befehl nach dem anderen gibt. Der Höhepunkt dieser drogengetränkten, surrealen Allianz ist die Hinrichtungsszene, in der Cesare, Don Camillo (Carlo Lizzani) und andere Partisanen an Masten gefesselt auf ihren Tod warten. Peitschenknallend stürmt Heinrich in einer Kutsche im Kreis um den Richtplatz und schießt im Stehen auf die Männer. Außer ihm sind nur Matilda und ihre Cousine im Wagen. Während Matilda bereits völlig geschockt und angewidert die Hände vor dem Gesicht zusammenschlägt, feuert ihre Cousine Heinrich laut kreischend an. Die Szene steigert sich zu einer auch ästhetischen Raserei; schnelle Schnitte und Reißschwenks visualisieren, unterstützt noch durch ohrenbetäubenden Lärm, wozu die Deutschen fähig sind, wenn alle Zügel losgelassen werden.

Matilda wechselt nun vollständig die Seiten und berichtet ihrer ehemaligen Gegenspielerin Laura (Lea Padovani), einer wichtigen Partisanin, die ebenfalls eine Geliebte Cesares ist, von dem bevorstehenden Massaker, das an den Arbeitern der Fabrik am nächsten Tag begangen werden soll. Laura und Matilda sind die zentralen Figuren im Film, die die Handlung voranbringen und die entscheidenden Wendungen herbeiführen. Am Ende, bei der entscheidenden Schlacht, auf die sich die Partisanen/Arbeiter dank Matilda gründlich vorbereiten konnten, durchschlagen Kugeln das Fenster des Palazzos, in dem Matilda sitzt. Ruhig steht sie daraufhin auf und stellt sich ans Fenster. Nach der für die Partisanen siegreichen Schlacht schneidet die Kamera auf die Geschehnisse auf dem Anwesen der Adelsfamilie. Ein kleiner Junge springt durch die Flure des Hauses und singt »Bandiera Rossa«. Als jemand zu Matilda ans Fenster tritt, bricht sie zusammen. Die verirrte Kugel, der sie sich angeboten hatte, traf sie tödlich.

Maria Grazia (Maria Grazia Francia) in *Non c'è pace tra gli ulivi* sei als letztes Beispiel genannt. Auch ihr Tod kann als Sühne für ihre sexuelle Kollaboration mit dem Profiteur des Faschismus, dem Großgrundbesitzer Bonfiglio, gelesen werden. Wie schon erwähnt, gerät sie in eine undurchschaubare Beziehung aus Angst und Lust zu dem Mann, der sie kurz zuvor vergewaltigt hatte und der sie am Ende umbringen wird. Interessant ist ihre Entschlossenheit, Bonfiglio für sich zu gewinnen, obwohl er nach



Non c'è pace tra gli ulivi > Zaggarro: Non c'è pace tra gli ulivi

seinem Verbrechen kein Interesse mehr an ihr hat. So konfrontiert sie seine Hochzeitsgesellschaft vor der versammelten Dorfgemeinschaft und vereitelt dadurch die Hochzeit mit seiner Auserwählten. In diesem Moment ist sie die einzig Handelnde, die ihr Begehren gegen alle Konventionen und gegen den Willen des mächtigsten Mannes der Gegend durchzusetzen

vermag. Auch die Figur der Maria Grazia ist damit ambivalent sowohl als Opfer wie auch als Täterin gezeichnet.

Der Tod all dieser Frauen kann als Reterritorialisierung gelesen werden. Denn durch ihren Tod werden sie in das Gedächtnis eines kollektiven Geschichtsnarratives aufgenommen – werden zu Symbolen eines neuen Italiens. Ihre Läuterung vom Faschismus wird erst durch die Selbstopferung vollendet.⁵¹⁸ Gleichzeitig erzählen die Filme aber auch von der aktiven Arbeit von Frauen in der Resistenza und erzeugen damit ein Bild, das im Resistenzamythos der neuen Republik ab den 1950er Jahren mehr und mehr verschwand.⁵¹⁹

Konsumgirls und Sexarbeiterinnen: die Schönen und die Guten

Sehr eng an die Figur der (sexuellen) Kollaborateurin ist in den Filmen des Neorealismus die konsumorientierte junge Frau angelehnt. Sie träumt von einem besseren Leben in Amerika, liebt Boogie-Woogie-Musik, schöne Kleider und Männer und steht damit in der Tradition der städtischen *shop-girls* des Kinos der 1930er Jahre.⁵²⁰

Marina und Lauretta in *Roma città aperta* sind gute Beispiele für die Nähe zwischen den vom Faschismus als Krankheit befallenen und drogenabhängigen und den vom *American Dream* verführten italienischen Frauen, die der Neorealismus herstellte. Gerade Lauretta ist in dieser Hinsicht

518 Fabiana Sforza erwähnt in diesem Zusammenhang noch den Film *O sole mio*, in dem ebenfalls eine Frau, Clara (Vera Carmi), den entscheidenden Verrat begeht und am Ende dafür sterben muss. Vgl. Sforza, *La Resistenza al cinema 1945-1949*, S. 110.

519 Zur Erinnerungspolitik und der Geschichte der weiblichen Resistenza vgl. Anna Bravo/Anna Maria Bruzzone: *In guerra senza armi. Storie di donne. 1940-1945*. Bari 1995.

520 Vgl. Spackman, *Shopping for Autarchy*.

interessant. Als jüngere Schwester von Pina ist sie deren genaues Gegenteil. Sie ist eine Prostituierte, die von den Nazis profitiert, bleibt jedoch im Gegensatz zu ihrer rebellischen Schwester, aber auch zur glamouröseren Marina, erstaunlich unscheinbar. Marcia Landy sieht in ihrer Schlichtheit einen Kontrast zum Bild der »fallen woman« beziehungsweise *femme fatale* im früheren kommerziellen Kino.⁵²¹ Laretta wird darüber hinaus für ihre sexuelle Transgression als einzige nicht getötet, während der Film die mit einem unehelichen Kind schwangere Pina oder die bisexuelle Marina von den Deutschen ermorden lässt. Dennoch kann ihr Überleben weniger als Nicht-Bestrafung denn vielmehr als identifikatorische Absage an die Figur der Mitläuferin verstanden werden, der eine Läuterung versagt bleibt. Bedeutsam ist die filmische Verschränkung der sexuellen Devianz mit einer nationalen Transgression. Denn Laretta und Marina arbeiten beide für die Deutschen und verraten sogar ihre eigenen Leute, ihr Lebensstil ist jedoch vor allem amerikanisch geprägt. Als zum Beispiel Manfredi und Francesco nach Pinas Tod in der Wohnung von Marina und Laretta unterkommen, schaltet Marina das Radio ein und sucht einen Sender mit Jazzmusik. Die Männer sind abgestoßen von der Musik, obwohl sie eigentlich die Musik der verbündeten Alliierten ist und darüber hinaus als schwarze Musik in jeder Hinsicht antifaschistisch. Der Film parallelisiert jedoch die Sexarbeit für die Deutschen mit dem Konsum amerikanischer Kultur. Während die Männer noch über Pinas Tod geschockt sind, denken Laretta und Marina nur ans Feiern, und die Jazzmusik erscheint wie eine Verhöhnung des italienischen Dramas von Besatzung und Krieg. Rossellinis Film gelingt damit jene paradoxe Operation, die mit der neuen binären Opposition von »jazz and drugs versus communism and Catholicism«⁵²² die Grundlage für den neuen nationalen Mythos einer antifaschistischen Querfront von Kirche bis Kommunismus setzt. Diese Setzung findet sich

521 Vgl. Landy, *Diverting Clichés*, S. 95.

522 Rogin, *Mourning*, S. 131. Gerade der Jazz spielt in der gesamten neorealistischen Periode eine prominente und ambivalente Rolle, die zwischen Befreiung (sowohl vom Faschismus als auch von sexuellen Zwängen) und Entsolidarisierung schwankt. Sehr eindrücklich bringt dies auch ein außerfilmisches Beispiel zum Ausdruck. Riccardo Morbelli berichtet in der Zeitschrift *Star* von einem Jazz-Festival in Turin unmittelbar nach der alliierten Befreiung der Stadt von den Deutschen. Schon die Überschrift *Finalmente un po' di Jazz* bringt zum Ausdruck, dass mit dem Ende des Faschismus endlich auch Jazz gehört und getanzt werden darf. Sehr begeistert bezeichnet der Autor Jazz als »Antithese zu der nazistischen Doktrin des Dritten Reichs« und als »Angleichung aller Rassen«. Jazz sei, so Morbelli weiter, »der Triumph des Individualismus im Kontrast zu einer Massenkultur und einem Kollektivismus deutscher und faschistischer Art« [Übersetzung d. Verf.]. Die Bilderstrecke vom Festival zeigt dabei weiße Tänzerinnen, die in formierter Choreographie tanzen, und schwarze Frauen, die ausgelassener und alleine tanzen. Vgl. Riccardo Morbelli: *Finalmente un po' di Jazz*, in: *Star*. Jg. 2, Nr. 23, 30.06.1945. S. 3. Der hier noch gepriesene und als Befreiung empfundene Individualismus wird nur wenige Jahre später ein zentrales Argument der Linken für die Renationalisierung Italiens und gegen die US-amerikanische Kultur sein. In Rossellinis und anderen neorealistischen Filmen findet sich dieses Moment bereits als dünne negative Fluchtlinie angelegt.

jedoch auch in den Produktionen anderer Filmemacher. In diesem Sinne ist der Neorealismus in der Tat das viel zitierte *cinema italiano*.

Ganz ähnlich wie Marina erscheint Maria (Carla Del Poggio) in *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946). Auch sie ist eine Sexarbeiterin und auch sie ist nicht bereit, in die geordnete Familienwelt, von der ihr Bruder Ernesto träumt, zurückzukehren. Wir erinnern uns: Aus deutscher Kriegsgefangenschaft heimkehrend, durchwandert Ernesto das zerstörte Turin, während im Hintergrund Ella Fitzgerald singt. In Maria laufen die verschiedenen Fäden von deutscher Gefangenschaft und amerikanischer Zerstörung und Verführung schließlich zusammen. Sie ist symbolisch gleichzeitig die Sängerin, die Amerikanerin, die Sexarbeiterin, die Kollaborateurin und versinnbildlicht das zerstörte Italien; *und* auch sie lässt sich nicht reterritorialisieren. Als Ernesto, der zunächst ihr Freier ist, sie mit Gewalt aus dem Bordell ›befreien‹ will und sie die Stufen herunterzertr, wird sie erschossen.

Auch Lidia (Anna Magnani) wird in diesem Film mit Verweis auf die USA eingeführt. Noch vor der Episode mit seiner Schwester begegnet Ernesto ihr, als sie gerade ein Casino verlässt. Überdreht und angetrunken ruft sie ihrem Begleiter zu, dass sie gerade fünf Millionen Lire gewonnen habe. Als sie in die wartende Limousine steigt, fällt ihr Portemonnaie unbemerkt auf die Straße. Ernestos erster Nachkriegskontakt mit Frauen findet über deren Geld statt. In der Brieftasche findet er außerdem ein Foto von Lidia, das sie oben ohne und von hinten am Strand zeigt. Mit dem Geld und dem Bild der Frau konfrontiert, geht er in der nächsten Szene an dem Plakat der *Dea Lolette* vorbei. Der davor stehende, geifernde alte Mann erscheint dabei wie ein Teil von Ernestos Männlichkeit. Auch Ernesto ist von all der weiblichen Sexualität und dem weiblichen Reichtum überwältigt und überfordert. Als Ernesto bei Lidia auftaucht, um ihr die Brieftasche zurückzugeben, empfängt sie ihn in einem Federnachthemd. Sie bietet ihm einen Drink an und legt Musik auf. Beim Tanzen küsst sie ihn. Und es ist ihr Kuss, der ihn – wieder zurück auf der Straße – der Prostituierten folgen lässt. Wir wissen bereits, dass es seine Schwester ist, der er folgt, und dass sie seinen Besuch nicht überleben wird. Der Kuss der amerikanischen Diva macht ihn zum Freier/Mörder seiner eigenen Schwester.

Der Charakter der Prostituierten ist eine Hauptfigur der italienischen Nachkriegsfilme. Im Gegensatz zur sexuellen Kollaborateurin ist sie jedoch äußerst ambivalent gezeichnet. So findet sie einerseits in nicht wenigen Filmen ein schlimmes Ende, andererseits schlagen sich die Filme meistens auf ihre Seite.

Paola (Elli Parvo) und ihre Freundin und Mitbewohnerin in *Desiderio* (Roberto Rossellini, 1946) sind ebenfalls Sexarbeiterinnen. Die männliche Begierde, der Paola ausgesetzt ist, wird ihr am Ende zum Verhängnis. Im Kontrast zu ihrer ›anständigen‹ Schwester Anna (Roswita Schmidt) reprä-

sentiert Paola die dunkle, verführerische Seite einer *femme fatale*. Genau wie Silvana und Francesca in *Riso amaro* werden auch Paola und Anna stark über ihre Kleidung – ein schwarzes beziehungsweise weißes Unterhemd – miteinander kontrastiert. In einer Szene liegen die beiden Schwestern auf dem Bett und reden miteinander. Wegen der Hitze benetzen sich beide mit Wasser. Annas Ehemann Nando (Massimo Girotti) beobachtet Paola, und als Anna kurz danach den Raum verlässt und Paola sich entkleidet, zieht er sie für einen Moment mit Gewalt an sich. Er ist von seinem Verlangen nach ihr besessen. Der zweite Verehrer Paolas ist Ricardo (Francesco Grandjacquet), der sie einige Jahre zuvor vergewaltigt hat. Als er ihr eines Nachts auf der Straße begegnet, scheint sich die Szene zu wiederholen. Paola wehrt sich, doch als er sie mit Gewalt in einem Schuppen ins Heu zieht, nimmt sie plötzlich ihre Ohrringe ab und legt übermäßig Lippenstift auf. Die Szene macht deutlich, dass es Ricardo beziehungsweise allgemeiner die männliche Begierde – *desiderio* – ist, die sie zur Prostituierten werden ließ und nun an ihrem Heimatort wieder werden lässt. Interessant dabei ist auch die Aufhebung des Gegensatzes von (verkommener) Stadt und (gesundem) Land, dem Leitmotiv der sogenannten *strapaese*, wie es noch im *ventennio* im Film dargestellt wurde. Eine Karikatur mit dem Namen *Cocktail* auf der Titelseite des *Il selvaggio* veranschaulicht dieses Motiv der *strapaese* in der Gegenüberstellung von einer ländlich gekleideten, robusten Frau, die ihr Kind stillt, und einer dünnen, auf einem Barhocker in sich verknöteten *donna crisi*, die aus einem Strohhalm ihren Cocktail trinkt.⁵²³ Doch diesem Gegensatzpaar wird



Strapaese > *Il selvaggio*

in *Desiderio* nicht entsprochen. Paola flieht zwar vor den erniedrigenden Bedingungen der Stadt, doch nur um auf dem Land dieselben Verhältnisse vorzufinden. Der Film stellt eine Verschiebung dar, in der die junge Frau als Symbol eines geschändeten Italiens fungiert. Diese geläufige Praxis zahlreicher Nachkriegsfilme verhandelt die faschistische Vergangenheit auf einer geschlechtlichen Ebene, wobei der frühere Gegensatz Stadt versus Land auf den Widerspruch zwischen den Geschlechtern übertragen wird. Die Kritik am Faschismus drückt sich über die Denunziation einer sexistischen und destruktiven männlichen Sexualität aus.⁵²⁴

523 *Cocktail*, in: *Il selvaggio*. Nr. 4, 1932. S. 1. Die Karikatur zeigt jedoch auch die Fragilität der Operation, das Abjekte an prominenter Stelle zu erschaffen, um es dann verwerfen zu können: Im Vergleich scheint die stillende Mutter die Geplagtere und Unglücklichere der beiden zu sein.

524 Diese Operation einer Dethematisierung des Faschismus über eine Ausbuchstabierung

Einzig der Blumen züchtende und nicht aggressive Giovanni (Carlo Ninchi), in den Paola verliebt ist, könnte einen Ausweg aus dem Zirkel zerstörerischer männlicher Sexualität darstellen. Sie lernt ihn gleich am Anfang des Filmes kennen: Als sie von einem Freier kommt und vor einem Haus eine Menschenmenge sieht, die um den toten Körper einer jungen Frau steht, die sich gerade aus einem Fenster in den Tod gestürzt hat, wird Paola ohnmächtig. Der zufällig vorbeikommende Giovanni bringt sie daraufhin in ein Café. Während der Selbstmord der unbekanntenen Frau das Thema des Films – die Unmöglichkeit klassischer Paarbildung vor dem Hintergrund der Erfahrung mit dem Faschismus – eröffnet, bietet sich mit Giovanni als neuem Typus Mann ein Ausweg aus der zerstörerischen Vergangenheit an. Aber, wie ebenfalls in so vielen Filmen des Neorealismus, finden Paola und ihre Liebe Giovanni nicht zueinander. Der Selbstmord der unbekanntenen Frau ist vielmehr die Ankündigung von Paolas eigenem Tod, den sie mit der Ohnmacht bereits affektiv vorwegnimmt. Als Giovanni sich am Ende des Films endlich entschließt, ihr aus Rom hinterherzufahren und ihr seine Liebe zu gestehen, ist es folglich bereits zu spät. Paola stürzt sich nach einer letzten Aussprache mit ihrer Schwester – in der sie wieder ein schwarzes Kleid trägt und Anna ein weißes⁵²⁵ – von einer Eisenbahnbrücke in den Tod. Der Film schließt mit derselben Figur, mit der er eröffnete – eine in den Tod gestürzte Frau als Symbol des zerstörten Italiens, sowie eine widerständige, nicht in der Sphäre bürgerlicher Ehe zu reterritorialisierende Sexarbeiterin als Symbol für das Scheitern eines wieder normalisierten bürgerlich-patriarchalen Italiens.

Diese Ambivalenz aus Verurteilung und Bewunderung der Frauen drückt sich in den Filmen oft im Konflikt zwischen Sexarbeit und wieder in ›ordentlichen‹ Bahnen verlaufenden Lebensentwürfen aus. Beispielsweise in *Un americano in vacanza* (Luigi Zampa, 1946) wird das deutlich. Wie schon erwähnt, fühlt sich die anständige junge Lehrerin Maria (Valentina Cortese) sichtlich unwohl mit den zwei ewig scherzenden und ihr pubertär nachstellenden GIs. Später in Rom kommen Maria und einer der beiden – Dick (Leo Dale) – sich schließlich doch näher. Als sie an einer Stelle im Film den zweiten GI Tom (Adolfo Celi) und dessen Angebetete Elena (Elli Parvo) überall in der Stadt suchen, fragen Dick und Maria einen Kutscher, ob er einen Amerikaner mit einer Italienerin zusammen gefahren habe. Dieser winkt ab; seit Monaten fahre er nur noch »americani e ragazze, ragazze e americani«. Im Bild der ›Ami-Braut

patriarchaler Geschlechterverhältnisse findet sich ebenso im deutschen Trümmerfilm. Vgl. Perinelli, *Liebe* 47, S. 178ff.

525 Der Schwarz/weiß-Kontrast ließe sich als katholischen Heilige/Hure-Diskurs lesen, aber auch als Symbol der Hochzeit und des damit verbundenen Tods sexueller Selbstbestimmung, für den Paola im Film steht.

wird die Nähe zur Prostitution deutlich, und Maria ist davon angewidert. Dennoch besucht sie mit Dick den Melody Club, der ein Treffpunkt für genau diese Konstellation von »ragazze e americani« ist und in dem italienische Männer keinen Zutritt haben. Und sie verliebt sich in Dick. Dennoch wehrt sie sich gegen ihre Gefühle. Als er sie nachts zu einem vornehmen Ball ausführt und ihr ein Ballkleid besorgt, lässt sie sich gehen. Leicht angetrunken setzen sich die beiden auf eine Bank im Garten des Anwesens. Dort sagt Dick, dass in jedem amerikanischen Film eine Szene wie diese vorkäme, in der sich eine junge Frau und ein junger Mann kennen lernen und im Mondschein auf einer Bank sitzen würden, wo sie sich dann küssten. Doch sie kommt in letzter Sekunde zu sich und erwidert, dass selbst in amerikanischen Filmen Frauen vorkämen, die einen klaren Kopf behielten. *Un americano in vacanza* baut hier eine interessante Reflexionsschleife ein und steigt dafür einen Moment aus dem Plot aus. Gleichzeitig macht der Film damit deutlich, wie sehr er sich einerseits der Geschlechterrepräsentation amerikanischer Filme bewusst und wie er andererseits unentschieden bezüglich der Darstellung weiblicher Sexualität ist.

Elena in *Un americano in vacanza* verkörpert die klassische Figur der als Kontrapunkt zur Protagonistin inszenierten weiblichen Nebenrolle im neorealistischen Film. Ihre Funktion ist wichtig und taucht in sehr vielen Filmen auf, um die Hauptfigur einerseits zu verstärken, andererseits um sich von ihr abzugrenzen. Diese zweite weibliche Rolle ist meist eindeutiger in Bezug auf begehrende Sexualität und Konsum.

In *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1947) ist es zum Beispiel die beste Freundin Evas, die diese zu überreden versucht, mit den Amerikanern in der Bar weiterzugehen, anstatt sich nur mit ihnen zu unterhalten. Eva (Ingetraud Hinze) zögert jedoch, diesen letzten Schritt zu tun. Dennoch verdient sie mit ihrem kleinen Bruder Edmund (Edmund Moeschke) bereits das gesamte Einkommen für die Familie, indem sie Nacht für Nacht in den alliierten Clubs wohlhabende Männer unterhält und ihnen Gesellschaft leistet. Während Edmund nicht versteht, warum sie so oft ausgeht, wird Eva von den Nachbarn, vor allem aber von ihrem älteren Bruder Karl-Heinz (Franz-Otto Krüger) dafür scharf attackiert. Aber Karl-Heinz ist absolut unfähig, in das Geschehen einzugreifen. Er weigert sich zu arbeiten und verlässt aus Angst vor den alliierten Soldaten, die ihn als ehemals überzeugten Nazi verhaften würden, nie das Haus. Als Edmund eines Morgens mit geklauten Kartoffeln nach Hause kommt, wollen sein Vater (Ernst Pittschau) und sein Bruder nichts davon haben. Larmoyant behaupten die beiden, lieber verhungern zu wollen. Dennoch weiß Eva, dass die beiden untätigen Männer sehr wohl von ihrer und Edmunds Versorgung abhängig sind und nehmen, was sie von ihnen bekommen. Eva ist die positive Figur, die zwar von den

Männern um sie herum bedroht und ausgenutzt wirkt, sich aber dennoch geschickt in den Verhältnissen mit ihren Freundinnen organisiert und trotz ihrer moralischen Bedenken die Abende in den Bars genießt.

Wie in vielen anderen Filmen des Neorealismus bilden in *Germania anno zero* die Frauen um die Protagonistin herum soziale Netzwerke, die im Verlauf des Films die zunehmend scheiternden patriarchalen Strukturen Ehe und Familie ersetzen. Evas ehemaliger Verlobter ist im Krieg vermisst, ihr Vater stirbt, ihr großer Bruder wird verhaftet und ihr kleiner Bruder bringt sich um. Damit löst sich Eva aus der mütterlichen Versorgerinnenrolle für Edmund, aus der Rolle der Tochter, die ihrem Vater gehorchen muss, aus der Rolle der Verlobten, die ihrem zukünftigen Ehemann treu zu sein hat und aus der Rolle der Schwester, die von ihrem großen Bruder, der für eine bestimmte autoritäre Gesellschaftsform steht, kontrolliert wird. Trotz – oder gerade wegen – ihrer gelebten Sexualität und ihrer Orientierung auf die US-amerikanische Konsumwelt ist sie die einzige Figur im Film, die nicht bestraft wird und die potenziell eine Zukunft hat. Befreit vom ödipalen Organismus, von den Organen patriarchaler Subjektivierung, wird ihr Körper zum organlosen Körper der Nachkriegszeit, zum Körper der Möglichkeiten.

Ebenso scheint sich Christl (Christl Merker), die etwa gleich alt wie der dreizehnjährige Edmund und Mitglied von Jos Kinderbande ist, zu prostituieren. Wie noch zu zeigen sein wird, ist ihr Kontakt zu dem Jungen, der bei ihr seine erste Nacht außerhalb der familiären Wohnung in den Trümmern Berlins verbringt, bedeutsam. Während Eva der mütterliche Kern der Familie ist, die von ihr abhängig ist, die jedoch gleichzeitig um sie herum zerfällt, stellt Christl einen Anziehungspunkt außerhalb Edmunds gewohnter Sphäre dar, der ihn von seiner Familie entfernt.

Angelas (Carla Del Poggio) Freundin Marcella (Giulietta Masina) in *Senza pietà* (Alberto Lattuada, 1948) schafft ebenfalls einen Raum, um sich der männlichen Kontrolle zu entziehen. Nach der gewaltsamen Flucht aus dem alliierten Internierungslager für aufgegriffene Frauen nimmt Marcella Angela mit zu sich nach Hause. Schnell freunden sich die jungen Frauen miteinander an. In der ersten Nacht liegen die beiden dicht gedrängt zusammen im Bett, erzählen sich ihre Geschichten und trinken dabei Cola. Marcella ist bereits mit einem (schwarzen) Amerikaner zusammen und ermuntert Angela, sich mit Jerry, dem afroamerikanischen GI aus dem Zug, einzulassen. Verträumt schwärmt sie davon, bald mit ihrem Freund in Amerika zu leben. Tatsächlich transformiert sich Angelas Wunsch, in Livorno ihren Bruder zu finden und mit ihm die durch den Krieg zersplitterte Familie wieder herzustellen, in den Wunsch, wie Marcella mit ihrem desertierten schwarzen GI in die USA zu gehen. Am Ende des Films gelingt Marcella schließlich, was Angela nicht schafft, nämlich mit ihrem Geliebten illegal in die USA zu fliehen.

Marcella ist Angelas identifikatorische Fluchtlinie aus den männerdominierten, autoritären Verhältnissen.

In *Senza pietà* gibt es jedoch noch eine weitere weibliche Figur, in der ein anderes Schicksal Angelas aufscheint: Dina⁵⁶, eine drogensüchtige junge Frau, die ebenfalls zum Kreis um Pierre Luigis Sexarbeiterinnen gehört, aber von allen herumgestoßen und verlacht wird. Sie ist nie richtig zu sehen, hat aber die gleichen blonden Locken und eine äußerlich ähnliche Erscheinung wie Angela. Sie ist die tragische Figur im Film. Nahezu unsichtbar, wird sie nur von Angela wirklich wahrgenommen. In der Nacht der Razzia im Jazzclub wird Dina von einem Jeep überfahren und stirbt auf der Straße. Niemand scheint davon Notiz zu nehmen, nur Angela ist entsetzt, ahnt sie doch, dass sie selbst unter die Räder kommt, wenn sie sich nicht von Pierre Luigi lösen kann.

Angela wird im Film durch Marcella und Dina gedoppelt und gespalten. Während die eine ein Happy End erfährt, kommt die andere tragisch ums Leben; Angela durchlebt beide Schicksale. Vereint mit Jerry findet sie den Tod, mit dem Tod entzieht sie sich aber den Verhältnissen, welche ihre Liebe verunmöglichen. Ihre Liebe, ihre affektive Verbindung, kommt durch den Tod zum Leben. Dinas und Marcellas Ende vereinen sich im *close up* des Films. Allen drei Frauenfiguren ist gemeinsam, dass sie sich nicht in die autoritären Verhältnisse des Gangsterbosses, des rassistischen US-Militärapparates oder einer nationalen Refamiliarisierung fügen.

Auch die ehemalige Sexarbeiterin Agostina (Gina Lollobrigida) in *Campane a martello* (Luigi Zampa, 1950) war früher mit einem Amerikaner verheiratet, während ihre Kollegin und beste Freundin Australia (Yvonne Sanson) alle Attribute einer amerikanischen Diva aufweist. Der Film beginnt mit einer Szene am Hafen, wo sich amerikanische GIs für die Heimfahrt einschiffen, während unzählige italienische Frauen ihnen zum Abschied nachwinken. Das Begehren der einheimischen Frauen nach den amerikanischen Soldaten wird damit gleich am Anfang des Films deutlich gemacht. Als das Schiff schon fast außer Sichtweite ist, will eine der Frauen ihre Freundin mitziehen, doch diese will noch bleiben, denn sie weiß: »Bis zum nächsten Krieg sehen wir die doch nie wieder.«

Als Agostina mit Hilfe ihrer Freundin Australia ihre Geschäfte auf der Insel Ischia regelt, trifft sie dort ihre alte Liebe Marco (Carlo Giustini) wieder, bewältigt ihr Abenteuer jedoch ganz ohne dessen Zutun. Er spielt in der Geschichte keine Rolle. Stattdessen fährt er nach Neapel und hofft, dass sie sich doch noch für ihn entscheiden und ihn dort am Hafen abholen wird. Der Hafen ist der Ort, zu dem sich die Heldin am Ende begeben wird. Während Laura Mulvey zufolge die Frau im klassischen Film als Objekt des vermännlichten Zuschauerblicks den Ort markiert,

526 Ihr Schauspielerinnenname wird in keiner Besetzungliste zum Film erwähnt.

den der männliche Held durchschreitet beziehungsweise den er, von ihr erwartet, am Ende erreicht – als Bild und Leinwand ist sie Weg und Ziel des Protagonisten⁵²⁷ –, ist es in diesem Film genau andersherum. Der gut aussehende, ehemalige Partisan Marco ist weder Anlass noch Motivation ihres Handelns, sondern schlicht der Ort, an den sie nach getaner Arbeit zurückkehrt. 1950 ist *Campagne a martello* in vielerlei Hinsicht bereits ein Film der Übergangsphase von einer vorwiegend devianten Weiblichkeit hin zu einer Renationalisierung, die vor allem über den weiblichen Körper verhandelt wird. So ist die Rolle Agostinas mit Gina Lollobrigida bereits mit einer der kommenden Diven besetzt. Anders als all die anderen konsumorientierten Frauen der früheren Nachkriegsfilme sind Agostina und ihre Freundin Australia in ihrer Körperlichkeit ungebrochen fetischisiert. Ihre modischen Kleider und ihre Art sich zu bewegen entsprechen bereits dem Bild des Stars der 1950er Jahre. Dennoch agieren sie noch unabhängig von den Männern im Film, sind aggressiv und eigenständig, ohne am Ende dafür bezahlen zu müssen. In der Analyse von *Riso amaro* wird auf diesen Punkt noch genauer eingegangen.

Wie Australia sind auch die Prostituierten Francesca (Maria Michi) in der römischen Episode von *Paisà* und Anita (Dhia Cristiani) in *Ossessione* warmherzige und großzügige Frauen. Francesca nimmt den im Sommer 1944 gerade eingerückten GI Fred (Gar Moore) zu sich nach Hause, er wäscht sich in ihrer Wohnung den Krieg vom Leib, sie sprechen, flirten und verlieben sich ineinander. Monate später wird sie zu einer Prostituierten der Amerikaner, die, ohne es zu bemerken, den betrunkenen Fred ein weiteres Mal mit zu sich nimmt. Auch er erkennt sie nicht. Der Film inszeniert an dieser Stelle ein Wechselspiel zwischen Freier und Befreiter, das sich solchermaßen in vielen Nachkriegsfilmen finden lässt. Dennoch ist Francesca kein Opfer ihrer Verhältnisse. Zwar steckt sie Fred, nachdem sie ihn schließlich doch wiedererkannt hat, ihre Adresse zu, aber der Film verweigert ihre ›Rettung‹ aus dem Milieu. Er wird den Zettel nicht finden und Francesca nie heiraten.

Anitas Wohnung in Ferrara im Film *Ossessione* ist ebenfalls ein Ruhe- und Schutzraum für den gehetzten Gino. Er findet bei ihr Geborgenheit, sie füttert ihn und macht ihm warme Milch und ermöglicht ihm schließlich die Flucht vor der Polizei.

Die Prostituierten in den Filmen finden sich stets auf der Seite der Kriminellen und Verfolgten wieder. So erscheinen sie nicht nur selbstbewusst und eigenständig, sondern immer auch gegen staatliche Autoritäten gerichtet, unabhängig davon, ob es sich nun um Deutsche, Alliierte,

527 Vgl. Ruth Seifert: Machtvolle Blicke. Genderkonstruktion und Film, in: Gitta Mühlen Achs/Bernd Schorb (Hg.): Geschlecht und Medien. München 1995. S. 39-56, hier S. 50.

faschistische Behörden oder die staatlichen Institutionen des Nachkriegs-italiens handelt. Anita versteckt Gino vor der Polizei, so wie die Frauen im Bordell in *Ladri di biciclette* den Fahrraddieb verstecken. Und auch in *Il sole sorge ancora* ist es, als die Deutschen nach dem 8. September 1943 alle Häuser nach Männern durchsuchen, wieder eine Prostituierte, die dem Protagonisten Cesare hilft zu fliehen.

So sind diese Frauen im Neorealismus mächtige Verbündete, selbstbewusst und aktiv; Identitätsfiguren jenseits des Bildes der gefallenen und bedrohlichen Frau. Dieses historisch einzigartige Bild der Prostituierten im italienischen Film analysiert auch Eugenia Garbolevsky:

»These works [nämlich die neorealistischen Filme] testify to something very important and unusual, namely that already in the close aftermath of World War II, prostitutes in the imagination of major artists of the period, were not perceived as marginal. These images departed sharply from the cliché of the fallen woman as a savage and dangerous ›other‹. [...] they all reflected primarily the subversive and rebellious spirit of the anti-fascist resistance.«⁵²⁸

Sexuell aktive, unabhängige Frauen finden sich in den Filmen aber nicht nur unter den Sexarbeiterinnen, sondern auch in den Familien selbst, unter den Ehefrauen, Töchtern, Schwestern und Müttern. Gerade Letztere verlassen im Neorealismus den Repräsentationsrahmen, der ihnen in den 1930ern noch zu eigen war, und betreten deviante geschlechtliche Wege.

(Nicht-)Mütter: weibliches Begehren jenseits von Ehe und Familie

In der Figur der Mutter wird der Bruch der Nachkriegszeit zum Diskurs weiblicher Subjektivierung im Faschismus am deutlichsten. Mit Verweis auf die Arbeiten zahlreicher Schriftstellerinnen sieht etwa Anna Maria Torriglia in der feministischen Literatur der späten 1940er Jahre die Entstehung einer Mutter-Tochter-Genealogie, die eine Unterbrechung der symbolischen Ordnung, namentlich des ödipalen Kultes um die Mutter-Sohn-Beziehung, bedeutete.⁵²⁹ Und tatsächlich findet sich dieser Kult, der noch im Faschismus zentral war,⁵³⁰ in keinem der Filme der Nachkriegszeit wieder. Allerdings sind anders als in der Literatur auch

528 Eugenia Garbolevsky: *Voices from the Edge. Caught Between the Madonna and the Whore – The Representation of the Prostitute in Modern Italian Cinema*. Vortragsmanuskript der Konferenz »Turkey at the Crossroads. Women, Women's Studies, and the State«, Istanbul, Bodrum, 27.05.-03.06.2005, S. 7. http://pages.towson.edu/ncctrw/summer_institutes/Papers-Website/Garbolevsky_05.pdf (Stand 07.10.2008).

529 Vgl. Torriglia, *Broken Time*, S. 40f.

530 Vgl. Luisa Passerini: *Gender Relations*, in: Forgacs/Lumley (Hg.), *Italian Cultural Studies*, S. 144-159, hier S. 145. Vgl. auch Terhoeven, *Liebespfand fürs Vaterland*, S. 367 und 380.

die positiven Beziehungen von Müttern zu ihren Töchtern rar gesät.⁵³¹ Eine der wenigen Ausnahmen ist der Film *Bellissima*, den Torriglia zur Bestätigung ihrer These als filmisches Beispiel anführt.⁵³²

Viscontis 1951 fertiggestellter Film *Bellissima*, der schon an der Schwelle zum *neorealismo rosa* steht, handelt von der ärmlichen Römerin Maddalena (Anna Magnani), die aus ihrer kleinen Tochter Maria (Tina Apicella) unbedingt einen Filmstar in Cinecittà machen will. Dafür riskiert sie sowohl ihre Ehe als auch ihre letzten Ersparnisse. So engagiert sie eine ehemalige Schauspielerin, die völlig antiquierte Übungen mit dem Mädchen macht, schleppt Maria zum Ballettunterricht und zu einem Fotografen. Jedoch hat das Kind weder schauspielerisches Talent noch kann es tanzen oder vor der Kamera posieren. Die anderen Mädchen beim Ballett und beim Fotoshooting füllen hingegen perfekt ihre Rolle aus und verstärken somit den Kontrast zur Gewöhnlichkeit Marias und ihrer Mutter. Sie ist schlicht ein ganz normales sechsjähriges Kind. Dennoch bringt Maddalena sie schließlich zu einem Casting nach Cinecittà, wo der berühmte Regisseur Blasetti (der sich im Film selbst spielt) eine Mädchenhauptrolle zu vergeben hat. Immer noch überzeugt vom Erfolg ihrer Tochter ist Maddalena blind dafür, was wirklich um sie herum geschieht. Erst als sie heimlich aus dem Projektionsraum heraus die Probeaufnahmen ihrer Tochter und die Reaktion der Filmcrew beobachtet, sieht sie klar. Auf der Leinwand steht ihre Tochter und weint, statt ihren Text aufzusagen, herzerreißend, was die Männer vom Produktionsteam erst erstaunt und dann zunehmend amüsiert. Schließlich brechen sie alle in schallendes Gelächter über das weinende Mädchen aus. Wieder zu Hause versöhnt sich Maddalena mit ihrem Mann Spartaco, der ihren ehrgeizigen Bestrebungen ablehnend gegenüberstand. Als plötzlich doch die Filmleute in Maddalenas Tür stehen und ihr einen traumhaften Zweimillionen-Lire-Vertrag anbieten, wirft sie die Männer kurzerhand aus ihrer Wohnung. Erschöpft sinkt sie in einen Sessel; Spartaco kniet vor ihr nieder, zieht ihr die Schuhe aus und massiert ihre Füße. Das letzte Bild zeigt die schlafende Maria in ihrem Bett.

Der Film ist eine Kritik am aufziehenden Divismo der 1950er Jahre, mit seinen Misswahlen, den *fotoromanzi* und seinem fetischisierten Starsystem. Interessant ist jedoch, dass nicht die Autorität des Ehemanns Maddalena zur Vernunft bringt, sondern im Gegenteil die Brutalität der männlichen Filmemacher, die kein Mitgefühl für das weinende Mädchen aufbringen können. Spartaco wartet lediglich ab, bis seine Frau von ihrem Wahn lässt, und ist dann in zärtlicher Hingabe für sie da.

531 In dem Film *In nome della legge* (Pietro Germi, 1949) gibt eine Mutter gar ihre Tochter her, um den Mann, den sie begehrt, an sich zu binden.

532 Vgl. Torriglia, *Broken Time*, S. 66ff.

Das heißt, auch nach ihrer Reue bleibt sie die tonangebende Figur in der Familienkonstellation. Die affektive Arbeit verbleibt bei den Männern, die liebevolle Mutter sucht man vergebens.

Dies gilt noch mehr für *L'Onorevole Angelina* (Luigi Zampa, 1947). Schon in der ersten Szene wird deutlich, dass hier kein bürgerliches Familienideal herrscht. Angelina (Anna Magnani) liegt mit ihrem Ehemann Pasquale und ihrem Baby im Bett und unterhält sich mit ihm im breitesten römischen Dialekt. Nachdem sie aufsteht, stillt sie das Baby, während ihre anderen Kinder durch die ärmliche Behausung laufen. Draußen pinkeln Jungen an die Hauswand. Angelina regelt die allmorgendliche Versorgung ihrer fünf Kinder ohne besondere Aufmerksamkeit und Hingabe. Es wird deutlich, dass die Kinder hier nicht den großen Segen für die Mutter darstellen. Der Film doppelt dieses Verhältnis, als draußen auf der Straße Reporter auftauchen und die Frauen zu ihrer Situation in der Barackensiedlung interviewen wollen. Diese erzählen von ihrem Leben in Armut und klagen, dass sie mit so vielen Kindern in einem Raum leben müssen. Direkt nach dieser Anfangsszene sieht man Angelina mit anderen Frauen in einem Lebensmittelladen mit dem Verkäufer streiten. Angelina schreit, dass sie fünf Kinder habe, aber es trotzdem keine Waren für sie und die anderen gebe. Daraufhin plündern die Frauen das nächstgelegene Magazin der Siedlung. Mutter zu sein wird hier in erster Linie als Not, aber auch als Überlebenskampf dargestellt. So bekommen die Kinder Maddalenas kaum eine eigene Persönlichkeit im Film und verbleiben als ein Haufen, der ständig versorgt werden muss, im Hintergrund. Während eines Streits mit ihrem freundlichen und sanften Mann Pasquale ordnet Angelina ihre geschlechtliche Situation darüber hinaus politisch und historisch ein: »Erinnerst du dich nicht, als du die demographische Kampagne auf meine Kosten machtest? Wenn der 25. Juli⁵³³ nicht gekommen wäre, würde ich heute noch wie eine Maschine Babies produzieren.« Explizit bricht hier der Film mit dem Mutterkult des *ventennio*, wie ihn etwa Leslie Caldwell in ihrer Untersuchung der faschistischen Filmpolitik vorgefunden hat.⁵³⁴

Als Angelina im Verlaufe des Films in die Politik geht, überlässt sie, wie bereits erwähnt, die Kinder ihrem Mann, der sich plötzlich in der reproduktiven Rolle wiederfindet und diese, so gut es geht und zunächst ohne sich zu beschweren, ausfüllt. Zwar gibt Angelina am Ende ihre erfolgreiche Karriere als Politikerin auf, um ihre Familie nicht zu verlieren, dennoch bleibt das eindrucksvolle Bild der Mutterrolle als unfreiwilliger Last bestehen.

533 Der Tag der Entmachtung Mussolinis 1943 und der Beginn des Endes des Faschismus in Italien.

534 Vgl. Caldwell, *Madri d'Italia*, S. 48.

Statt einer neuen Genealogie betonen Filme wie *L'Onorevole Angelina* die individuellen Bedürfnisse von Frauen jenseits von Ehe und Familie in dieser historischen Ausnahmezeit. Darin spiegelt sich auch die politische Situation von Frauen in der unmittelbaren Nachkriegszeit wider. Bianca Beccalli bezeichnet in ihrer Untersuchung der italienischen Frauenbewegung die unmittelbare Nachkriegszeit als deren lebendigste Zeit, in der Organisationen wie etwa die kommunistische *Unione Donne Italiane* (UDI) äußerst aktive Massenorganisationen waren.⁵³⁵ In *L'Onorevole Angelina* entsteht ebenfalls ein solches Frauennetzwerk, das stärkere soziale Bezüge herstellt, als es die patriarchale Ordnung vermochte, und an dem auch die Männer teilhaben. Ein deleuzianisches Frau-Werden der Mütter und Ehemänner fand auf den damaligen Leinwänden statt.

Andere Filme, wie zum Beispiel *Il delitto di Giovanni Episcopo* (Alberto Lattuada, 1947), gingen in der Darstellung der Devianz der Mütter noch einen Schritt weiter, indem sie deren aktives sexuelles Begehren explizit inszenierten. Ginevra (Yvonne Sanson) verbringt in diesem Film die Nächte in den Salons von Rom und betrügt und demütigt mehr oder weniger offen ihren Ehemann (Aldo Fabrizi). Als Giovanni sie nach einer exzessiven Silvesternacht zur Rede stellt und fragt, warum sie ihn denn geheiratet habe, gibt sie freimütig zu, ihn sicherlich nicht aus Liebe geheiratet zu haben, sondern um aus den ärmlichen Lebensverhältnissen und aus der elterlichen Wohnung herauszukommen. Seinen patriarchalen Tadel kontert sie mit dem »Recht einer jungen Frau, zu leben und sich zu amüsieren«. Wie schon all die anderen Männer in den Filmen der Nachkriegszeit weiß Giovanni darauf nichts zu erwidern. Der Diskurs, der dem Wunsch nach Konsum und eigenständiger weiblicher Sexualität etwas entgegensetzen könnte, ist sprachlos geworden. Und auch als Ginevra ein Kind bekommt, verwandelt sie sich nicht in eine liebende Mutter. Weiterhin weigert sie sich, die von ihr erwartete Frauenrolle einzunehmen und trifft sich immer wieder mit ihrem Geliebten Giulio (Roldano Lupi). Die Sorge um das Kind verbleibt beim liebevollen und sanften Giovanni.

Am Ende, als Giovanni seinen Sohn vor der Gewalt des Liebhabers schützen will, diesen dabei im Affekt ersticht und sich daraufhin der Polizei stellt, bleibt Ginevra weinend am Bett ihres Kindes zurück. Zwar bestraft der Film am Ende ihren Lebenswandel, doch ist sie es, die am Ende übrig bleibt, während die Männer um sie herum verschwinden. Ob sie tatsächlich eine geläuterte und »gute«, also reterritorialisierte Mutter wird, lässt der Film offen. Das Unglück, ihren Geliebten verloren zu haben

535 Vgl. Bianca Beccalli: The Modern Women's Movement in Italy, in: New Left Review. Jg. 1, Nr. 204, 1994. S. 86-112, hier S. 91.

und wieder an die häusliche Sphäre und ihren Sohn gefesselt zu sein, ist der abschließende Ausdruck des Films.

Der erste Film, der mit dem Plot der Bestrafung oder Wiedereingliederung einer Mutter, die ihre Pflichten nicht erfüllt hatte, brach, war *I bambini ci guardano* (Vittorio De Sica) von 1943. Nina (Isa Pola), die Mutter von Pricò (Luciano De Ambrosis) und Ehefrau von Andrea (Emilio Cigoli), hat eine Affäre mit Roberto (Adriano Rimoldi), einem galanten jungen Mann, den sie heimlich trifft. Ninas Familie gehört zur gehobenen römischen Schicht, und sie selbst ist eine überaus elegante junge Frau, die sich ihre Zeit auf Gesellschaften in den vornehmen Strandbädern von Alassio vertreibt.⁵³⁶ Während Ninas Ehemann nichts ahnt, wird ihr Sohn Pricò zum stummen Zeugen ihrer Affäre. Als sie ihn eines Abends zu Bett bringt, gibt sie ihm einen Kuss und deckt daraufhin den Vogelkäfig in seinem Zimmer zu. Am nächsten Morgen ist sie verschwunden: Sie hat die Familie verlassen. So weckt statt ihrer der Vater Pricò und hebt das Tuch vom Käfig, womit er – wie David Forgacs es interpretiert – seinen Sohn aus dem Umhang der Mutter löst.⁵³⁷ Daraufhin gibt Andrea ihn zunächst in die Obhut seiner Tante Zia Berelli (Dina Perbellini), die in der Nähe ein Modeatelier unterhält. In ihrer Nähstube sitzt Pricò nun zwischen BHs und Miedern, vor allem aber zwischen spärlich bekleideten Models und ist sichtlich verwirrt von dieser freizügigen Weiblichkeit. Schließlich wird der Junge auf ein Landgut gebracht, wo sich die junge Paolina (Zaira La Fratta) liebevoll, aber auch körperlich sehr freizügig und fast schon erotisch um den Jungen kümmert. Als Pricò ihr nachts heimlich aus dem Haus folgt, wird er abermals Zeuge eines Stelldicheins zwischen seiner mütterlichen Bezugsperson und ihrem für ihn fremden Geliebten. Als er sie daraufhin »versehentlich«⁵³⁷ verletzt – er stößt aus Eifersucht einen Blumentopf von der Balkonbrüstung herab –, muss er den Hof verlassen und nach Hause fahren. Daraufhin kehrt seine Mutter zunächst wieder in die gemeinsame Wohnung zurück, um ihren Sohn zu versorgen. Doch weder der Sohn noch der Vater können sie lange halten, und so lässt sie sich schließlich endgültig mit ihrem Geliebten ein. Der Vater gibt daraufhin den Sohn in ein Jesuiten-Internat und bringt sich anschließend um. Am Ende besucht Nina ihren Sohn noch einmal im Internat. Dort ist es Pricò, der ihr den Kuss verweigert, sich von ihr abwendet und sie einfach stehen lässt – sie also bestraft. Dennoch realisiert sich im Schluss des Films ihre Entscheidung, Mann und Kind zu verlassen und mit dem Geliebten zusammenzuleben.

536 Erstaunlicherweise zeigt der Film, wie manche der weiblichen Strandgäste im Bikini schwimmen gehen – und zwar drei Jahre vor dessen »Erfindung«⁵³⁷ beziehungsweise Lancierung in der Modewelt. Vgl. Beate Berger: *Bikini. Eine Enthüllungsgeschichte*. Hamburg 2004.

537 Vgl. Forgacs, *Sex in the Cinema*, S. 159.

Mira Liehm und Ennio Di Nolfo interpretieren den Film *I bambini ci guardano* politisch, indem sie den antifaschistischen Gehalt der Darstellung einer zerrütteten Ehe, des Selbstmordes des Vaters, vor allem aber des (ungestraften) Ehebruchs seitens der Mutter zu jener Zeit, 1943, betonen.⁵³⁸ Geschlechterhistorisch ist ein so verstandener Antifaschismus signifikant, denn damit wird die funktionierende Familie, mit dem Mann als *pater familias*, dem Sohn als dem Vater naheifernd, vor allem jedoch mit der Frau als sorgender Mutter, dem faschistischen Diskurs zugerechnet.

Ein anderes, schon bekanntes Beispiel einer Mutter, die ihre Familie für ihren Geliebten verlässt, ist die Figur der Rosa (Yvonne Sanson) in *Catene*. Zwar wird Emilio (Aldo Nicodemi) als eine Bedrohung einerseits von außen (USA), andererseits von früher (Faschismus) eingeführt, aber seine Macht über Rosa liegt vor allem in ihrer übermächtigen Lust auf ihn, die er in ihr erweckt. Weder ihre eigene Mutter noch ihr Sohn, der sie verzweifelt flehend umklammert, um sie am Fortgehen zu hindern, noch ihr freundlicher, gut aussehender und beruflich solider Mann Guglielmo (Amedeo Nazzari) kann sie von ihrem Begehren abbringen.⁵³⁹ Und auch die kleine Tochter, die sie wegen ihrer Treffen mit ihrem Liebhaber schon mal von der Schule abzuholen vergisst, spielt keine Rolle für sie. Zwar reterritorialisiert dieser späte neorealistische Film Rosa am Ende in das Gefüge der italienischen Kernfamilie – Guglielmo erschießt Emilio, flieht, wird verhaftet, aber dank der Aussage seiner Frau als ›Ehrenmörder‹ freigesprochen –, doch verbleiben die Momente unzügelbarer weiblicher Sexualität, für die gerade die Schauspielerin Yvonne Sanson stand,⁵⁴⁰ als eigenständige Dimension bestehen. Gerade ihr ›falsches‹ Geständnis vor Gericht, dass sie willentlich Ehebruch begangen habe, gibt dem Happy End eine subversive Note.

Yvonne Sanson ist auch in *I figli di nessuno* eine Frau, die nicht Mutter sein kann. Zunächst ist sie die anständige, arme Tochter Luisa, die ein Liebesverhältnis mit dem jungen adligen Besitzer des Marmorsteinbruchs eingeht (Amedeo Nazzari), in dem ihr Vater arbeitet. Sie hofft auf eine Heirat, wird dann aber Opfer einer Intrige seiner Mutter gegen sie. Sie muss fliehen und bekommt in der Einsamkeit ein uneheliches Kind. Als sie eines Tages von der Mutter des mittlerweile verheirateten Barons aufgestöbert wird, wird ihr Haus mit ihrem kleinen Baby darin von einem

538 Vgl. Di Nolfo, *Intimations of Neorealism in the Fascist Ventennio*, hier S. 91. Vgl. Liehm, *Passion and Defiance*, S. 49.

539 Auch hier klingt das Motiv der Kollaboration als Krankheit an: Rosa ist dem ehemaligen Faschisten gegen ihren Willen wahnhaft verfallen.

540 Geboren in Griechenland als Tochter einer türkischen Mutter und eines russisch-französischen Vaters wurde Yvonne Sanson nicht zufällig auch in anderen Filmen für die Rolle der zwielichtigen und sexuell aggressiven, leidenschaftlichen Frau gebucht. Durch die verschleierte, aber dennoch durchschimmernde Exotik wirkt die sexuelle Reterritorialisierung – wie bei Rita Hayworth – umso stärker.

Handlanger der Baronin in Brand gesetzt. Im Glauben, dass ihr Kind tot sei, geht sie in ein Kloster – doch der Junge hat überlebt. Als sie Jahre später ihrem circa zehnjährigen Sohn Bruno (Enrico Olivieri) zufällig begegnet, erkennt sie ihn nicht. Erst auf dem Totenbett erfährt sie, dass er lebt.⁵⁴¹ Es realisiert sich für Luisa weder Heirat noch Mutterschaft noch eine spätere Wiedervereinigung der Familie. Frauen wie sie sind *madri e moglie di nessuno*, das heißt von keinem Namen eines Ehemanns signifiziert oder gesellschaftlich stratifiziert.

Nannina (Anna Magnani), deren Mann Giovanni (Nino Besozzi) im Film *Abbasso la miseria!* eines Tages den kleinen heimatlosen Nello (Vito Chiari) mit nach Hause bringt, steht dem Jungen extrem ablehnend gegenüber. Während sich Giovanni mehr und mehr in einen liebenden und sorgenden Vater verwandelt und am Ende gar davon überzeugt ist, der biologische Vater von Nello zu sein, rechnet Nannina ihrem Ehemann vor, dass nicht genug Geld für alle da sei. Abends in der Wohnung des benachbarten Ehepaars, das einen florierenden Schmuggelhandel führt, flirtet Nannina offen mit dem Gastgeber Gaetano (Virgilio Riento), singt mit ihm und küsst ihn am Ende sogar. Obwohl die jeweiligen Ehepartner entsetzt sind, stoßen am Ende alle auf bessere Zeiten an: »Abbasso la miseria!«⁵⁴² Nannina und Giovanni hatten ihren eigenen Sohn im Krieg verloren, aber während Giovanni in Nello die Chance sieht, seine Wunde zu heilen, ist Nannina statt auf eine Reetablierung ihrer durch den Krieg zerstörten Familie vielmehr auf Konsum und Wohlstand ausgerichtet. Zwar findet sie den Jungen zunehmend sympathisch – vor allem nachdem er den großen Nachbarsjungen verprügelt hat –, dennoch bleibt sie ihm gegenüber reserviert. Alle affektiven Qualitäten verbleiben bei Giovanni.

Doch die Filme im Neorealismus verweigern noch auf einer anderen Ebene das Bild der funktionierenden Mutter. So erzählt Angela in *Senza pietà* Marcella, wie sie ihr Kind nach nur zwölf Tagen verlor. Und sowohl Giovanna in *Ossessione* als auch Pina in *Roma città aperta* sind schwanger, als sie in den Filmen einen gewaltsamen Tod sterben.⁵⁴³ Auch die Vorläufer des Neorealismus, wie Blasettis Film *Quattro passi tra le nuvole* (1942), thematisierten bereits die Problematik einer unverheirateten, schwangeren Frau und belegten es mit einem – wenn auch nicht klassischen – Happy End.⁵⁴⁴ Die junge Maria wird trotz der ›Schande‹ am Ende von ihrer Familie auf dem Land aufgenommen und wird dort ihr Baby

541 Am Ende muss – wie wir bereits gesehen haben – auch der Junge sterben.

542 »Nieder mit dem Elend!«

543 Fabiana Sforza interpretiert hingegen den Tod Pinas als Bestrafung aufgrund ihrer sexuellen Überschreitung; sie ist schwanger, ohne verheiratet zu sein. Vgl. Sforza, *La Resistenza al cinema 1945-1949*, S. 111.

544 André Bazin bezeichnet den Film als sozialrealistisch und darin bereits verwandt mit dem neorealistischen Kino. Bazin, *Was ist Film?*, S. 297.

bekommen können. Nicht unbedeutend ist jedoch, dass der Vater des Kindes dennoch verschwunden bleibt. Interessanterweise schließen die Filme der frühen 1950er Jahre wieder an dieses Thema der unehelichen Mutterschaft an, mit dem einerseits Devianz, andererseits eine Refamiliarisierung verhandelt wird. In *Roma ore 11* (Giuseppe De Santis, 1952) gibt es ein ganz ähnliches Ende. Ein Vater verstößt seine schwangere Tochter Adriana (Elena Varzi), als aber seine Nachbarn das verletzte Mädchen herzlich begrüßen, nimmt er sie doch bei sich auf und versöhnt sich mit ihr. Doch für die meisten (werdenden) Mütter in den Produktionen des Neorealismus gibt es keine Zukunft.

So zum Beispiel in der letzten Episode der frühen *neorealismo-rosa*-Komödie *Una Domenica d'agosto* von 1949. Hier versucht – wie wir schon wissen – der einfache und seinem heroischen Namen so gar nicht gerecht werdende Verkehrspolizist Ercole (Marcello Mastroianni), eine Wohnung für sich und seine schwangere Freundin Rosetta (Anna Medici), die in einem bürgerlichen Haushalt als Hausmädchen lebt, zu finden. Die gemeinsame Wohnung ist Voraussetzung dafür, dass sie heiraten können und das Kind ehelich zur Welt kommen kann. Aber das Unterfangen ist aussichtslos. Als die junge Frau am Ende deprimiert in das Haus ihrer Arbeitgeberin zurückkehrt, verliert sie auch noch ihre Anstellung, da sie vor Aufregung auf die Aussicht, mit ihrem Geliebten zusammenleben zu können, das Bügeleisen angelassen hatte. Doch Ercole kann sie nicht in seine Kaserne, in der er wohnt, mitnehmen. So lässt er Rosetta mit dem Koffer in der Hand auf der Straße stehen und geht zurück zu seiner nächsten Schicht. Zwar tritt hier mit Mastroianni wieder der aktive männliche Protagonist in den Vordergrund, jedoch vermag er nichts auszurichten. Der Film endet für die schwangere Frau hoffnungslos.

Ähnlich ergeht es auch der fünfzehnjährigen Maria (Maria Pia Casilio) in *Umberto D.* Sie ist schwanger von einem ihrer beiden Geliebten und versucht diese Tatsache vor der Dame des Hauses zu verbergen, um ihre Anstellung als Hausmädchen nicht zu verlieren. Wie bei *Umberto* ist auch ihre Anwesenheit im Haushalt temporär. Als *Umberto* schließlich aufgibt und die Wohnung verlässt, lässt er auch Maria zurück, die sich ihm anvertraut hatte. Dadurch kündigt der Plot das Bündnis der beiden prekarierten und machtlosen Personen auf. Und so wie *Umberto* am Ende ins Nichts geht, bleibt auch die Misere der schwangeren Maria ungelöst und unabgeschlossen.

Mädchen: Exitpunkte für Fluchtlinien

Anders als die Jungen, deren ödipales Scheitern massenhaft inszeniert wurde, sind die Mädchen nur in Ausnahmen die Hauptfiguren in den Filmen der Nachkriegszeit. Wo sie auftauchen, kommt ihnen jedoch eine besondere Funktion zu; sie stehen außerhalb des Narrativs und fungieren



Bellissima > De Giusti: *Storia del cinema italiano*

als Reißstelle der *suture* und damit als Exitpunkte eines klassischen Plots. In der Begegnung mit ihnen zieht das Reale in die Filme ein und unterbricht den Erzählstrang und das ihm zugrunde liegende ödipale Begehren.

Maria (Tina Apicella), die Tochter von Maddalena in *Bellissima*, ist sicherlich das eindrucklichste Beispiel aus einer Nachkriegsfilmproduktion, die sich um die Figur eines Mädchens dreht. Die Pläne der Mutter, ihre Tochter als Fotomodel und Filmstar berühmt zu machen und darüber selbst an der glamourösen Welt von Cinecittà teilzuhaben, scheitern an der Widerspenstigkeit des Kindes: Maria weigert sich zu schauspielern. Entgegen der Analyse einer ödipalen Vergeschlechtung von Mädchen nach Deleuze/Guattari, wonach »zunächst dem Mädchen [ihr] Körper gestohlen« wird, »um daraus Organismen zu bilden«,⁵⁴⁵ erobert sich Maria ihren Körper zurück. Gerade die Castingszene in Cinecittà gibt Aufschluss über die spezifische Qualität von Mädchen im Neorealismus. Die Kleine reagiert auf den Castingtext, der ihr die Tür zum Starsystem öffnen soll, mit einem körperlichen Affekt – sie kann nicht aufhören zu weinen. Zwar liefert der Film mit seinem abschließenden Dreh, dass es nämlich genau dieses Weinen ist, welches Maria die Rolle verschafft, einen reflexiven Kommentar zum eigenen Genre eines »authentischen« Neorealismus, doch versagt der Film *Bellissima* diesem Happy End sein Gelingen; Maddalena lehnt das Angebot des großen Regisseurs des Neorealismus, Alessandro Blasetti, und seines Teams endgültig ab.

Während die Jungen ihren ödipalen Träumen nachjagen und scheitern,

545 Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 376.

lassen die Mädchen diese Träume, die auf sie projiziert sind, platzen. Sie verkörpern vielmehr Orte der Bifurkation für die ProtagonistInnen; Zonen ihrer Verwandlung. So erkennt Maddalena die Unmenschlichkeit der Fabrikation weiblicher Schönheit – *bellissima* – und versöhnt sich, statt dieser weiter hinterherzujagen, mit ihrem Ehemann Spartaco und ihrer Tochter. Diese Familie stellt jedoch keine triangulierte Monade dar, sondern ein Bündnis in Liebe. Jenseits von Besetzung, Identifikation und Unterordnung kümmert und sorgt sich Spartaco um Maddalena, während die Kamera mit dem Blick auf das schlafende Mädchen schließt.

Auch im Film *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946) spielt ein kleines Mädchen eine entscheidende Rolle, auch wenn es im Narrativ nur am Rande erscheint. Das ungefähr fünfjährige Mädchen Rosetta (Eliana Banducci) ist die Tochter eines Kriegskameraden des Protagonisten Ernesto. Ohne sie zu kennen, richten sich seine affektiven Gefühle zunehmend auf Rosetta. Er lässt sie in Briefen an den Freund grüßen, schickt ihr Geschenke und sorgt dafür, dass sie in den schwierigen Nachkriegszeiten stets versorgt ist. Seine Liebe zu ihr ist jedoch keine väterliche. Vielmehr ist Rosetta diejenige, die auf unerklärliche Weise sieht, wie Ernesto wirklich ist und die sich emotional mit ihm verbunden fühlt. Sie ist der Intensitätspunkt, der ihn unaufhörlich anzieht. Sie ist es auch, die das Ende von Ernestos Karriere als Gangster bewirkt. Als die Bandenchefin Anna eine Postkarte des Mädchens bei Ernesto entdeckt und ihn auslacht, schüttet er ihr sein Getränk ins Gesicht. Kurz darauf denunziert Anna ihren besten Mann bei der Polizei. Es ist demnach Rosetta, die den Bruch auslöst. Am Ende des Films treffen sich Ernesto und das Mädchen zufällig. Auf der Flucht vor der Polizei überfällt Ernestos Bande in den Bergen einen Wagen und tötet die Insassen. Im Wagen befindet sich jedoch auch Rosetta, die ohnmächtig geworden ist. Ohne dass er ihr je begegnet ist, erkennt Ernesto in ihr die Tochter seines Kameraden und trennt sich von seiner Bande, um sie zu retten. Der Film führt das Mädchen und den Krieger also durch einen Zufall zusammen. Und obwohl Rosetta nicht aktiv wird, ist sie es, die Ernestos Weg kreuzt und Motivation für sein Handeln wird. Fürsorglich kümmert sich Ernesto um das angeschlagene Kind, trägt es über die Berge und pflegt es. Als er in einer Höhle ein wärmendes Feuer entzündet, erzählt Rosetta ihm, dem Killer, der sich als Carlo vorstellt, vom guten Ernesto und schwärmt von ihm. Dabei verwandelt sich Ernesto ein weiteres Mal im Film. Trug er bei ihrer Begegnung noch in klassischer Gangstermanier einen Maßanzug und hatte sein Haar streng zurück gekämmt, kaut er nun – ohne Anzug und mit wirren, wilden Haaren – auf Grashalmen herum. Während er das Mädchen in den frühen Morgenstunden durch das Zwielflicht der Berge trägt, setzt sich Ernestos Verwandlung fort und er wird zunehmend der wilden Landschaft um ihn herum ähnlich. Nachdem er sie schließlich

ein Stück von ihrem Haus entfernt absetzt, kündigt nahes Maschinengewehrfeuer sein Ende an. Alleine stolpert er noch ein Stück in Richtung der schneebedeckten Berge, vorbei an kahlen Felsen, bis ihn die Polizei stellt und erschießt. Der Film endet mit einem Schwenk von Ernestos totem Körper, dessen Hand noch ein Spielzeug des Mädchens umklammert hält, auf die zerklüfteten Felsspitzen der Berge, über denen schwer die Wolken hängen. Ernestos Verwandlung endet mit diesem Kameranachschwenk als ein Unwahrnehmbar-Werden in der Wolke, über die Serres – Norbert Wiener zitierend – schreibt:

»In der gesamten Sprache der Meteorologie gibt es keinen Gegenstand wie eine Wolke, definiert als ein Objekt mit einer quasipermanenten Identität; topologisch ließe sie sich vielleicht als ein bestimmter Raum definieren, in dem der Wasseranteil in festem oder flüssigem Zustand einen gewissen Betrag überschreitet. Diese Definition hätte jedoch nicht den geringsten Wert für irgend jemand und würde höchstens einen äußerst vergänglichen Zustand darstellen. Die Wolke ist ohne Eigenschaften.«⁵⁴⁶

Ernesto verliert seine feste Identität und wird undefinierbar wie eine Wolke. Sein Werden, das von den verschiedenen weiblichen Figuren im Film *Il bandito* seinen Ausgang nahm, wurde bereits skizziert. Seine tote Mutter hob den Kriegsheimkehrer aus der Position des Sohnes heraus, der anschließende Gang zur Prostituierten, seiner Schwester, und deren von ihm provozierte Tod schleuderten ihn endgültig aus der Anordnung des Familialen und zudem aus der Rolle des begehrenden Mannes heraus. Seine folgende Karriere bei der Gangsterchefin Anna entfernte ihn immer mehr von der bürgerlichen beziehungsweise proletarischen Arbeitswelt, der Bruch mit ihr schließlich auch aus der maskulinen Sphäre der Gangster und der Gewalt. Das Mädchen nun steht am Ende dieser Entwicklung und beendet sie zugleich. Es markiert ein Mädchen-Werden Ernestos und damit seinen Ausstieg aus dem Plot. Deleuze|Guattari formulieren die spezifische Qualität eines Mädchens: Mädchen-Werden bedeutet demnach nicht wie ein Mädchen werden oder ein Mädchen sein, sondern meint vielmehr eine »molekulare Politik«, die »von jungen Mädchen [...] getragen wird«. Das »Aussenden von Partikeln« des Mädchens produziert »n molekulare Geschlechter auf der Fluchtlinie«. »Das Mädchen wandert unaufhörlich auf einem organlosen Körper herum. Es ist eine abstrakte Linie oder Fluchtlinie«.⁵⁴⁷ Der Film folgt dieser Fluchtlinie. Das impliziert darüber hinaus das Ende des Fiktiven auf der Leinwand. Als die Polizei Ernesto auffordert, die Hände hochzunehmen, verweigert er

⁵⁴⁶ Serres, *Die Nordwest-Passage*, S. 36.

⁵⁴⁷ Deleuze|Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 377.

jede weitere Handlung: Weder flieht er, noch ergibt er sich. Gerade diese endgültige Verweigerung jeglicher Aktion durchbricht die filmischen Codes und trägt das Bild als Zeit-Bild über das Filmende hinaus. Ernesto scheidet aus dem filmischen Leben und öffnet das Ende des Films. Sein Tod verlängert den Film in den entgrenzten Raum jenseits der Leinwand und der zeitlichen Dauer der Kinoveranstaltung. Wie Deleuze|Guattari sagen: »[...] die Bewegung des Unendlichen [geschieht] nur durch Affekt, Leidenschaft, Liebe, in einem Werden, das ein junges Mädchen ist.«⁵⁴⁸

Auch in *Ossessione* taucht am Ende aus dem Nichts ein kleines Mädchen auf. Im Gasthof der Braganas schleicht es sich im oberen Stockwerk an die Tür von Giovannas Zimmer und späht durch das Schlüsselloch. So beobachtet es einen Streit zwischen Gino und Giovanna sowie ihre Enthüllung, schwanger zu sein. Daraufhin rennt das Mädchen weg und setzt sich unten auf den Treppenabsatz. Als Gino kurz danach wütend aus dem Zimmer stürmt, um das Haus zu verlassen, hält er beim Anblick des Mädchens inne und fragt es, ob es ihn für »cattivo«, also schlecht halte. Seine Antwort lautet schlicht »no«. Als Giovanna Gino am nächsten Morgen im matschigen Flussbett des Po findet, berichtet Gino von seiner Verwandlung, weil er in der Nacht eine Befreiung erlebt habe und nun Giovanna und das werdende Kind auch wolle. Das Mädchen auf der Treppe fungiert damit auch als Ginos Exitpunkt, jedoch ganz anders, als er zunächst vermutet. Um vor der Polizei zu fliehen und woanders ein neues Leben zu beginnen, steigen Gino und Giovanna in das Auto ihres ermordeten Ehemanns und fahren die Landstraße entlang. Giovanna redet fröhlich von ihrem gemeinsamen Kind und davon, wie es aufwachsen wird: »Questa è la vita.« Gino bestätigt scheinbar: »Questa è la vita finalmente.«⁵⁴⁹ Doch ist nicht das ungeborene Kind das Leben und diese Szene nicht das Happy End. Denn als Gino ein gefährliches Fahrmanöver macht, reißt Giovanna das Steuer herum, woraufhin der Wagen ausbricht und sich die Uferböschung herab überschlägt, um schließlich vom Fluss verschluckt zu werden. Während Giovanna tot in Ginos Armen hängt, kommt die Polizei und verhaftet ihn.

Das kleine Mädchen, das als Zeugin und RichterIn fungiert und Gino von seiner Schuld freispricht, ist auch die Todesbotin. Nicht aus Strafe, sondern um das Begehren lebendig zu erhalten, weist sie die beiden Liebenden auf den Weg in den Tod: »Questa è la vita«, das Leben, das am Ende entsteht, beginnt am Punkt einer neorealistischen Bifurkation, den das Mädchen markiert hat. Der Tod der Filmfiguren ermöglicht das Leben außerhalb des Kinosaals.

Dieses Außenstehen der Mädchen im Plot der Nachkriegsfilme ist signi-

548 Ebd., S. 382f.

549 »Das ist das Leben.« »Das ist endlich das Leben.«

fikant. Sie treten stets als Verbündete der Hauptpersonen auf, aber nicht, um in die Handlung einzugreifen, sondern um Wege aus ihr heraus zu zeigen. Auch das Mädchen in der uns schon bekannten Gerichtsszene von *Sciucià* hat diese Funktion. Zwischen ihm und Giuseppe existiert eine Verbindung, die der Film an keiner Stelle ausgeführt hat. Dennoch sieht sie Giuseppe inmitten der unzähligen Zuschauer von einer weit entfernten Empore; und auch er sieht das Mädchen sofort. Wie der Wunsch des Jungen nach dem Pferd steht auch das Mädchen für die Möglichkeit, den Verhältnissen zu entkommen. Das heißt, Giuseppe durchläuft im Film ein Tier-Werden und ein Mädchen-Werden. Denn er ödipalisiert sich nicht, besitzt nicht das Pferd (Sohn zu Vater) oder das Mädchen (Ehemann zu Ehefrau), sondern wird über sie aus dem Film getragen – am Ende wird Giuseppe von seinem besten Freund Pasquale von einer Brücke hinuntergestoßen und zerschellt an einem Felsen im Bach. Das Wasser nimmt sein Leben wie schon das von Giovanna in *Ossessione* oder das der Partisanen in *Paisà* auf und transportiert es aus dem filmischen Rahmen heraus. Der Kontakt zu dem Mädchen ist erneut eine Berührung mit dem Realen, die der Film scheinbar ungewollt in Szene setzen konnte.

Als letztes Beispiel soll *Germania anno zero* dienen. Als sich Edmund (Edmund Moeschke) der Bande von Jo (Jo Herbst) anschließt, lernt er Christl (Christl Merker) kennen, die mit der Bande in den Ruinen lebt und mit auf die nächtlichen Erkundungs- und Beutezüge geht. Sofort entsteht ein besonderes Band zwischen den beiden. Nachdem Edmund die Schallplatte seines Lehrers mit der Führerrede verkauft hat, bleibt er bei Jos Gruppe. Nachts plündern sie mit anderen Kindern einen Eisenbahnwaggon mit Kartoffeln, müssen aber vor der Polizei fliehen. Schließlich bleibt Edmund über Nacht mit Christl allein in einer Hausruine. Jos explizite Anspielungen verleihen der Situation eine eindeutige sexuelle Konnotation. Nachdem Edmund seinen Vater vergiftet hat, sucht er das Mädchen erneut im Bandenversteck und fordert es auf, mit ihm zu gehen. Christl weigert sich, während die älteren Jungen belustigt bemerken, dass sie sich ja »einen schönen Freier ausgesucht« habe. Doch das Mädchen erwidert nur spöttisch: »Ich geb mich doch nicht mit Säuglingen ab.« Die Funktion des Mädchens wird auch in diesem neorealistischen Film deutlich: Zwar verbündet sich Christl mit Edmund, um ihn aus seiner Familienkonstellation zu lösen, doch als er sie für sich alleine haben und aus der Bandenkonstellation (be-)freien will, verweigert sie sich der Paarbildung. Nicht das Heim und die Familie gewinnen, sondern die Ruinen und ihre sich in ihnen vermengenden sozialen Beziehungen. So führt Edmunds letzter Gang durch das zerstörte Berlin in ein zerbombtes Haus, von dessen oberstem Stockwerk er sich herunterstürzt, um wie die Trümmer der Stadt am Boden zu zerschellen.

Mit Mädchen wie Christl ist keine neue Familie, kein neuer Staat zu

gründen. Stets am Rande der Handlung platziert ziehen sie den Protagonisten aus der suturierten Handlung und lenken ihn auf andere, sich ins Nichts verlierende Bahnen um. Als Genre betrachtet, fungiert der Neorealismus als ein Mädchen-Werden beziehungsweise als historische Spur einer Gesellschaft, in der sich ein bisher unbekanntes geschlechtliches Selbstbild ausdrückte.

Die Heldin: der organlose Körper

Die Helden des Neorealismus sind Heldinnen. Wie bereits anhand einiger Beispiele an Mädchen, (Nicht-)Müttern, sexuellen Kollaborateurinnen und an anderen Typen von Frauenfiguren in den Filmproduktionen der unmittelbaren Nachkriegszeit in Italien gezeigt, sind die meisten weiblichen Charaktere Figuren der Transgression beziehungsweise Orte der Bifurkation – Exitpunkte des ödipalen Plots und Startpunkte eines deleuzianischen Werdens. Diese Frauen sind die zentralen Personen in den Filmen dieser Zeit. Sie sind es, die das Geschehen auf der Leinwand bestimmen und die entscheidenden Wendungen aktiv herbeiführen.

Pina und Marina in *Roma città aperta*, Angela in *Senza pietà*, Luisa und Anna in *Pian delle stelle*, Lucia in *Non c'è pace tra gli ulivi*, Rosetta und Lidia in *Il bandito*, die Nonnen in *Un giorno nella vita*, die *Onorevole Angelina*, Agostina und Australia in *Campane a martello*, Luisa in *Gioventù perduta*, Giovanna und Anita in *Ossessione*, Patrizia in *La vita ricomincia*, Maddalena in *Bellissima*, Rosa in *Catene*, Linda in *Molti sogni per le strade*, Nannina in *Abbasso la miseria!*, Maria in *Un americano in vacanza*, Ginevra in *Il delitto di Giovanni Episcopo*, Nina in *I bambini ci guardano*, Matilda und Laura in *Il sole sorge ancora*, Eva und Christl in *Germania anno zero*, Carmela und Harriet in *Paisà*, Giovanna und Daniela in *Caccia tragica*, Maria in *Cielo sulla palude*, Paola in *Desiderio*, Luisa in *I figli di nessuno*, Berta in *Il mulino del Po* sowie Silvana und Francesca in *Riso amaro* sind die Akteurinnen des Neorealismus, die Agentinnen des italienischen Nachkriegskinos.

Die allermeisten von ihnen wurden bereits unter den unterschiedlichen Aspekten der Abweichung betrachtet, als Ehebrecherin, Konsumgirl, Verräterin, gleichgültige Mutter, Kämpferin oder andere deviante Geschlechtertypen. Interessant ist, dass diese devianten Typen nach dem Krieg gute Heldinnen verkörperten und dass auch ihnen die Paarbildung versagt bleibt.

Harriet (Harriet Medin alias Harriet White) in der vierten Episode von *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) ist eine solche Heldin. Als amerikanische Krankenschwester versorgt sie in einer kleinen Krankenstation in der Toscana verwundete Partisanen der Arno-Brigaden. Ihre Liebe, Guido, der als fast schon mythischer Partisanenführer von den Kämpfern Lupo genannt wird und den fast nie jemand zu Gesicht bekommen hat, ist im von den Deutschen besetzten und den Engländern belagerten Florenz. Auf

eigene Faust macht sich Harriet zu ihm auf und gelangt über verschlungene Wege in die völlig abgeriegelte Stadt, in der Gefechte zwischen den Partisanen und den Deutschen toben. Unter Lebensgefahr klettert sie mit Hilfe eines verwundeten Mannes, der zu seiner eingeschlossenen Familie vordringen will, über hohe Schuttberge, durch Wohnhäuser, über Dächer und durch verborgene Keller von einem Partisanennest zum nächsten. Im krassen Gegensatz zu diesen Orten, an denen lebhaft Diskussionen über das weitere Vorgehen stattfinden und in deren Chaos überall Partisanen agieren, sind die Straßen, in denen die Deutschen patrouillieren, intakt, aber absolut entleert. Neben dem Gewimmel in den Trümmern manifestiert sich hier abermals die faschistische Architektur des leeren Platzes. Am Ziel angekommen, erfährt Harriet von einem sterbenden Partisanen, dass Guido beziehungsweise Lupo am Tag zuvor gefallen sei. Wieder sind es der tote, vergangene Held und die agierende, aktuelle Heldin, die das Geschlechterensemble bilden. Ähnlich wie der Engländer in der Brigade im Film *Pian delle stelle* fügt sich auch Harriet als US-Amerikanerin in das Widerstandsnetz ein, ohne dass sich der Film von ihr distanziert. Sie unterscheidet sich nicht von den italienischen Partisanen, außer dass sie mutiger agiert und alle Warnungen der Männer in den Wind schlägt. Als Paradebeispiel für das filmische Nachkriegsbild der Frau in der Rezeption des Neorealismus steht jedoch Carmela (Carmela Sazio), die schmutzige, zerlumpte junge Sizilianerin in der ersten Episode von *Paisà*. Wie bereits erwähnt wurde, wird die junge Frau in ihrem Dorf von einem amerikanischen Vorauskommando bei der beginnenden Invasion Siziliens mitgenommen, damit sie den Soldaten hilft, den Weg durch die nächtliche, unwegsame Vulkanlandschaft zum deutschen Stützpunkt zu finden. Mit ihrer verschlossenen, schroffen Art, die mit der gleichfalls schroffen sizilianischen Landschaft korreliert, zieht sie den jungen, unsicheren GI Joe, der abgestellt wurde, sie zu bewachen, in ihren Bann. Er vergisst über den Kontakt zu ihr seine militärischen Vorsichtsmaßnahmen und öffnet sich ihr gegenüber, gewährt ihr Einblick in sein privates Leben und zeigt ihr Fotos seiner Schwester. Das Licht, das er dafür macht, weist aber auch der deutschen Kugel den Weg in sein Herz und nimmt ihn gänzlich aus der Master-Narration der Befreiung Italiens heraus. Carmela fungiert damit ebenfalls als Exitpunkt des männlichen Helden. Doch agiert sie im Verhältnis zu den deutschen Wehrmachtssoldaten von einer entgegengesetzten Seite; sie affiziert den jungen Mann, während jene ihn tödlich besetzen. Als die Deutschen auftauchen, greift Carmela in die Handlung ein und schießt auf die grobschlächtigen und komplett aspektblinden Nazis. Dadurch subjektiviert sie sich als antifaschistische Heldin und kündigt somit das vermeintliche Bündnis zwischen sich und den Deutschen auf, welches die amerikanischen Soldaten ihr als Italienerin anfänglich zwangsläufig

unterstellen mussten. Die Deutschen exekutieren Carmela, während die kurz danach zurückkehrenden US-Soldaten angesichts ihres toten Kameraden Carmela für seinen Tod verantwortlich machen und ihr den Status der Heldin nehmen. Das Publikum teilt zwar das Wissen um ihre Aktion, aber erhält kein Angebot zur Glorifizierung ihrer Tat oder ihrer Person. Die zerzauste und schmutzige Carmela, und mit ihr das Publikum, durchlaufen selbst ein Unwahrnehmbar-Werden. Zwar betont Dalle Vacche in ihrer Analyse des Films, dass Carmelas Körper zur Verbindung der Region mit der Nation und damit zur Verkörperung Italiens als Nation diene, da er von fremden Invasoren unterworfen sei.⁵⁵⁰ Dennoch ist ihre Tat, die Rache des ›guten‹ Soldaten an den ›bösen‹ Deutschen, jenseits aller nationaler beziehungsweise antifaschistischer Rhetorik zuallererst eine privat motivierte Handlung, eine Konsequenz aus der gegenseitigen Affizierung der beiden jungen Menschen. Am Ende der Episode liegt sie zerbrochen auf den Felsen am Meer und ist damit endgültig von der Landschaft ununterscheidbar geworden.

Die Figur Carmelas schuf ein als realistisch wahrgenommenes Bild von einer Frau, die so noch nicht auf der Leinwand zu sehen gewesen war. Doch ist der Neorealismus kein feministisches Kino und seine Filme sind auch in späterer Rezeption keine ›Frauenfilme‹, wie man in der Diktion der 1980er Jahre sagen würde. Das ist umso erstaunlicher, als die Forschung zum Genre sehr wohl darauf hinweist, dass Frauen in den Filmen eine zentrale Rolle einnehmen und dass der Typus der Protagonistinnen wenig gemein hat mit den vorangegangenen beziehungsweise nachfolgenden Frauenrollen im italienischen Kino. Sicherlich ist der Grund in der zeitgenössischen *scuola italiana* zu finden, jener Schule, die den Neorealismus als Genre diskursiv schuf und diskutierend begleitete und die zumindest in der ersten Reihe ausschließlich aus Männern bestand. Zwar gab es in den zeitgenössischen *riviste* durchaus über Filme schreibende Frauen sowie in der Produktion Drehbuchautorinnen und Co-Regisseurinnen.⁵⁵¹ Dennoch war und ist das Genre der unmittelbaren Nachkriegszeit fest mit Namen von Männern wie Vittorio De Sica, Cesare Zavattini, Sergio Amidei, Carlo Lizzani, Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Alessandro Blasetti, Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Alberto Lattuada, Steno (Stefano Vanzina), Carlo Ponti oder Dino De Laurentiis verbunden, während Frauen vor allem als Schauspielerinnen mit den Filmen assoziiert werden, wie Anna Magnani, Carla Del Poggio, Silvana Mangano, Yvonne Sanson, Alida Valli oder Elli Parvo. Eine Relektüre des Neorealismus als weibliches Genre wäre nichtsdesto-

550 Vgl. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror*, S. 197f.

551 Zum Beispiel drehte Vittorio De Sica *I bambini ci guardano* zusammen mit den beiden Regieassistentinnen Ljdia Ripandelli und Luisa Alessandri.

trotz eine notwendige Korrektur der historischen (Film-)Forschung. Sie wäre ein wichtiger Zwischenschritt hin zu einer queeren Lesart, wie sie diese Arbeit unter einer körper-operaistischen Perspektive anstellt. Eine weitere Ursache, dass die Filme bisher nicht stärker mit feministischen Kategorien analysiert wurden, liegt sicherlich in den Frauenrollen selbst begründet. So entstehen innerhalb der Filme keine starken, unabhängigen weiblichen Subjekte, die sich am Ende des Plots behaupten können, so wie sich auch außerhalb, im Bereich der Regie, Produktion, Filmkritik oder des Drehbuchs, keine bekannten Frauennamen etablierten. Vielmehr verwehren die Filme den Frauen ebenso wie den Männern eine bürgerliche Subjektwerdung. Das Minoritär-Werden der Figuren in den Filmen wie der Filme selbst überschreitet den Wunsch nach einer Gegenermächtigung. Vielmehr hintertreibt es auf grundlegende Weise einen bürgerlichen Diskurs, von dem auch der klassische Feminismus – als politisches Konzept der Ausweitung des doppelten Axioms von Recht und Repräsentation – ein Teil ist.

Die Figur der Angelina in *L'Onorevole Angelina* entspricht vielleicht noch am ehesten dem Bild einer sich zum bürgerlichen Subjekt emanzipierenden Frau. Sie organisiert den politischen Widerstand in ihrem Elendsquartier und wird darüber zur Heldin der Armen, vor allem aber der Frauen. Darüber hinaus verweigert sie sich ihren familiären Pflichten. Dennoch ist Angelina keine mit sich selbst identische, autonome Anführerin einer gesichtslosen Bevölkerung. Vielmehr ist sie in ein Netzwerk von ihr beistehenden und sie beratenden Frauen eingebettet, deren Gesichter, Namen und individuellen Charakterzüge das Filmpublikum im Laufe der Handlung kennen lernt. So hecken diese älteren, zu allem entschlossenen Frauen eine Aktion nach der anderen aus und beraten gemeinsam über ihre politische Plattform, auf deren Grundlage Angelina in das politische Geschäft einsteigt und deren Hauptforderungen lauten: 1. »gut Essen«, also erhöhte Konsumtion, 2. »gut schlafen«, das heißt bessere Reproduktion, und 3. »Recht auf Scheidung«, was auf eine größere Freiheit bezüglich der Partnerwahl und der eigenen Sexualität zielt und vor allem die klerikal-patriarchale Gesetzgebung Italiens auch nach dem Faschismus auszuhebeln trachtet.⁵⁵² Wie das Hüttendorf und seine BewohnerInnen in *Miracolo a Milano* bleiben das Wohnviertel und das darin hausende Kollektiv die Orte, in denen sich die heterotopischen Momente des frühen italienischen Nachkriegskinos verwirklichen. Sie bilden ein Rhizom, das seine einzelnen Teile zwar individuiert – sie haben Namen und einzigartige Eigenschaften –, aber nicht als bürgerliche, unabhängige Subjekte installiert, sondern vielmehr als Gefüge funktionieren lässt. Dieses Gefüge auf der Leinwand, das von den

552 In Italien wurden Ehescheidungen erst 1970 legalisiert.

Frauen entwickelt und getragen wird, kann als weiblich gelesen werden, markiert aber darüber hinaus aufgrund seiner Unintegrierbarkeit in das politische System eine radikale Bewegung, die letztlich auch die binäre Geschlechterordnung selbst in Frage stellt. Denn das Aktionsfeld im Film weitet sich nach jeder gelungenen Intervention aus und zeigt an, dass es grenzenlos expandieren will und kann.

Das gilt auch für das Netzwerk von Frauen in *I figli di nessuno*, auf dessen Handeln der Protagonist keinerlei Einfluss zu nehmen vermag. Noch deutlicher wird dies zum Beispiel in *Ladri di biciclette*, der zwar von einer Vater-Sohn-Geschichte handelt, deren beide Charaktere aber verloren durch die alte Stadt Rom irren und keinerlei Handlungsmacht erringen können. Keine Tür steht ihnen offen – *Roma città chiusa*. Durch die Mitte der Stadt strömt vielmehr als ständige Gefahr der Tiber, der stets bereit ist, die beiden mit sich aus der Stadt fortzureißen, wie es die Szene mit dem ertrunkenen Jungen auf bedrohliche Weise deutlich macht.⁵⁵³ Vielmehr sind sie abhängig von der Initiative der Ehefrau, den Ratschlägen der alten Wahrsagerin, sind machtlos gegenüber den Prostituierten im Bordell oder der Mutter des Fahrraddiebes, sie werden herumgeschubst von einer wilden Menge und am Ende von einer spontan zusammenlaufenden Menschenansammlung verurteilt. Lediglich die Kirche, in die Antonio und Bruno dem Fahrraddieb folgen, erscheint als ein männlicher Raum. Sie ist bis zum letzten Platz mit alten und verarmten Männern gefüllt, die für einen Teller Suppe die Predigt über sich ergehen lassen. Die Türen der Kirche sind abgeschlossen, der männliche Raum ist ein hermetisch abgeriegelter und von der Welt abgeschotteter und stillgelegter Raum.

Das Kino selbst erlebte ein Frau-Werden, das in den politischen Begriffen der neuen Frauenbewegung nicht zu fassen ist. Die Protagonistinnen in den Filmen triumphieren nicht, sondern scheitern und sterben wie ihre männlichen Gegenüber auch. Und wie diese durchlaufen auch die Frauen in den Filmen ein Frau-Werden im deleuzianischen Sinne. Statt die gesell-

553 Ähnlich wie in dem deutschen Nachkriegsfilm *Liebe 47*, einer Adaption des Romans *Draußen vor der Tür* von Wolfgang Borchert, fungiert auch hier der Fluss als weibliche Deterritorialisierungsmaschine des verlorenen männlichen Subjekts. Und ähnlich wie Antonio in *Ladri di biciclette* sind auch dem Heimkehrer Beckmann alle Türen seiner Stadt Hamburg versperrt, bis er schließlich in den Fluss springt, oder, wie es sinnigerweise bei Borchert heißt, der »alten Frau Elbe untern Rock kriecht«. Vgl. Wolfgang Borchert: *Draußen vor der Tür*. Mit einem Nachwort von Heinrich Böll. Hamburg 1986 [1947]. S. 12. Doch im Gegensatz zu den italienischen Filmen des Neorealismus fungiert der Tod in den deutschen Produktionen stets als Akt der Regression und als Moment einer Wiedergeburt erneuerter bürgerlicher Männlichkeit. So wird Beckmann in *Liebe 47* von der »Frau Elbe« wieder ausgespuckt und findet solchermaßen am Ende des Filmes doch eine offene Tür – eine junge Frau nimmt ihn bei sich auf und sie bilden ein Paar. Vgl. Perinelli, *Liebe 47*, S. 163-166. Im Neorealismus bedeutet der Tod auch eine Auflösung, jedoch hält er nicht das Moment einer ödipalen Rekonstituierung männlicher Vergeschlechtung bereit. Es ist dieser radikale Schnitt, der das italienische Kino von der Larmoyanz des stets nach Normalisierung trachtenden deutschen Kinos der späten 1940er Jahre scheidet.

schaftlichen Institutionen zu erobern, organisieren sie Netzwerke unterhalb jeder Repräsentationsebene. Diese informellen Strukturen können zwar als Mittel der Krisenbewältigung und als Vorstufe zur staatlichen Rekonstituierung interpretiert werden, die Filmanalysen lassen jedoch auch einen anderen Schluss zu. So ermöglichen die netzwerkartigen Sozialbeziehungen, welche die neorealistischen Filme durchziehen, welche auf sogenannten *soft skills* wie Affekt, Solidarität und Intuition beruhen und sowohl von Männern als auch von Frauen gebildet werden, keine Erholung der klassischen heteronormativen familialen Ordnung, sondern versperren sich dieser; das Funktionieren des einen schließt das Funktionieren des anderen aus. Die Filme stellen keine Krisenbewältigung dar, sondern bleiben gerade durch ihre weiblichen Figuren unversöhnlich gegenüber ödipalen Abschlussmechanismen.

Dem Scheitern und vor allem dem Tod sehr vieler Protagonistinnen am Ende der Filme kommt dabei eine zentrale Funktion zu. Der Tod verweist auf die Unvereinbarkeit jener beiden gesellschaftlichen Pole von staatlicher Rekonstituierung einerseits und netzwerkartiger Vergesellschaftung andererseits, die man mit Marguerite R. Wallers Untersuchung von *Ladri di biciclette* im Duktus von Deleuze|Guattari als *Baum* beziehungsweise als *Rhizom* beschreiben könnte, oder genauer als »centered ›tree‹ thought« versus »heterogeneous space of the ›rhizome‹«. ⁵⁵⁴ Der filmische Tod hält das Rhizom am Leben. Dies wird im Anschluss an das folgende Kapitel noch genauer zu fassen sein.

Diven und Anti-Diven: Italien ist eine Frau

Die Heldin Carmela aus *Paisà* ist in gewissem Sinne das Bild eines organlosen Körpers. Sie repräsentiert keine klassische Weiblichkeit, keine Bürgerlichkeit, noch nicht einmal sizilianische Tradition, sie ist keine Repräsentantin. Ihre Ikonographie besteht nicht aus Beinen, nicht aus Brüsten, sie hat keine geschminkten Lippen und keinen sinnlichen Mund, keine tiefgründigen Augen beziehungsweise kein Gesicht mit einer sprechenden Mimik. Ihre Gesten sind unmerklich, ihre Haare wild. Sie kämpft nicht für Italien, Deutschland oder die Alliierten, nicht für ihr Dorf oder ihre Familie, sie wird nicht beschützt, weder von ihrer Gemeinde noch von Joe; sie und der von ihr affizierte Joe sind »nomadische Subjekte«, wie Deleuze|Guattari sie nennen, insofern sich ihre »Länder, Rassen, Familien, parentale, göttliche, historische, geographische Bezeichnungen« vermischen und ihre totalisierenden Qualitäten verlieren. ⁵⁵⁵ So verlässt Carmela zum Missfallen der Anwesenden die versammelte Dorfgemeinschaft in der Kirche und der Soldat vergisst,

⁵⁵⁴ Waller, *Decolonizing the Screen*, S. 255.

⁵⁵⁵ Deleuze|Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 109.

dass er einer ist. Beide jungen Leute lösen sich aus ihren stratifizierenden Strukturen von Zugehörigkeit, Sprache und Kriegskontext. Als Carmela Rache übt, geschieht dies automatisch, es ist der Reflex einer Affizierung, Effekt der Liebe, die sie vor den Augen des Filmpublikums unsichtbar und dennoch eindrücklich und eindeutig erfährt. Es herrscht weder Ödipus noch Elektra, weder phallische Besetzung noch weibliches Begehren, begehrt zu werden; ihre Ströme sind uncodiert und sie treten in etwas ein, was mit Jean Baudrillard als »non human sex« bezeichnet werden könnte.⁵⁵⁶ Ihr Körper ist organlos und öffnet sich damit einer »nicht-limitativen, inklusiven Disjunktion«,⁵⁵⁷ die ihren Tod bedeutet. Denn nur im Filmtod können diese Vielheiten, welche Carmela und Joe werden und die keinen Platz mehr haben in einem heteronormativen und nationalen Gefüge, weiterleben.

Eine so verstandene Liebe – Überfluss, Disjunktion, Entgrenzung und Teilung statt Verschmelzung, Besetzung, Konjunktion und Einswerdung – verkörpert auch die prominenteste der italienischen Nachkriegs-Anti-Diven, Anna Magnani, in der Episode *Una voce umana* im zweiteiligen Film *L'amore* (Roberto Rossellini, 1948).⁵⁵⁸ Der 35-minütige Abschnitt zeigt einzig eine namenlose Frau, die verzweifelt mit ihrem Geliebten telefoniert, der sich gerade von ihr trennt. Während er nicht gezeigt wird und auch seine Worte als Gemurmel für das Publikum unverständlich bleiben, konzentriert sich die Kamera ausschließlich auf Anna Magnani. Wie eine Umkehrung der *telefoni-bianchi*-Filme des *ventennio* mit ihren verführerischen, kühlen Damen der Gesellschaft, die entspannt und siegessicher auf einem Sofa liegend mit ihren vielen Verehrern telefonieren, ist es nun ein schwarzes Telefon, an dessen Hörer eine von ihrem Liebhaber zurückgewiesene und deshalb weinende, sich die Haare raufende und vor Schmerz schreiende Frau um ihre große Liebe kämpft. Sie wirkt übernächtigt und derangiert und taumelt in grobe Tücher gekleidet in ihren Zimmern umher. Seit Tagen hat sie ihre Wohnung nicht mehr verlassen, alle Fenster sind geschlossen, ihr Gesicht ist vom Schmerz entstellt. Damit ist sie das Gegenteil der begehrenswerten, fetischisierten, mit dunkler Stimme lockenden und Zigarette rauchenden Diva der Komödien und Liebesfilme der 1930er, deren Telefon stets als Apparat einer diskursiven Anrufung als Frau fungierte. Vielmehr ist hier eine selbst begehrende, ganz ihren Wunschströmen ausgesetzte *voce umana* am Werk. So wälzt sich die Frau mit dem Hörer in der Hand auf dem Bett hin und her und ringt verzweifelt um den unsichtbaren Gesprächspartner.

556 Jean Baudrillard: *Seduction*. Montréal 2001. S. 169.

557 Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 107.

558 Der Film besteht neben *Una voce umana* noch aus der Episode *Il miracolo* (Drehbuch: Federico Fellini), in der ebenfalls Anna Magnani die Hauptrolle, die Ziegenhirtin Nanni, spielt.



L'amore: Kein weißes Telefon > British Film Institute

Una voce umana ist vielleicht wie kaum ein anderer Film dieser Zeit ein Dokument einer gänzlich veränderten Weiblichkeit, die sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie nicht mehr in den Begriffen des Weiblichen zu beschreiben ist, sondern vor allem auf eine Oralität abhebt, die puren Schmerz ausdrückt und die in der Rezeption dem Titel gemäß meist als eine ›menschliche Stimme‹ wahrgenommen wird. Das Telefonat ist in diesem Sinne kein Dialog, sondern ein Tableau, auf dem ein Affekt gleitet – allerdings ohne das Gegenüber zu affizieren. Die ›menschliche Stimme‹ verbleibt im Raum – der Szene, aber auch des Kinosaals –, der Mann am anderen Ende der Leitung bleibt unberührt und beharrt auf einer semantischen Ebene, auf der er seine Ausflüchte artikuliert, die aber vollständig fehl am Platze wirkt. Peter Brunette sieht darin ein Experiment, Realität nicht mehr durch Sprache oder andere kulturelle Repräsentationen herzustellen, sondern durch eine Künstlichkeit, deren Effekt es ist, dass, wie er sagt, die Authentizität der Worte nicht länger garantiert wird.⁵⁵⁹ So herrscht folglich kein Dialog zwischen der Frau und dem Anderen, sondern das Publikum, das gerade durch die Nicht-Kommunikation und die Verweigerung einer dialogischen Subjektbildung – als Paar, als Liebende, als (betrogene) Frau – im Film angesprochen beziehungsweise berührt wird, muss sich mimetisch mit ihrem Leiden verbinden. Für Adriano Aprà kommt ihre Stimme »from the maternal womb«, vor der der Mann am anderen Ende der Leitung flieht.⁵⁶⁰ Diese Re-Vergeschlechtung der vom Körper entkleideten Stimme in Apràs Metapher schätzt die vorliegende

559 Vgl. Brunette, Roberto Rossellini, S. 88.

560 Adriano Aprà: Introduction, in: Ders. (Hg.), Roberto Rossellini, S. xiv-xix, hier S. xvii.

Arbeit als eine Fehlinterpretation ein. Demnach verweist die Entkörperlichung und die Desubjektivierung, die in dem sprachlichen Wechsel von der Grammatik zum Affekt – vom Sinn-Bild zum Schmerz-Laut – stattfindet, vielmehr auf ein deleuzianisches Frau-Werden der weiblichen Figur im Film. Ihre Anrufung durch die Spiegelung des Anderen am anderen Ende der Leitung scheitert mehr und mehr und verstummt schließlich ganz im Ausdruck eines Schmerzes, der zu keinem Subjekt mehr gehört; dieser Prozess ist singulär.⁵⁶¹ Das einzige andere Lebewesen im Film ist ein kleiner, zerlumpter schwarzer Mischlingshund, der zusammengekauert auf einem Sessel gemeinsam mit seiner Herrin leidet. Die Intensität ihres Begehrens jenseits heteronormativer Verhaltensregeln und ihr purer Schmerz verweisen auf eine andere Form des Daseins: Es ist ein tierischer Schmerz, der die diskursiven Eigenschaften einer Anrufung mehr und mehr verliert. Und so heißt es folgerichtig in der literarischen Vorlage zu dem Stück *La Voix humaine* von Jean Cocteau: »She gives the impression of bleeding, of losing her blood, just like an animal which is limping.«⁵⁶² Zwischen der namenlosen Frau und dem stummen, eingesperrten Hund wird der Herrschaftszusammenhang von Blick und Sprache aufgelöst und das Semantische in das Somatische überführt; der Film markiert damit ein Tier-Werden der Figur auf der Leinwand, gerade so wie das des Publikums im Kino.⁵⁶³ Zwar hören und sehen wir die namenlose Frau über die gesamte Länge des Filmes auf ihren Ex-Geliebten einreden, doch scheinen ihre Worte beliebig und austauschbar, ihre Sprache geht verloren. Es sind hingegen die auf- und absteigenden Wellen ihrer Emotionen, die die Leinwand überfluten und eine völlig neue Art der Rezeption erzwingen: eine körper-operaristische Affizierung.

Das Phänomen der Frau als Heldin des italienischen Kinos änderte sich im Übergang zu den Filmen des *neorealismo rosa* aus den 1950er Jahren nicht sofort – im Gegenteil, mehr und mehr rückten die Protagonistinnen in den Fokus eines sich jedoch nun verändernden kinematographischen Blickregimes. Dabei verschwand die Anti-Diva zunehmend aus den Kinos und wurde von einem anderen Typus Frau ersetzt. Schlagwörter wie *divismo* und *maggiorate fisiche* markierten diesen Übergang und verbanden sich mit Namen wie Silvana Pampanini, Silvana Mangano oder Lucia Bosè, vor allem aber mit Sophia Loren und Gina Lollobrigida. Gerade mit den beiden letztgenannten Schauspielerinnen verknüpfen sich laut

561 Aprà greift Rossellinis Anmerkungen zur Kamera als Mikroskop in *Una voce umana* auf und nennt diese umfassende und in jedem Detail in die Länge eines gesamten Filmes gezogene singuläre Situation der Verzweigung treffend »cinema microscopico«. Vgl. Adriano Aprà: In viaggio con Rossellini. Alexandria 2006. S. 150ff. Vgl. Roberto Rossellini: Dix ans de cinéma (I), in: Cahiers du Cinéma. Nr. 50, August-September 1955. S. 3-9, hier S. 6f.

562 Jean Cocteau: *La Voix humaine*. Paris 1930; zitiert nach Brunette, Roberto Rossellini, S. 89.

563 Vgl. Jonathan Burt: *Animals in Film*. London 2002. S. 11.

Giovanna Grignaffini und Antje Dechert Diskurse der Reetablierung einer neuen nationalen Nachkriegsidentität Italiens.⁵⁶⁴ Die neuen Filmdiven, allesamt Frauen der einfachen Bevölkerung, die durch die massiv aufkommenden Misswahlen Anfang der 1950er Jahre »entdeckt« wurden, verkörperten eine ganz andere Art der Weiblichkeit als die sogenannten Anti-Diven der späten 1940er Jahre wie Anna Magnani oder Carla Del Poggio.⁵⁶⁵ So bemerkt Stephen Gundle in seiner Untersuchung zu Sophia Loren als »italian icon« der Nachkriegszeit vor dem Hintergrund einer mit den 1950er Jahren einsetzenden Renationalisierung: »since 1945 there has been an absence of any conventional national discourse in Italy.«⁵⁶⁶ Dies sollte sich nun mit den Diven beziehungsweise den weiblichen Starkörpern auf der Kinoleinwand ändern. Dass dabei insbesondere die Körperlichkeit der Stars auf der Leinwand für die Verhandlung von Gender durch das Publikum von Bedeutung ist, beschreiben Christine Gledhill, Susanne Weingarten und, in Bezug auf Italien, Antje Dechert in ihren Untersuchungen von Stars im Kino.⁵⁶⁷

Obwohl – wie bereits angedeutet wurde – der *inetto* als ridiküler Männlichkeitstyp der 1950er Jahre zwar kaum zur nationalen Identitätsfigur im visuellen Register der italienischen Gesellschaft taugte, gelang dies dafür über die Fetischisierung der Frau als (Film-)Bild.⁵⁶⁸ Die Analyse von *Riso amaro* wird diesen Übergang deutlich machen.

Dennoch widersetzten sich auch noch spätere Filme wie *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952), *Roma ore 11* (1952) oder *L'oro di Napoli* (1954) der klassischen Paarbildung von aktiver männlicher Besetzung und passivem weiblichen Besetzt-Werden; denn in diesen Filmen sind es wie schon im Neorealismus stets die Frauen, die sich ihre Männer wählen, während diese auffallend unbedeutend bleiben und geschlechtlich deviante Merkmale aufweisen. Wie mit der Filmanalyse von *Campane a martello* bereits angedeutet, ist es im Hinblick auf die projizierten Liebesbeziehungen

564 Vgl. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, S. 383ff. Vgl. Dechert, *Divismo all'italiana*, S. 16. Vgl. auch Stephen Gundle: *Fame, Fashion and Style. The Italian Star System*, in: Forgas/Lumley (Hg.), *Italian Cultural Studies*, S. 309-326, hier S. 316.

565 Guido Aristarco bezeichnet daher das ganze Genre des Neorealismus als »antidivistico«. Guido Aristarco, *Neorealismo e nuova critica cinematografica*, S. 45. Vgl. auch Paolo Lughì: *Il commercio. Il neorealismo in sala. Antepremiere di gala e teniture di massa*, in: Farassino (Hg.), *Neorealismo*, S. 53-60, hier S. 57. Nach Lughì stellt Silvana Mangano als Diva die einzige Ausnahme des Neorealismus dar.

566 Gundle, *Sophia Loren*, S. 368.

567 Vgl. Christine Gledhill (Hg.): *Stardom. Industry of Desire*. London, New York 1991. Vgl. Susanne Weingarten: *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars*. Marburg 2004. Vgl. Dechert, *Divismo all'italiana*.

568 Neben den Filmen waren das vor allem die ausgestellten Misswahlen und die Pin-up-Fotografien, die sich in (Film-)Zeitschriften und besonders in den *fotoromanzi* großer Beliebtheit und einer breiten Rezeption erfreuten. Vgl. Anna Bravo: *Il Fotoromanzo*. Bologna 2003. Die *fotoromanzi* knüpften dabei an die Tradition des *cineromanzo* in den Filmzeitschriften der 1930er Jahre an und hielten bereits ab 1947 wieder Einzug in die italienische Öffentlichkeit.

in den Filmen nicht die Frau, die am Ende auf den Held der Handlung wartet und von ihm als Preis genommen und als Ort, an dem er sich niederlassen kann, territorialisiert wird. Oft ist es in den frühen Filmen der 1950er Jahre genau andersherum.

In *Le ragazze di Piazza di Spagna* bemühen sich zum Beispiel die Männer scharenweise um die Protagonistinnen, drei junge Freundinnen, die sich jeden Abend nach der Arbeit auf den Stufen der Spanischen Treppe in Rom treffen. Dort werden sie von einem Professor (Giorgio Bassani), dessen Büfenster direkt zur Treppe hinausgeht, beobachtet. Auch wenn er den jungen Frauen ab und zu im Plot begegnet, nimmt er selbst nicht an der Handlung teil, sondern zeichnet als Voyeur die Geschehnisse auf; aus dem Off erzählt er ihre Geschichte. Der Film handelt von den turbulenten Liebesbeziehungen und den beruflichen Herausforderungen der Freundinnen. Am Ende sind es die drei Frauen, die sich ihre Geliebten aussuchen: Marisa (Lucia Bosé), inzwischen berühmtes Model, nimmt statt des gut aussehenden Mannes aus der Oberschicht den bitterarmen Augusto (Renato Salvatori) in ihre ärmliche Mietskaserne auf, in der es von Dutzenden schreiender Kinder nur so wimmelt. Elena (Cosetta Greco) wählt ihrerseits nicht den wertkonservativen und soliden Alberto (Mario Silvani), mit dem sie anfänglich noch verlobt ist. Denn als er nicht akzeptieren kann, dass sich Elenas Mutter (Leda Gloria) – eine Witwe – wieder auf eine neue Beziehung zu einem Mann einlässt, solidarisiert sich Elena mit der verliebten Mutter und entscheidet sich dann für den ebenfalls armen Taxifahrer Marcello (Marcello Mastroianni). Lucia (Liliana Bonfatti) wiederum, die während des Films mit zwei Männern gleichzeitig ausgeht, entscheidet sich am Ende für den kurz gewachsenen Jockey, der – einen Kopf kleiner als sie – bereits jede Hoffnung auf sie aufgegeben hatte. So entsteht am Ende interessanterweise kein Konflikt zwischen der Arbeit der Frauen und ihren Liebesbeziehungen, wie man ihn in den Filmen der 1950er Jahre zunehmend beobachten kann.

Im Film über die jungen Frauen von der Spanischen Treppe in Rom findet noch kein Klassenaufstieg über den weiblichen Körper statt, im Gegensatz zum Beispiel zu Blasettis romantischer Komödie *La fortuna di essere donna* (1956) mit Sophia Loren und Marcello Mastroianni, in der das Starsystem über die Fetischisierung des weiblichen Körpers ironisiert verhandelt wird. Christopher Beach analysiert dieses Phänomen für US-Komödien der 1950er, wonach aufgrund des Wirtschaftsbooms die Klassenschranken zunehmend unschärfer wurden, relational dazu aber die Geschlechtergrenzen jene Abgrenzung ersetzten und sich dafür in vorher nicht gekannter Weise verschärften.⁵⁶⁹ Beachs Ausführungen

569 Vgl. Christopher Beach: *Class, Language, and American Film Comedy*. Cambridge, New York 2002. S. 125-154.

über die Relationalität von Klasse und Geschlecht anhand der ›Hollywood-Sexbomben‹ lassen sich sehr ähnlich auf die *maggiorate fisiche* des italienischen Komödien-Kinos der 1950er Jahre vor dem Hintergrund von *Marshall Plan* und *boom economico* übertragen, in dem, wie es Angela Dalle Vacche formuliert, »escapist comedies crowded the screens, while superficial optimism prevailed«. ⁵⁷⁰ Ähnlich argumentiert auch Stephen Gundle, der ebenfalls die Aussicht auf Wohlstand ursächlich für die Unlust des Publikums Anfang der 50er Jahre gegenüber der, wie er sagt, Phase der Resignation in den neorealistischen Filmen begreift. ⁵⁷¹ Interessant ist, dass in der Analyse von Dalle Vacche und Gundle der Optimismus des Wirtschaftsaufschwungs für ein eskapistisches Kino erhalten muss, während für viele FilmhistorikerInnen genau das Fehlen jeder Freiheit während des Faschismus Ursache für das ebenfalls eskapistische Kino des *ventennio* war. Hier wird erneut deutlich, dass das populäre Konzept des Kinos als Flucht aus dem Alltag analytisch nicht weit trägt. Die vorliegende Arbeit versteht hingegen das Moment der Flucht in den Filmen der 50er Jahre ebenso wie in denen der 30er Jahre als Reaktion auf sich verstärkende stratifizierende Diskurse von Ökonomie, Nation und Körper, denen es allerdings nur scheinbar zu entkommen galt. Denn die Fluchtlinien dieser beiden Zeitabschnitte führten stets auf den hegemonialen Diskurs zurück und werden somit an dieser Stelle als *negative Fluchtlinien* begriffen. Demgegenüber war der neorealistische Film kein optimistisches Kino, sondern ein realistisches in dem Sinne, dass es die realen Möglichkeiten utopischer Momente auslotete und als Heterotopien ins Bild setzte. Noch besser formulierte es das *Centro Cattolico Cinematografico* (CCC) in seinem Angriff auf das Erscheinen von De Sicas *Ladri di biciclette*, den es richtigerweise als »gefährlichen Film« bezeichnete, und zwar wegen seines »exzessiven Pessimismus«. ⁵⁷² Tatsächlich zeigt der Film die herrschenden Verhältnisse als dystopisch, gleichzeitig ist er exzessiv, da er eine utopische und damit für die Kirche immer bedrohliche Fluchtlinie zeichnet – nicht ins Jenseits, sondern in ein bestehendes Diesseits zwischen den herrschenden Diskursen. In strengem Sinne war also nur das direkte Nachkriegskino wirklich ein eskapistisches Kino.

Dennoch ist es von Bedeutung, dass der Übergang vom Neorealismus zum Kino der 1950er Jahre weitaus langwieriger verlief als der geschlechterhistorische Bruch, der sich mit dem Kriegsende in Italien sehr plötzlich ereignete. Das heißt, dass in der frühen Phase des Übergangs zu den 1950er Jahren der weibliche Körper im Register des Visu-

570 Vgl. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror*, S. 183.

571 Vgl. Gundle, *From Neo-Realism to Luci Rosse*, S. 214.

572 Zitiert nach Ben-Ghiat, *The Italian Cinema and the Italian Working Class*, S. 43.

ellen trotz seiner zunehmenden Fetischisierung nicht sofort wieder als ökonomischer *signifier* fungierte. Zwar gibt es im Gegensatz zum Kino der ersten Nachkriegsjahre hier nun wieder ein Happy End, aber die jungen Frauen arbeiten dennoch alle in ihrem Beruf weiter und nehmen sich außerdem den Mann, der ihnen am besten gefällt, nämlich den jeweils mittellosen beziehungsweise wenig stattlichen Anti-Helden. Auf dem Weg zur Rekonstituierung von Nation und kapitalistischer Wertlogik im Zuge einer Normalisierung Italiens über den Körper der Frau veranschaulichen diese Filme eine Art Zwischenschritt: Zwar fügten sich die Körper wieder in das starre Bild fetischisierter Weiblichkeit ein, doch wurden die Kategorien Geschlecht und Klasse hier noch nicht miteinander in Deckung gebracht, auch wenn sie bereits miteinander verhandelt wurden. Denn sicherlich wird angedeutet, dass etwa die schöne Marisa von der Piazza di Spagna über die In-Wert-Setzung ihres Körpers als Model den reichen Mann gewinnen könnte. Doch nimmt der Film – und mit ihm viele andere dieser Zeit – diese Wendung nicht.

Noch zwei weitere Filme sollen an dieser Stelle benannt werden, mit denen der Übergang zu den *maggiorate fisiche* endgültig abgeschlossen scheint. Drei Jahre nach *Riso amaro* drehte Giuseppe De Santis 1952 den Film *Roma ore 11*, der in vielerlei Hinsicht eine interessante Zwischenposition zwischen dem Neorealismus und den Diven-Filmen einnimmt. Beruhend auf einer wahren Begebenheit, widmet sich dieser Film wie schon *Riso amaro* ausschließlich den arbeitenden Frauen, diesmal der Schicht der städtischen kleinen Angestellten, namentlich den Sekretärinnen. An einem Januartag des Jahres 1951 standen um elf Uhr in einem Mietshaus der römischen Via Savoia zahllose Frauen dicht gedrängt für eine einzige ausgeschriebene Stelle einer *dattilografa* an. Unter dem Gewicht der Menge brach das Treppenhaus zusammen und riss 80 Frauen in den Tod. Mit neorealistischer Härte inszeniert der Spielfilm genau dieses Unglück, doch konzentriert er sich dann auf das erfundene Schicksal einiger Überlebender, die gleich zu Beginn des Films in die Handlung eingeführt werden. Darunter versammeln sich mit Carla Del Poggio, Massimo Girotti, Lea Padovani, Lucia Bosé, Raf Vallone und anderen zahlreiche Stars der Zeit. Im Krankenhaus, in dem die jungen Frauen nach dem Unglück schwer verletzt liegen, lösen sich in Folge einige der privaten Konflikte und streben ein tatsächlich klassisches Happy End an, während dies bei anderen verweigert wird. So wird zum Beispiel die unehelich schwangere Adriana (Elena Varzi) nach heftigen Konflikten mit ihrem Vater am Ende doch wieder zu Hause aufgenommen. Eine andere junge Frau erneuert ihre Beziehung zu ihrem Vater, der endlich ihr großes Gesangstalent erkennt und stolz auf seine Tochter ist. Als sie ihm ihren Freund vorstellt, wird auch dieser in die Familie aufgenommen. Neben diesen Tendenzen einer *narrative closure*

verbleiben jedoch ebenso viele Schicksale unbestimmt und offen. Als eine divenhafte Schönheit und stets aufgedrehte Prostituierte am Ende von ihrem reichen Verehrer nach Hause gefahren wird, wird klar, dass sie in den absolut ärmlichen Bedingungen einer schäbigen Ansammlung von Hütten lebt. Dort angekommen, gibt sie zunächst ihre geliebten Accessoires wie die Handtasche zurück und zieht sich, nun ganz ernst, um. Als sie ihren Verehrer in Küchenrock und Hauspantoffeln – also gänzlich entfetischisiert – schließlich hereinruft, verlässt dieser wortlos die Szenerie, wobei er ihr 5.000 Lire zurücklässt. Er wird sie nicht aus ihrer Misere retten, und es wird deutlich gemacht, dass es nicht um sie als Subjekt geht, sondern um den Konsum eines bestimmten Frauenbildes, das sie als Sexarbeiterin von sich erschaffen hatte. Die Brutalität der Warenförmigkeit weiblicher Ikonographie unter den Bedingungen des Starsystems wird an dieser Stelle sichtbar gemacht, obwohl der Film sie an anderer Stelle wieder verschleiert und ausbeutet. Das macht *Roma ore 11* als historisches Dokument so bedeutsam: In sich widersprüchlich, changiert der Film zwischen dem geschlechtlich offenen Raum der ersten Nachkriegsjahre und dem gekerbten Raum einer einsetzenden geschlechtlichen Normalisierung.

Loro di Napoli ist ein weiteres Beispiel für die Widersprüchlichkeit der Filme aus der ersten Hälfte der 1950er Jahre. Er soll an dieser Stelle, die mit ihrem Blick auf die heraufziehenden Diven bereits den eigentlichen Fokus der Arbeit auf die unmittelbare Nachkriegszeit überschreitet, die letzte Betrachtung dieser Art sein. Der Episodenfilm inszeniert den neuen Typus der ›Sexbombe‹, doch funktionieren auch hier die Paarbeziehungen weiterhin geschlechterinversiv. In der zweiten der vier Episoden, *Pizze a credito*, betrügt und dominiert die extrem erotisch inszenierte Sofia (Sophia Loren) ihren kleinen, dicken und töpelfhaften Ehemann (Giacomo Furia) mit dem gut aussehenden Schuhverkäufer Alfredo (Alberto Farnese). Sofia und ihr Mann Don Rosario haben einen kleinen Pizzastand in einer der Gassen Neapels. Kurz nachdem Sofia von einem Stelldichein mit ihrem Liebhaber an den Stand zurückkehrt, bemerkt Rosario, dass sie ihren Ehering nicht trägt. Als treue Ehefrau hatte sie ihn natürlich bei Alfredo abgenommen, bevor sie miteinander intim wurden. In ihrer Not gibt sie vor, ihn wohl beim Kneten des Pizzateigs verloren zu haben. Daraufhin beginnt die komödienhaft inszenierte Suche nach dem Ring durch die Altstadt Neapels. Nach und nach klappern sie die Adressen aller Kunden ab, die an diesem Tag bei ihnen eine Pizza gekauft hatten. Wie in einer Prozession, die von der schönen *pizzaiola* geleitet wird, zieht das Ehepaar mit einer großen Menschenmenge neugieriger AnwohnerInnen als Gefolge durch das Quartier. Schließlich gelingt es dem Liebhaber, dem der Aufruhr nicht verborgen blieb, unter einem Vorwand den Ring auszuhändigen. In

der Schlussequenz dieser Episode tritt Sofia im einsetzenden Regen zufrieden lächelnd den Rückweg zu ihrem Verkaufsstand an, während ihr armer Ehemann verwirrt hinter ihr hertritt. Mit dieser Rolle gelang Sophia Loren ihr schauspielerischer Durchbruch.⁵⁷³ Die Ära der Diven hatte begonnen.

Historisch war Sophias beziehungsweise Sofias Körper das Gold Neapels, im Film wird sie von allen Männern der Stadt begehrt. Und sie dominiert laut und leidenschaftlich die gesamte Szenerie, ihren Mann, die Kunden und die Straßen Neapels, durch die ihre laute Stimme, die Pizzen anpreisend, schallt. Wie in einer Art Gegenmesse empfängt sie die Kunden wie Gläubige und verteilt an diese – Oblaten gleich – die runden Teigklappen. Eine Vorbesprechung der Pizza-Episode von *L'oro di Napoli* in der Zeitschrift *Cinema nuovo* ließe sich dahingehend als Wortspiel interpretieren, dass dort der Titel des Films in Anspielung an den Körper Lorens in »Carnet di Napoli« umgedichtet wurde, was sich homophon wie »Carne di Napoli« spricht, also »Fleisch von Neapel«. ⁵⁷⁴ Das Gemenge von Essen, objekthafter Körperlichkeit, Religion, Sexualität, Weiblichkeit und *italianità* drückt sich in dieser buchstäblichen Fleischwerdung Sofias aus – als weibliche Eucharistie ist dies das Gegenteil eines deleuzianischen Frau-Werdens. Als ganz am Anfang der Episode ein junger Mann eine Pizza bei ihr ersteht, wird dieser Zusammenhang evident. Genüsslich und voller Bewunderung liegt er auf seinem Karren



Pizza a credito > Film still

vor ihrem kleinen Straßenladen »Da Sofia« und kaut an der heißen Pizza, während er sie mit seinen Augen regelrecht verschlingt. Sie öffnet unmerklich ihren ohnehin schon tiefen Ausschnitt und genießt sein Begehren – sie lässt sich konsumieren. Über die Verbindung des weiblichen Körpers mit der Stadt, dem Essen und dem Sex wird die Operation der Verflechtung von Fetischisierung, Reterritorialisierung und

Konsum sichtbar, wie sie Grignaffini für die einsetzende Ausdifferenzierung der Gesellschaft im Verlaufe der 1950er Jahre beschreibt.⁵⁷⁵ Doch zelebriert dieses Objekt männlicher Schaulust noch etwas anderes – den Ehebruch und damit die Freiheit des weiblichen Subjekts, die eigene

573 Vgl. Dechert, *Divismo all'italiana*, S. 100ff.

574 *Carnet di Napoli con oro e senza. Loren la pizzaiola*, in: *Cinema Nuovo*. Nr. 32, 01.04.1954, S. 175-177.

575 Vgl. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, S. 385.

Lust nach Belieben zu leben, und zwar ohne dafür bestraft zu werden. Die Reterritorialisierung des männlichen Subjekts über den Körper der Frau fand am weiblichen Begehren noch seine Grenze.

Die drei vorangegangenen Filmbeispiele sollten verdeutlichen, dass der Unterschied zu den Filmproduktionen vor 1950 nicht so sehr in einer Reinstallierung klassischer Männlichkeiten lag, sondern in dieser Zeit eine Reterritorialisierung des weiblichen Körpers in die Koordinaten eines phallischen Zeichensystems vonstatten ging. Dies fand mittels einer extremen Fetischisierung von Frauen in der Bilderproduktion statt. Ähnlich wie in der Entwicklung der Leinwandkörper von Frauen im Kino der USA kam dem italienischen Film dabei die Besonderheit zu, neben der ökonomischen Markierung der Klassenzugehörigkeit über den Körper der Frau einen modernisierten und rekonstituierten Nationalstaatsdiskurs zu ermöglichen.⁵⁷⁶ So hebt auch Grignaffini das Verhältnis von weiblicher Identität und der Identität eines spezifischen historisch-sozialen Ambientes im Kino dieser Zeit hervor. Dabei geht sie ebenfalls auf die zahllosen Misswahlen und Schönheitswettbewerbe ein, bei denen Filmemacher wie Visconti, Zavattini, De Sica oder De Santis regelmäßig die Jury bildeten. Die ›schönen Frauen‹ wie Mangano, Bosè, Pampanini, Lollobrigida, Loren und andere waren ›situiertere‹ Schönheiten, die fähig waren, die Physiognomie der Landschaft zu imaginieren und gleichzeitig zu repräsentieren. Nach Grignaffini war dieser neue Frauentyp Symbol einer Periode, in der die Bilder der weiblichen Körper Figuren der Erde und der Landschaft wurden und damit zum idealen Schoß der neu entstehenden Nation.⁵⁷⁷ Erst über diese Operation fanden auch die Männer in den Filmen allmählich ihren Weg in die heteronormative Matrix zurück.

Insbesondere der 1949 fertiggestellte *Riso amaro* steht dabei für viele FilmhistorikerInnen für diese historische Schwelle. Mit ihm, so wird gesagt, begann noch in den 1940er Jahren die Ära der Filmdiven und endet die Periode des klassischen Neorealismus. Übersetzt in eine geschlechterhistorische Betrachtung der Nachkriegszeit bedeutet dieser Übergang die Beendung einer Periode abweichender Geschlechtlichkeiten zugunsten einer erneuten wie neuartigen heteronormativen Formierung. Was mit *Riso amaro* zum ersten Mal nach dem Krieg gelang, wurde mit den nachfolgenden Spielfilmen mehr und mehr Normalität. Auch diese Arbeit betrachtet aus diesem Grund *Riso amaro* als Zäsur. Anschaulicher als in den eben genannten Filmen lässt sich anhand von *Riso amaro* zeigen, wie die devianten Körperlichkeiten der Nach-

576 Anders als etwa der deutsche Film, der weniger über fetischisierte Frauenkörper als vielmehr über den Begriff der Arbeit eine postfaschistische Gesellschaft diskursiv initiierte.

577 Vgl. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, S. 357 und 372.

kriegszeit sowohl auftauchen als auch im Wechsel zu den 1950er Jahren überwunden werden. Daher wird nach dem folgenden Kapitel dieser ikonographische Übergang im Rahmen einer Gesamtanalyse des Films nachvollzogen.

Zuvor wird es jedoch um einen Aspekt gehen, der bereits häufiger in den Filmanalysen angesprochen wurde und der ein bestimmendes Moment des Neorealismus darstellt. Der Tod der ProtagonistInnen (nicht nur) am Ende der Filme besitzt eine Funktion, die wesentlich zu sein scheint für die Konstituierung dessen, was diese Arbeit mit dem Begriff des organlosen Körpers zu fassen versucht.



Das Leben auf dem toten Körper

Im Tod zeigt sich die stärkste Fluchtlinie des italienischen Nachkriegskinos, die aus (dem Wunsch nach) einer ödipalen, heteronormativ-territorialisierenden Rekonstituierung der Gesellschaft herausführt. Der Tod schafft eine am wenigsten geschlechtlich unterschiedene Linie des Begehrens. In ihm treffen sich die ehemals weiblichen und männlichen Körper auf einer Ebene der Immanenz und hören auf, männlich oder weiblich stratifiziert zu werden und sich dadurch wieder auf eine Konsistenzebene zurückzufalten. Es ist genau diese Operation, die dem im Narrativ der neorealistischen Filme durchaus angelegten *oedipal trajectory* als dominantem Paradigma des klassischen Kinos ein Schnippchen schlägt und in der Figur des Todes auf eine nicht zu reterritorialisierende Ebene abbiegt oder flüchtet.

In sehr vielen Filmen sterben die männlichen Hauptpersonen, wie zum Beispiel in *Pian delle stelle*, in dem bis auf den beobachtenden Engländer alle Partisanen der Brigade Lupo ums Leben kommen. In *Paisà* wiederum beginnt die letzte Episode mit demselben Bild, mit dem sie enden wird, nämlich dem eines toten Partisanen, der den Po heruntreibt, und auch ›Joe from Jersey‹ tritt von Liebe affiziert aus seinem Soldatenstatus aus und exponiert sich der deutschen Kugel. *Sciuscià* endet mit dem zerschmetterten Körper Giuseppees. Der Priester in *Roma città aperta* wird von einem deutschen Erschießungskommando ermordet, ebenso wie der Priester in *Il sole sorge ancora*. Der junge Orbino in *Il mulino del Po* wird nie seine Angebetete bekommen, er wird erschlagen und in den Fluss geschmissen, der ihn davonträgt. Der gute deutsche Soldat Hans und Zio Tigna (Aldo Fabrizi), mit dem er sich am Ende von *Vivere in pace* verbrüdert, werden von der SS niedergestreckt. Jerry in *Senza pietà* steuert den LKW in den Abgrund, weil dies die einzige Möglichkeit bietet, mit Angela zusammenzubleiben, Edmund stürzt sich in *Germania anno zero* in den Tod, weil er das Erbe des Nationalsozialismus nicht antreten kann, in *Il bandito* wird Ernesto am Ende seiner zentrifugalen Verlaufsbahn von der Polizei erschossen

Und auch die Frauen finden kein klassisches Happy End, sondern im Gegenteil meist ein gewaltsames Ende. Sie werden erschossen wie Pina in *Roma città aperta*, wie Angela in *Senza pietà*, die mit ihrem afroamerikanischen Geliebten fliehen will, wie Matilda in *Il sole sorge ancora*, die im großen Showdown ihre Deckung verlässt und am Fenster den für sie tödlichen Schuss erwartet, wie Daniela in *Caccia tragica* oder die Nonnen in *Un*

giorno nella vita, die im Kontakt mit der Partisanenbrigade ein Begehren entwickeln, das stärker ist als ihr religiöser Eifer und sie am Ende vor die deutschen Maschinengewehre bringt. Die mit ihrer Lust konfrontierte Maria in *Cielo sulla palude* wird erstochen, Carmela in *Paisà* zerschmettert, nachdem sie die Waffe gegen die Wehrmachtssoldaten erhoben hatte. Nachdem Giovanna ihren Ehemann umgebracht hat, endet ihr Traum von einer neuen Kleinfamilie in *Ossessione* in einem Autowrack an der Uferböschung des Flusses. Maria Grazia in *Non c'è pace tra gli ulivi* wird von ihrem Peiniger, den sie begehrt und fürchtet, erwürgt. Paola in *Desiderio* setzt der patriarchalen Lust ihr weibliches Begehren entgegen und entzieht sich durch einen Sprung in den Abgrund den für sie falschen Verhältnissen. Silvanas Sturz in den Tod in *Riso amaro* wird hingegen noch zu betrachten sein.

Sie alle erzeugen mit ihrem Tod einen Ausstieg aus dem Fiktionalen und eine Verbindung zwischen den ProtagonistInnen und den ZuschauerInnen. Der Tod ereignet sich in vielen Filmen plötzlich, in allen Produktionen jedoch unspektakulär, wie zum Beispiel beim berühmtesten Schuss des Nachkriegskinos, der die schwangere Pina in *Roma città aperta* in der Mitte des Films völlig unvermittelt niederstreckt. Dieser Schuss aus dem Nichts – wir sehen kein erhobenes Gewehr, keinen einzelnen Soldaten, der auf die rennende Pina aufmerksam wird – durchlöchert die Haut des Fiktionalen ebenso wie die Schutzmembranen des Zuschauerbewusstseins, die normalerweise das Reale in das Symbolische übersetzen und solchermaßen zu verarbeiten helfen. Der Tod im Neorealismus ist kein symbolischer Akt, kein dramatisches Element, mit dem *suspense*



Roma città aperta: Tote Diva > British Film Institute

erzeugt werden soll, sondern schlägt wie ein Blitz in das Unbewusste des Publikums ein und erzeugt dadurch ein lebendiges Moment der Affizierung. Dieser Effekt verstärkt sich durch die Inszenierung von Pinas leblosem, auf der Straße hingestrecktem Körper. Während Pina im Film als hart arbeitende, energische, lebensfrohe und ihren Gefühlen in einer derben Herzlichkeit freien Lauf lassende Anti-Diva erscheint, erinnert ihr toter Körper mit dem ausgestreckten Arm und den leicht angewinkelten Beinen, über die ein voyeuristischer Kamerablick unter ihren hochgerutschten Rock auf die Strumpfhalter über den nackten Schenkeln schaut, an eine auf dem Sofa liegende fetischisierte Diva. Das heißt, im stärksten Augenblick der Berührung mit dem Realen erscheint die imaginäre Frau des *ventennio* in dieser grotesken Doppelung als ein gestorbenes Bild der Vergangenheit. Pinas Tod wird nicht mehr in das zuvor errichtete Narrativ eingeordnet, sondern wird zu einem Event, das sich über seine Bildhaftigkeit unmittelbar mit den Körpern der ZuschauerInnen verbindet. Deshalb ist die Erfahrung des Todes im Kino des Neorealismus gerade kein freudscher Todeswunsch, sondern mit Deleuze|Guattari »die gewöhnlichste Sache des Unbewussten, gerade weil sie sich im Leben und für das Leben in jedem Übergang oder Werden, in jeder Intensität als Übergang und Werden vollzieht.«⁵⁷⁸ Durch diese blitzförmige Energielinie entsteht ein maschinelles Gefüge beziehungsweise eine Kinomaschine bestehend aus Leinwand, Kinosaal, den projizierten Bildern und den affizierten Körpern in den Kinositzen, die sich über den Tod als Ereignis verbinden. Diese Maschine, die das neorealistische Moment des Todes produziert, schafft sich einen organlosen Körper. »Es ist das Eigentümliche einer jeden Intensität, in sich selbst eine Null-Intensität zu besetzen [...].«⁵⁷⁹ Der Tod schafft die Intensität des Neorealismus, bringt die toten Wünsche des Publikums zum Leben. Darin zeigt sich der organlose Körper der Nachkriegszeit, denn »der Tod wünscht in seiner Eigenschaft als organloser Körper.«⁵⁸⁰

Die Signifikanz der Rollen entsteht gerade durch ihren Tod. Das Scheitern der Figuren im Film wird nicht in einen Spannungsbogen des Gewinnens oder möglichen Verlierens eingebaut, sondern als Selbstverständlichkeit in Szene gesetzt, als alltägliche Realität. Der undramatisierte Tod der Menschen macht ihre Realität in den Filmen des Neorealismus erst real; er erscheint als Ereignis, als Event, und nicht als Drama. Dadurch ist es weniger der Tod der einzelnen Charaktere, den das Filmpublikum beklagt, als vielmehr der durch ihren Tod sichtbar gewordene soziale Zusammenhang. Im Kinosaal öffnet sich die narrative Kette auf der Leinwand und

578 Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 426.

579 Ebd.

580 Ebd., S. 425.

lässt das Reale in das Visuelle ein beziehungsweise entlässt das Reale aus dem visuell-fiktiven Raum. Wie Vivian Sobchack es ausdrückt, übersteigt der Filmtod als Event die Grenzen des Codierten und ist immer »in excess of representation«. Denn: »Death confounds all codes.«⁵⁸¹ Was Sobchack generell zum Tod im Film formuliert, bekommt im Neorealismus eine gesteigerte Bedeutung. Der animierte Tod in diesen Filmen der direkten Nachkriegszeit erweckt ein nicht limitiertes Begehren zum Leben, er wird von den ZuschauerInnen *erlebt*. Für diesen Mechanismus findet Georges Bataille in seinem »obszönen Werk« die präzisen Worte, wenn er sagt: »Das Sein wird uns gegeben in einem unerträglichen Überschreiten des Seins, das nicht weniger unerträglich ist als der Tod. Und da das Sein uns im Tod zur gleichen Zeit, da es uns geschenkt wird, auch wieder genommen wird, müssen wir es im Erleben des Todes suchen.«⁵⁸²



Roma città aperta > Cosulich: Storia del cinema italiano

das durch den anwesenden Priester, der ihm den letzten Segen gibt, noch verstärkt wird.⁵⁸³ Sein Tod hat eher sakralen Charakter und schreibt sich darüber in eine religiöse und patriarchale Metaerzählung ein. Damit stellt *Roma città aperta* mit dem christlich-religiösen Rossellini als Regisseur eine nicht unwichtige Ausnahme des Genres dar. Dennoch liest diese Arbeit Manfredis blutendes Gesicht als Landkarte, die einerseits – wie Millicent Marcus es interpretiert – auf die beiden Karten der Besatzer und der Besetzten rekurriert,⁵⁸⁴ darüber hinaus jedoch eine dritte Karte bildet, deren verzweigte Linien vielmehr Fluchtlinien darstellen, auf denen sich der Körper des Helden deterritorialisiert. »Der Gemartete ist in erster Linie jemand, der sein Gesicht verliert, der in einen Zustand des Tier-Werdens, des Molekular-Werdens eintritt [...]«⁵⁸⁵

Erst in den 1950er Jahren bekommt der Tod einen reterritorialisierenden

Lediglich der detailliert gefilmte gepeinigte und blutende Körper Manfredis, des nun schon bekannten Kommunisten und Funktionärs der Resistenza in *Roma città aperta*, weicht innerhalb der neorealistischen Filme hiervon ab. Er birgt vielmehr das Moment

der christlichen Passion,

581 Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 233.

582 Georges Bataille: *Das obszöne Werk*. Madame Edwarda. Hamburg 2004 [1956]. S. 59.

583 Vgl. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror*, S. 180.

584 Vgl. Marcus, *Italian Film*, S. 47.

585 Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 161.

Charakter, weil das, in dessen Namen gestorben wird, durch das Opfer ermöglicht wird. *Achtung! Banditi!* ist dafür ein gutes Beispiel. In dessen letzter Sequenz marschieren die Männer der Resistenza zusammen mit der für die Sache gewonnenen schönen, jungen Frau und den übergelaufenen *alpini* nach der gewonnenen Schlacht an der Kamera vorbei zurück in ihre Quartiere in den Bergen. Die gefallenen Kameraden haben für den Sieg ihr Leben gelassen, während die Frauen im Film nur noch untergeordnete Hilfsdienste verrichten. Der verletzte Held wird derweil auf einer Bahre in Sicherheit gebracht – er wird überleben. Der Sonnenuntergang und das finale Hintergrundorchester dekorieren dieses wiedereingeführte Happy End männlicher Subjektivität, weiblicher Unterwerfung und neuer politischer Ordnung. Die Wunde und schließlich der Tod erscheinen in diesen späteren Produktionen, die mit den 1950er Jahren Einzug halten, anders als im Neorealismus; sie werden zu Spannungspunkten, um die das Geschehen kreist. Wie Riffe unter der Wasseroberfläche, durch die ein Schiff manövrieren muss, um am glücklichen Ende seine Fahrt in den Sonnenuntergang fortzusetzen, lauert auch der Tod nur knapp unter der Oberfläche der Leinwand, unsichtbar, aber spürbar, und man bangt mit den Figuren im Film, dass sie dieses Abenteuer möglichst unbeschadet meistern mögen. Im neorealistischen Film hingegen werden die Untiefen und Löcher in der Oberfläche des Bildes materiell, in denen die Protagonisten und Protagonistinnen ebenso schlagartig und beiläufig verschwinden wie die nach Identität und Selbstvergewisserung suchende Schaulust des Publikums.



Riso amaro

Nachdem die verschiedenen zentralen Geschlechtertypen des neorealistischen Films untersucht wurden, soll nun der Film *Riso amaro* von Giuseppe De Santis aus dem Jahre 1949 im Ganzen analysiert werden. Da bisher die Filme immer wieder aus wechselnden Perspektiven betrachtet wurden, um bestimmende Merkmale des italienischen Nachkriegskinos herauszuarbeiten, konnte sich schwerlich ein komplettes Bild von einem der Filme entwickeln. Stattdessen wurde jeweils ein geschlechtlicher Typus anhand von Filmausschnitten in hinreichender Dichte besprochen, so dass ein und derselbe Film über die Arbeit verstreut zum Teil sehr oft zur Sprache kam. Mit einer Vollanalyse von *Riso amaro* soll das Verfahren nun umgedreht werden. Entlang des Filmplots werden viele der nun schon bekannten Figuren auftauchen.⁵⁸⁶ Zum einen soll wenigstens einer der neorealistischen Filme nicht zerstückelt, sondern in seiner Gesamtheit gelesen werden, zum anderen versteht diese Arbeit im Einklang mit der Forschung *Riso amaro* als einen zentralen Film jener Übergangsphase, der die unmittelbare Nachkriegszeit abschließt und die sich konsolidierende neue italienische Republik bereits in sich trägt beziehungsweise die Mechanismen dieser Transition deutlich macht und über die Kategorie Geschlecht verhandelt.⁵⁸⁷ Die Prominenz von *Riso amaro* in dieser Arbeit liegt darin begründet, dass der Film sowohl Dokument als auch Funktion dieses einschneidenden historischen Moments ist.

Giuseppe De Santis

Der Regisseur Giuseppe De Santis, Mitglied des *Partito Comunista Italiano*, drehte *Riso Amaro* kurz vor *Non c'è pace tra gli ulivi*, der von dem Schäferkollektiv handelt, das sich gegen einen mafiösen und ehemals faschistischen Großbauern wehrt, und nach *Caccia tragica*, in dem eine Landkooperative sich von einer Ex-Nazi-Bande ihren geraubten Lohn zurückerbeuten muss. Am Ende der 1940er Jahre verfilmte er die Geschichte eines Kollektivs.

⁵⁸⁶ Allerdings versammelt der Film nicht alle vorher angesprochenen Typen. Figuren wie Sexarbeiterinnen, Kollaborateurinnen, alliierte und deutsche Soldaten, Väter und Kinder fehlen etwa ganz.

⁵⁸⁷ Vgl. zum Beispiel Antonio Vitti: Giuseppe De Santis and Postwar Italian Cinema. Toronto, Buffalo, London 1996. S. 37. Vgl. Flora Ghezzo: The Polysemic Body: Silvana as a Neorealistic Femme Fatale, in: Riviello (Hg.), Women in Italian Cinema, S. 39-55. S. 41f. Vgl. Grignaffini, Female Identity and Italian Cinema, S. 120, und Grignaffini, Il femminile nel cinema italiano, S. 372. Vgl. Rocchio, Cinema of Anxiety, S. 106. Vgl. Luciano De Giusti: Disseminazione dell'esperienza neorealista, in: Ders. (Hg.), Storia del cinema italiano, 1949/1953, S. 3-32, hier S. 15f.

tivs von Reisarbeiterinnen, das sich gegen ihren Padrone und gegen eine Bande Krimineller zusammenschließt und um seine Rechte und den Lohn kämpft. Kurze Zeit nach *Riso amaro* widmete sich der Regisseur schließlich mit *Roma ore 11* den arbeitslosen weiblichen Angestellten in der Stadt, die in ihrer Not wegen einer Stellenausschreibung ein Büro stürmen und dabei das Treppenhaus zum Einsturz bringen. Gegen das bis heute in Italien gültige Model einer intakten Geschlechterordnung mit einem männlichen *breadwinner* und der Frau als Hausfrau zeugen die Filme De Santis' und anderer neorealistischer Regisseure vom kurzzeitig veränderten kulturellen Bild einer vergeschlechteten Arbeitsteilung, das dem eines männlichen Produzenten und einer weiblichen Reproduzentin abweicht und stattdessen ein solidarisches Kollektiv zeichnet.⁵⁸⁸

Diese Perspektive auf De Santis, die vor allem auf den polit-ökonomischen Fokus des Filmemachers und seiner Produktionen abhebt, ist typisch für die historische Rezeption. Und tatsächlich sind die moralischen Momente, das heißt der Kampf einfacher, arbeitender Menschen gegen die Raffgier von degenerierten, skrupellosen Figuren, die linkspolitischen Momente, also das solidarische Kollektiv gegen den exploitativen Padrone, Banditen, Faschisten, sowie das nationale Moment, das heißt das neue Italien gegen das faschistische Vorläuferregime und gegen eine amerikanische Konsumgesellschaft, unübersehbar in seinen Filmen. So werden in der Forschung etwa die Konflikte mit dem PCI um den Film *Riso amaro* beschrieben, dem die Figur der Silvana zu freizügig und zu amerikanisch war,⁵⁸⁹ oder es werden die erstaunlichen Ähnlichkeiten untersucht, die zwischen den kollektiven Frauenfiguren seiner Filme und demjenigen Frauenbild bestehen, wie es von christlich-konservativen Kreisen zu dieser Zeit propagiert wurde.⁵⁹⁰ Eine weitere Besonderheit der historiographischen Rezeption gerade dieses Filmes fällt jedoch auf. So stehen die Körper der Protagonistinnen ungewöhnlich deutlich im Vordergrund vieler Analysen von *Riso amaro*. Ohne dabei auf Konzepte der Körpergeschichte einzugehen, scheinen nicht wenige HistorikerInnen neben der Geschichte, dem Kontext der Produktion sowie den Charakteren und Aussagen des Films besonders die Körper auf der Leinwand für bedeutsam zu halten. Denn nun werden die einst devianten Körper der direkten Nachkriegszeit erneut stratifiziert beziehungsweise werden die neuen makropolitischen Verhältnisse über den Körper der Frau begründet.

588 Vgl. Elisabetta Addis: Gender in the Italian Welfare State Reforms. EUI Working Paper EUF Nr. 99/5. San Domenico 1999. S. 25.

589 Vgl. Gundle, From Neo-Realism to *Luci Rosse*, S. 208.

590 Vgl. Enrica Capussotti: Weiblichkeit, ländliche Gemeinschaft und italienischer Nationalcharakter. Der Kampf gegen amerikanische Modernität in *Riso amaro*, in: WerkstattGeschichte. Nr. 44, 2006. S. 97-109, hier S. 102.



Riso amaro: Die erste Diva Nachkriegsitaliens > Nowell-Smith: Italian Cinema

Silvana Mangano

Zentral im Film, mehr aber noch in seiner sowohl zeitgenössischen wie auch historischen Außenwahrnehmung, ist die zu diesem Zeitpunkt erst siebzehnjährige Silvana Mangano. Sie spielt die Silvana im Film und wurde mit dieser Rolle die erste Nachkriegs-Diva Italiens. Das Bild Silvanas in kurzen Hosen und hochgezogenen Strümpfen knietief im Reisfeld stehend, welches als Symbol für den Film gilt, ist bis heute in jedem Buch über den italienischen Film, auf jeder Internetseite über italienische Filmdiven und an jedem Touristenstand in Rom zu finden. Mit ihr und diesem Bild wurde der Film berühmt, auch wenn sich die Aussage des Films explizit gegen die von Silvana Mangano repräsentierte Weiblichkeit richtet. Denn sie ist zwar eine der ›guten‹ einfachen norditalienischen Saisonarbeiterinnen, jedoch träumt sie von einem leichten und heiteren Leben in Amerika. Sie kaut Kaugummi, posiert vor der Kamera wie ein Pin-up-Girl und tanzt bei jeder Gelegenheit zur Boogie-Woogie-Musik, die sie auf ihrem mitgebrachten Plattenspieler abspielt. Die KinogängerInnen von 1949 wurden der Tatsache gewahr, dass eine solche Nähe zum amerikanischen *way of life* für Silvana tragisch enden muss und sie am Ende dafür bezahlen wird. Interessant ist, dass, obwohl Silvana den verworfenen, amerikanisch-verführten und dadurch verführerischen Körper darstellt, dafür verurteilt und aus dem Arbeiterinnenkollektiv ausgeschlossen wird und am Ende sterben muss, es dennoch dieser nach Vorbild amerikanischer Hollywood-Diven fetischisierte Körper ist, der zum Symbol des neuen Italiens wurde: Unabhängig von der intendierten Moral der Geschichte wurde die Iden-

tifikation mit Manganos Körper zur nationalen Identifikation.⁵⁹¹ Flora Ghezzeo bringt es auf den Punkt, wenn sie in ihrer Analyse des Films zu »Silvana's sensuous body« schreibt: »The body is thus inscribed into political discourse.«⁵⁹² Darin erklärt sich auch die Kritik von De Santis' Partei an dem Frauenbild des Films und am Film selbst. Denn unabhängig vom Narrativ, das die freizügige und auf Konsum ausgerichtete Silvana verurteilt, wurde der Film genau für dieses Bild so berühmt. Er installierte nicht weniger als ein »neues« Frauenbild im kulturellen Gedächtnis der italienischen Nachkriegsgesellschaft; das Bild ihres Körpers wirkte stärker als der Plot. In der nachfolgenden Analyse wird die Figur Silvana daher stärker als die anderen ProtagonistInnen eine zentrale Rolle einnehmen.

Synopsis

In der folgenden Analyse werden zwar immer wieder längere Handlungsabschnitte geschildert werden, weil nur in einem *close reading* alle Aspekte der geschlechtlichen und körperhistorischen Ereignisse und Mechanismen sichtbar werden, doch wird dies nicht analog zur Entwicklung des Plots geschehen. Daher soll zum besseren Verständnis eine kurze Synopse das Narrativ des Filmes in seiner Chronologie vorstellen: Ein vor der Polizei flüchtendes Gangsterpaar, Walter (Vittorio Gassman) und Francesca (Doris Dowling), mischt sich nach einem Coup unter die Menschenmassen, die am Turiner Bahnhof, wie jedes Jahr Anfang Mai, zu Tausenden aus ganz Norditalien zur *mondatura del riso* anreisen, um in den Reisfeldern der norditalienischen Poebene Unkraut zu jäten, neue Setzlinge zu pflanzen und den Reis zu schälen. Nach einer Schießerei mit Zivilfahndern auf den Bahngleisen teilen sich die beiden hektisch auf. Während Walter untertaucht, verwahrt Francesca die Beute – ein Diamantencollier – und fährt zusammen mit den Reisarbeiterinnen, den sogenannten *mondine*, in einem der Züge zu den Anbaugebieten des *Vercellese*. Eine der jungen Frauen, Silvana, bemerkt sofort, dass Francesca ein Geheimnis umgibt. Neugierig auf alles Abenteuerliche nimmt sich Silvana Francescas an und bleibt an ihrer Seite. Eine Hass-Liebe entsteht zwischen den beiden, in der sie sowohl Freundinnen als auch Konkurrentinnen werden. So denunziert Silvana mehrfach, aber erfolglos Francesca, entwendet ihr einige Male das geraubte Schmuckstück und buhlt mit ihr um dieselben Männer. Doch gleichzeitig bewundert die einfache Silvana die städtische Francesca und sucht beständig ihre Nähe. Am Ende

591 Vgl. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, S. 384f. Bruna Magi: *Divismo anni '50. Lo scandalo come tragedia al femminile*, in: Corrado Catania (Hg.): *La donna nel cinema italiano degli anni cinquanta. Atti di un convegno. Agrigent 1991*. S. 55-61, hier S. 57.

592 Ghezzeo, *The Polysemic Body*, S. 42.

des Filmes, als Walter wieder auftaucht, ist Francesca mittlerweile eine ordentliche Arbeiterin geworden, die sich von ihrem kriminellen Partner trennt, während Silvana nun ihrerseits ihm und seinen Versprechungen vom schnellen Geld und der weiten Welt verfällt. Als Walter mit Hilfe von Silvana die Reisernte und damit den Lohn der *mondine* stehlen will, vereitelt Francesca zusammen mit dem anständigen Soldaten Marco (Raf Vallone) den Plan – es kommt zum Showdown zwischen den beiden Frauen. Am Ende sterben Walter und Silvana, während Francesca und Marco als Held und Heldin triumphieren.

Erde, Wasser, Reis: die Reterritorialisierung der Silvana

Doch zunächst ist Silvana noch Teil des Kollektivs der Landarbeiterinnen. Über dieses Frauen-Kollektiv in *Riso amaro* ist viel geschrieben worden und die meisten FilmtheoretikerInnen sind sich darin einig, dass es die Landschaft verkörpert beziehungsweise sich mit dieser in einem ständigen ikonographischen Austausch, in einem wechselseitigen Verweissystem befindet. Lesley Caldwell arbeitet dieses Verhältnis präzise heraus:

»De Santis thus produces a bodily eroticism that gathers together collective solidarity and individualized sexuality in a narrative of love, sex, money and crime, themes of the American cinema, represented in a mis-en-scène dominated by the landscape of the Po. [...] The female body, then, above all inscribed in the landscape, whether individualized or en masse, provides the visual centre of the film.«⁵⁹³

Diese Zentralität erfüllt einen bestimmten Zweck. Denn, so Caldwell weiter, es gehe De Santis mit dieser Inszenierung, genau wie schon Rossellini mit seinen Filmen, um die Konstituierung einer italienischen Identität.⁵⁹⁴ So werden die Körper der Frauen zu Landschaften und das neue Italien selbst zu einem Frauenkörper. Tatsächlich werden schon im Vorspann nackte Frauenbeine im einströmenden Wasser der Felder sichtbar. Die ausgiebigen Sequenzen im Film, welche die Arbeit der *mondine* zeigen, folgen dabei einer strengen geometrischen Choreographie. In langen Zügen oder Ketten waten die Frauen durch das Wasser und arbeiten sich nach einem unsichtbaren Plan langsam vor. Dabei bilden sie sich bewegende Muster auf der Leinwand, die sich in die Kartographie der Reisfelder einfügen und diese wiederholen. Nicht zufällig erwecken diese Bilder bei manchen Filmexperten den Eindruck von »Soldaten

593 Lesley Caldwell: What about Women? Italian Films and their Concerns, in: Ulrike Sieglöhr (Hg.): *Heroines without Heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51*. New York 2000. S. 131-146, hier S. 142f.

594 Vgl. ebd.

oder Tänzern«⁵⁹⁵ oder erinnern gar an die geometrischen Figuren der Tanzrevuen in den Filmen von Busby Berkeley.⁵⁹⁶ Doch ist der entscheidende Unterschied, dass sich die Frauen im Reisfeld im Gegensatz zu den von Caldwell und Capussotti assoziierten Figuren in einem ständigen Kontakt mit dem Boden befinden. Sie ununterbrochen bewegend, waten sie gekrümmt durch die Felder, sowohl Beine wie auch Arme unter Wasser. So gibt es weder das militärische Stillstehen der Soldaten noch die Leichtigkeit vermittelnden Luftsprünge der wirbelnden Tänzerinnen. Die Frauen in *Riso amaro* erscheinen verwurzelt, als ob sie sich selbst in die Erde einpflanzen. In den ausgiebigen *long shots* werden die Frauenkörper auf den Filmbildern mehr und mehr ununterscheidbar mit den



Riso amaro > Armes: Patterns of Realism

Furchen und Wasserläufen, den baumbestandenen Dämmen und den langen Reihen von Reissetzlingen. Die beiden Landschaften, die es nach Grignaffini im Nachkriegskino gab, die weibliche und die Italiens,⁵⁹⁷ scheinen hier ineinander aufzugehen beziehungsweise stehen in einem reziproken Verhältnis zueinander. Grignaffini bezeichnet entsprechend *Riso amaro* und allgemeiner die Filme der 1950er Jahre als ein Kino, in dem eine Weiblichkeit als Natürlichkeit inszeniert wurde und in dem die Körper der Frauen in Einklang mit der Landschaft gebracht wurden.⁵⁹⁸

Die wenigen Männer in dieser Szenerie fallen aus diesem Rahmen heraus. Sie stehen nutzlos auf Stöcke gestützt herum und treiben die Frauen unter wütendem Gebrüll zu schnellerer Arbeit an. Ihre Funktion ist die Kontrolle und Beobachtung der *mondine*. Zwar sind sie die Vorarbeiter und stehen damit in einem hierarchischen Verhältnis zu den Arbeiterinnen, doch machen Letztere mehr als einmal im Film klar, dass sie sich von den männlichen Figuren im Grunde nicht beeindruckt lassen, sondern

595 Capussotti, Weiblichkeit, S. 100.

596 Vgl. Caldwell, What about Women?, S. 143.

597 Vgl. Grignaffini, Il femminile nel cinema italiano, S. 362.

598 Vgl. Grignaffini, Female Identity and Italian Cinema, S. 121.

besser wissen, wie, wann und auf welche Weise die Arbeit zu leisten ist.⁵⁹⁹ Die Männer selbst sind passiv und ihrerseits deviant konnotiert. So hebt der Film beispielsweise zwei Männer hervor, die zwielichtiger Herkunft zu sein scheinen und keinesfalls als vaterländische Identifikationsfiguren taugen. Der eine von ihnen trägt eine Melone, die stets für urbanes Ganoventum steht – wie schon beim Spanier in *Ossessione* –, während ein anderer lateinamerikanischer Herkunft zu sein scheint. Sie versuchen die vertragslosen Arbeiterinnen auszunutzen und Profit aus der Akkordarbeit zu schlagen, zu der diese gezwungen sind.⁶⁰⁰ Tölpelhaft wie sie sind, misslingt es den Männern jedoch, die Arbeiterinnen zu betrügen. Eine andere Männerfigur, diesmal unter den regulären Arbeitern, ist ein augenscheinlich geistig zurückgebliebener und nur stotternde Laute hervorstoßender junger Mann, der in einer Szene von Silvana herumkommandiert wird. Diese drei Männer werden am Ende aktiv, als sie sich von Walter überreden lassen, die gesamte Saisonerte zu stehlen. Doch der dilettantische Versuch misslingt, und sie bleiben mit ihren LKWs im nassen Schlamm stecken. Da, wo die Frauen problemlos und, wenn es darauf ankommt, sehr schnell mit ihren bloßen Füßen durchwateten, kommen die Männer mit ihren Maschinen nicht voran. Sie sind von den flüssigen Verhältnissen nach wie vor stillgelegt. Die Männer sind im Gegensatz zu den Frauen ein Fremdkörper in der scheinbar organischen Landschaft, sind inaktiv, passiv, nutzlos und für das weibliche Kollektiv der Arbeit und des Aufbaus im schlimmsten Falle schädlich.

Hingegen können die Frauenfiguren in *Riso amaro* sich ikonographisch mit der Landschaft verbinden. In der Figur der Silvana wird dieser Prozess, gerade wegen des Dramas ihres Ausschlusses, das sie durchläuft, sichtbar. Laut Grignaffini vermag die Figur beziehungsweise der Star Silvana Mangano die Physiognomie der Landschaft durch sich durchscheinen zu lassen. Darüber konnte ihr Körper, so Grignaffini, zum Ort einer nationalen Wiedergeburt werden;⁶⁰¹ »a body landscape, along whose outline you could read the future of a nation that had to start again from scratch.«⁶⁰²

599 So widmen etwa die regulären Arbeiterinnen beim Gesangsduell mit den Schwarzarbeiterinnen auch den Vorarbeitern einen Vers: »Caporali troppo gridate,/il lavoro sappiamo fa!/Le crumire, le crumire;/le crumire dovè badà!« (»Ihr Vorarbeiter schreit zu viel,/wir wissen, wie die Arbeit zu machen ist!/Die Streikbrecherinnen, die Streikbrecherinnen;/um die Streikbrecherinnen müsste sich gekümmert werden!« [Übersetzung d. Verf.] Auch später, als die Arbeit wegen anhaltender Regenfälle ruht, entscheiden schließlich die Frauen autonom, die Arbeit wieder aufzunehmen.

600 Die beiden Männer planen, den Mehrertrag, den der Gutsbesitzer durch die schnellere Arbeit der *clandestini* wohl zu erwarten hätte, ihrer Initiative zuzuschreiben und dadurch am Gewinn beteiligt zu werden. Doch die vertragslosen Arbeiterinnen wollen durch ihre zeitlich begrenzte Akkordarbeit nur einen Vertrag erzwingen, um sich dann dem langsameren, gewerkschaftlich abgesicherten Arbeitsrhythmus anpassen zu können.

601 Vgl. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, S. 372.

602 Grignaffini, *Female Identity and Italian Cinema*, S. 123.

Ungeachtet einer gewissen Tendenz zum nationalen Mythos einer Stunde Null legt Grignaffini hier die entscheidende Spur für eine körperhistorische Betrachtung. Allerdings fehlt in dieser Analyse ein wichtiger Zwischenschritt. Denn *alle* Frauen in *Riso amaro* lassen die Landschaft durch sich hindurchscheinen, aber die Landschaft ist nicht gleichbedeutend mit der Nation. Erst die Fetischisierung Silvanas, die sie von den übrigen Frauen abtrennt und sie in ihrer phallischen Form vom Kollektiv isoliert, taugte zur Transformation von »landscape« zu »nation«. Zum Signifikanten geworden, codiert sie die Begehrensströme in ein phallisches Zeichensystem und kerbt den glatten Raum. Der historische Prozess einer (Re-)Diskursivierung ist hier zu beobachten. In diesem Verhältnis von Nation und Landschaft spielt Silvanas Körper die entscheidende Rolle. Er wird zu einer Anziehungsfläche, die, mit Deleuze|Guattari gesprochen, dem organlosen Körper seinen despotischen Sozius hinzufügt.

Bereits in der Eröffnungssequenz, in der die Frauen am Turiner Bahnhof zusammenströmen und Tausende von Menschen kreuz und quer durch das Bildsetting laufen, zeigt sich dieser Vorgang. An einer Stelle neben den Schienen hat sich ein Kreis gebildet, an dem die schwarmartigen Bewegungen der Menschen zum Stillstand kommen und einen leeren Platz bilden. In dessen Mittelpunkt tanzt Silvana zur Boogie-Woogie-Musik von ihrem Plattenspieler. Sie ist ein Intensitätspunkt, der die rhizomatischen Bewegungsbahnen um sich herum zu sich hinzieht und um sich kreisen lässt. Sie ist wie ein Fleck auf der weißen Leinwand, ein erster Punkt eines ›Gesichts‹, ein Signifikant einer ödipalen Subjekthaf-tigkeit – »das schwarze Loch der Subjektivität«,⁶⁰³ wie es Deleuze vor allem auch im Kinoapparat ausmacht. Nach Deleuze|Guattari bedeutet dieses ›Gesicht‹ die Einsetzung einer neuen Semiotik und damit einer neuen »Beziehung des Gesichts zu den Machtgefügen, die diese gesellschaftliche Produktion brauchen«.⁶⁰⁴ Silvanas Körper als Signifikant erzeugt ein solches Gesicht. An ihm bleibt das Auge des Publikums hängen, es kann sich nun in der Begegnung mit einer Gesichtsleinwand erstmals selbst identifizieren. Den Prozess des ›Sich-selbst-in-den-Bildern-Erkennens‹, auf den ein Großteil der modernen Filmtheorie aufbaut, wusste der neorealistische Film noch stets zu vereiteln. Nun aber wird genau dieser Prozess mit *Riso amaro* wieder in Gang gesetzt. Denn der Anziehungspunkt, den Silvanas tanzender Körper darstellt, übercodiert das Bild und erschafft einen regelrechten Organismus im Apparat Kino, in dem sich zu der Frau als Bild der konstituierende und gleichzeitig konstituierte männliche Blick gesellt und sich vermittels des Kameraauges ein Gefüge heteronormativer Subjektivierungspro-

603 Deleuze/Guattari, Tausend Plateaus, S. 230.

604 Ebd., S. 249.

zesse bildet. Der Organismus braucht ein Gesicht, braucht die Löcher auf dem Filmstreifen, durch die die heiße Nadel der ödipalen Identifikation ihre Stiche setzt und sich zum Subjekt vernäht. Das hat gesellschaftliche Implikationen, denn »das Gesicht [ist] Politik«,⁶⁰⁵ die im Kino mittels der Technik der *suture* exekutiert wird. Welche Machtgefüge hier erschaffen werden, deutet sich zunächst vage an, als Silvana im Kreis ihrer ZuschauerInnen den vor der Polizei fliehenden Gangster Walter unwiderstehlich anzieht. Obwohl er sich versteckt halten muss, kann er nicht anders, als Silvanas »Bühne« zu betreten und unter den Augen aller mit ihr zu tanzen. Lässig Kaugummi kauend wie Silvana, tanzt Walter gekonnt den amerikanischen Modetanz. Er ist das zweite schwarze Loch, das zweite Auge, welches das Gesicht komplettiert. Zusammen verstärkt dieses Paar das Zentrum und zieht noch mehr Aufmerksamkeit um sich herum an. Die schnellen Schnitte auf die begeisterten Umherstehenden machen die Energie, die sie wie ein Induktionsfeld umgibt, für die ZuschauerInnen sinnlich erfahrbar. So werden auch die Blicke der Polizisten angezogen, und es kommt erneut zu Walters Enttarnung und zu Schüssen, aber wieder kann Walter in der Menge untertauchen und fliehen. Doch entgeht Silvana nicht der kurze Moment der Vertraulichkeit zwischen ihm und der zurückgelassenen Francesca, und so verfolgt sie die geheimnisvolle Fremde, macht schnell Bekanntschaft mit ihr und ermuntert sie, bei den Reisarbeiterinnen zu bleiben.

Francesca wird die Gegenspielerin Silvanas. Ihr ist die Welt der Landarbeiterinnen, in die sie sich als aus der Stadt kommende Betrügerin einschleicht, zunächst vollkommen fremd. Sie stammt aus einer anderen Sphäre, eben jener Welt, zu der es Silvana magisch hinzieht. Der Unterschied zwischen der städtischen, bürgerlichen Francesca und der ländlichen, naiven Silvana wird auch über deren Körperpflege markiert. Während Silvana, wie alle anderen Frauen im neorealistischen Film, noch ihre Achselhaare hat, sind diese bei Francesca nach dem Vorbild amerikanischer Stars schon entfernt. Dennoch wünscht sich Silvana in die städtische Konsumwelt, während Francesca nach und nach in dem arbeitenden Kollektiv aufgeht. Voneinander angezogen und zugleich abgestoßen, schwanken die beiden Frauen zwischen Freundschaft und offener Feindschaft hin und her.

Im Zug macht Silvana Francesca gegenüber sofort zweideutige Anspielungen auf den spektakulären Diebstahl, von dem sie aus einer Zeitung erfahren hat, um sie in ein Abhängigkeitsverhältnis zu sich zu bringen. So liest Silvana etwa ostentativ die Fotozeitschrift *Grand Hôtel* und bedeutet Francesca, dass sie über den Diebstahl in dem gleichnamigen Hotel im Bilde ist und folglich über sie Macht hat. Zugleich wird deutlich, dass

605 Ebd.

Silvana nur in billigen Zeitschriften erleben kann, was die andere kennt – das Universum der Reichen, Mächtigen und Schönen. Die einsetzende Verheißung für junge Frauen, über ihren Körper den wirtschaftlichen Aufstieg in der Konsumsphäre der Populärkultur zu schaffen, wird hier deutlich gemacht. Denn mit der Zeitschrift verdoppelt sich die Verbindung des naiven Wunsches der Silvana im Film mit dem tatsächlichen Erfolg Silvana Manganos; die Schauspielerin war, wie alle anderen Diven des Nachkriegsitaliens, vor ihrer Schauspielkarriere ein Star der *fumetti*, wie *Grand Hôtel* und anderer.⁶⁰⁶ Der Film beschreibt dabei einen Prozess des Austausches der beiden Frauen: Francesca wird immer weiter in das Kollektiv aufgenommen, während Silvana im selben Maße aus diesem ausgestoßen wird.⁶⁰⁷ Als *signifier* dieses Austausches – oder mit dem lacanschen Filmvokabular von Slavoy Žižek gesprochen, als *Objekt a*⁶⁰⁸ – dient dabei die von Walter und Francesca gestohlene Juwelenkette, die mehrmals zwischen den beiden Frauen hin- und herzirkuliert. Bereits bei ihrem Einzug in die Baracken nimmt Silvana die Kette heimlich an sich. Als sie nach der Schlacht im Reisfeld Francesca vor Marco als Diebin denunziert und ihm zum Beweis das Schmuckstück zeigt, gibt er es ungerührt an Francesca zurück. Als amerikanischer Luxus bildet es den Antipol zum italienischen Boden, als glitzernder Schatz ist es das Gegenteil zur harten und ehrlichen Arbeit der Frauen. Die Kette selbst wird aber in keinem Moment thematisiert und verliert zunehmend die Bedeutung, die sie anfangs hatte. So steht sie vielmehr für das Moment einer amerikanisierenden und (wie sich zeigen wird) faschisierenden Besetzung der weiblichen Körper. Während Francesca den Wert der Arbeit zu schätzen lernt, will Silvana den Glanz einer reichen Diva leben. Mit Walters Hilfe wird sie kurzfristig solch ein Charakter werden. Diese Verwandlung wird gleichzeitig ihr Ende sein, zugleich aber der Beginn einer neuen Filmart, einer neuen Kinoleinwand. Der Film selbst wird zu einem Gesicht, das erneut für eine ödipalisierte Weiblichkeit und eine Identitäts- und Repräsentationsoberfläche für das Bild einer italienischen Nation steht. Dass der Begriff des Gesichts, wie ihn Deleuze|Guattari verwenden, wenig mit der Individualität der einzelnen Menschen zu tun hat, sondern ganz im Gegensatz dazu eine bestimmte hegemoniale Ordnung bedeutet,

606 Das Sommer 1946 gegründete *Grand Hôtel* gilt als ein Vorläufer der ab 1947 erscheinenden *Fotoromane*, seine Bildergeschichten bestanden jedoch noch nicht aus Fotos, sondern aus fotoähnlich gezeichneten Bildern. Vgl. Ulrike Schimming: *Fotoromane. Analyse eines Massenmediums*. Frankfurt a. M. 2002.

607 Vgl. Marcus, *Italian Film*, S. 90.

608 Žižek entwickelt Lacans *Objekt (klein) a* für die Kintotheorie weiter. Er beschreibt es als »zirkulierendes Objekt des Austausches«, welches die »Objekt-Ursache des Begehrens« der Protagonisten im Film ist, selbst aber keine Bedeutung hat: »Ein Loch im Zentrum der symbolischen Ordnung.« Slavoy Žižek u.a.: Was sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten. Frankfurt a. M. 2002. S. 21.

lässt sich in einer Szene von *Riso amaro* eindrücklich nachvollziehen. Als Silvana ihre Rivalin Francesca vor dem Offizier Marco als Diebin denunziert und ihm zum Beweis die Beute zeigt, er sich aber weigert, aktiv zu werden, und Francesca die Diamantenkette zurückgibt, nennt Marco auf Silvanas Frage, warum er sie nicht der Polizei übergeben habe, zwei Gründe. Zunächst, so sagt er in guter klassenbewusster Tradition, möge er keine Gefängnisse, da die Leute, die solche Orte erschaffen würden, nie diejenigen seien, die darinnen säßen. Zudem beginnt er jedoch, von Gesichtern zu reden. So sagt er, dass er jemanden mit einem Gesicht wie Francesca niemals anzeigen würde, dass all die Frauen auf den Reisfeldern ein Gesicht hätten und dass alles eine Frage des Gesichts sei. Hier grenzt er ganz in marxistischer Denkart die Individualität der einfachen Leute gegenüber den »Charaktermasken der Personen« ab, die nur »Personifikationen der ökonomischen Verhältnisse sind, als deren Träger sie sich gegenüberstehen.«⁶⁰⁹

Genau jene Charaktermasken, die Marco in keinem der unterschiedlichen Frauengesichter finden kann, machen das Gesicht aus, mit dem sich Deleuze|Guattari kritisch auseinandersetzen. Diese kurze Szene unterstreicht die individuelle Rolle, die jeder einzelnen Frau im Film zukommt. So umrahmen und verstärken die anderen Figuren im Film nicht – wie noch in der choralen Tradition des späten *ventennio* – lediglich die Geschichte der beiden Protagonistinnen, sondern stehen vielmehr für ihre eigenen Geschichten. Die Gesichter der Frauen stehen unabhängig von der narrativen Linie für ganz individuelle Eigenheiten, Schicksale oder Handlungslinien und durchkreuzen damit den Erzählstrang mannigfaltig. Erst in der Schlusssequenz bilden sie wieder diesen kurz zuvor noch vom Neorealismus überwundenen choralen Rahmen für Silvana und Francesca. Diese Wendung bedeutet gleichzeitig die beginnende Auflösung der heterotopischen Momente als dritten Orten oder Zwischenorten und ein Zurücktreten der heterogenen Geschichten der Frauen in den Zustand eines asignifikanten Rauschens. Immerhin, das historische Subjekt in den Filmen bleibt zunächst die Heldin, allerdings in einer nun fetischisierten und zur Rekonstituierung des heteronormativen männlichen Geschlechts geeigneten Form.

Die Codierung der Nachkriegsleinwand durch den Körper Silvana Manganos ist die zentrale Operation beziehungsweise der Effekt von *Riso amaro*. Wie selbstverständlich wird Manganos Körper zum Beispiel von Capussotti als physio-kulturelle Landschaft gelesen, der zufolge ihre »lange[n] Beine, großen Brüste, ihre Wespentaille und lange[n] hellbraunen Haare zum Sinnbild der volkstümlich-ländlichen Kultur

609 Karl Marx/Friedrich Engels: Werke, Bd. 23: »Das Kapital«, Bd. 1. Berlin/DDR 1968 [1867]. S. 99f.

Italiens in den späten 40er Jahren wurden.«.⁶¹⁰ Scheinbar selbstevident wurde Manganos Körper bis heute national beschreibbar. Das Publikum konnte in seinen Kurven die Silhouette der italienischen Landschaft sehen. Und so ist es auch kein Zufall, dass die zu diesem Zeitpunkt massenhaft aufkommenden Miss-Wahlen eher ländliche, immer aber üppige Frauen als Stars hervorbrachten. Einen interessanten Einblick in die zeitgenössische Rezeption und einen Beleg für diese Interpretation gewährt in diesem Zusammenhang der Widerstand, den Silvana Mangano diesem Image in Folge entgegensetzte. So nahm sie nach *Riso amaro* deutlich an Gewicht ab und entsagte so ihrer *maggiorata fisica*, was ihr zum Teil heftige Kritik und Verratsvorwürfe einbrachte.⁶¹¹ Schnell ersetzt durch andere *maggiorate*, wie zum Beispiel Sophia Loren, verlor sie ihren Status als Verkörperung Italiens.⁶¹² Ihr Verhalten wurde als Desertion aus dem nationalen Konnex aufgefasst. Gleichzeitig nahm sie aber mit ihrer neuen Körperlichkeit die schlankeren städtischen Figuren der kommenden italienischen Filme der späten 1950er und 1960er Jahre vorweg, in denen sie ganz andere Rollen spielte, wie etwa in dem Film *Anna* (Alberto Lattuada, 1951), in dem sie jedoch noch zeitweise, nämlich in Rückblenden, die verführerische Diva ist, vor allem aber in Filmen wie *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968), in dem sie eine kühle, großbürgerliche Mailänder Ehefrau und Mutter spielt.

In *Riso amaro* stand Manganos Körper aber noch für die Landschaft, obwohl oder gerade weil er sich gleichzeitig in seiner Fetischisierung von ihr absetzte beziehungsweise sie transformierte. Manganos neorealistischer Körper konnte die Landschaft verkörpern, ihr fetischisierter Starkörper hingegen die Nation repräsentieren. Lesley Caldwell sieht in Mangano jenen Glamour Hollywoods, der ihren Körper als Spektakel inszenierte. Genau das bringe sie aber in einen Gegensatz »with the massed bodies, working and fighting«, der anderen Frauen.⁶¹³ Caldwell bezieht sich hier vor allem auf eine frühe Szene des Films. Nachdem die Frauen auf dem umzäunten Anwesen des Landbesitzers ankommen und in großen Baracken Quartier nehmen, bricht sofort der erste Konflikt unter ihnen aus. Denn nicht wenige der angereisten Frauen haben keine gewerkschaftlich vermittelten Arbeitsverträge und somit kein Recht, auf den Feldern zu arbeiten. Ein Vorarbeiter fordert diese Frauen folglich

610 Capussotti, Weiblichkeit, S. 101.

611 Vgl. ebd., S. 108.

612 Diesen Vorwurf des Landesverrats, der auf den Verlust einer üppigen Figur folgte, musste allerdings auch Sophia Loren kennen lernen. Während ihrer Zeit in Hollywood mutmaßte die italienische Öffentlichkeit nicht nur darüber, ob die Loren überhaupt noch italienisch sprechen könne, sondern sie war sich auch sicher, dass der Italiener uretreu gewordene Star dünn geworden sei. Vgl. Dechert, *Divismo all'italiana*, S. 226ff.

613 Caldwell, *What about Women?*, S. 143.

auf, wieder abzureisen. Francesca, die ebenfalls keinen Vertrag besitzt, überredet jedoch die sogenannten *clandestine*, trotzdem gemeinsam aufs Feld zu gehen und einfach schneller und härter als die restlichen Frauen zu arbeiten.

Bereits am ersten Tag eskaliert die Situation auf dem Feld. Nachdem Silvana in einem spontan angestimmten Lied von Andreina, einer älteren *risaiola*, angegriffen wird, weil sie nicht richtig arbeite,⁶¹⁴ lenkt sie die Wut der Vertragsarbeiterinnen auf die *clandestine*, weil diese das Arbeitstempo für alle heraufsetzten, also Verräterinnen und Streikbrecherinnen seien. Es kommt zu einem Gesangsduell, in dem die Arbeiterinnen, denen das Sprechen während der Arbeit untersagt ist, ihre jeweilige Position ›verhandeln‹, den *caporale* lächerlich machen und sich gegenseitig beschimpfen. Doch sind die singenden Frauen keine homogene Masse, sondern setzen jeweils ganz eigene Akzente. Als eine der illegalen Arbeiterinnen Andreina verhöhnt, halten die anderen inne und es kommt zu einer Schlägerei. Die Frauen stürzen sich aufeinander und kämpfen verbissen im schlammigen Feld. In dieser Szene werden die neorealistischen Momente und jene, die schon von einer neuen Ästhetik kündeten, anschaulich. Unter all den sich wälzenden, zerrauten und vor Dreck starrenden Frauen steht einzig Silvana unbeteiligt im Wasser, obwohl sie den Schmähesang mit initiiert hat. Statt sich mit den anderen ins Handgemenge zu begeben, versucht sie die regulären Arbeiterinnen auf Francesca als vermeintliche Rädelsführerin der *clandestine* zu hetzen. Ihre statuenhafte Erscheinung hebt sie von dem wilden Knäuel um sie herum ab und isoliert sie. Obwohl oder gerade weil sie als Anführerin gelten kann, wird hier bereits ihr kommender Ausschluss aus dem Kollektiv angedeutet.

Dennoch sind sowohl Silvana als auch Francesca zunächst nur jeweils untergeordnete Angehörige der sich feindlich gegenüberstehenden Kollektive der Vertragsarbeiterinnen und der illegal Beschäftigten. Gleichzeitig sind beide Frauen exponiert, die eine, weil sie noch kein Teil des Gesamtkollektivs ist, die andere, weil sie es nicht mehr sein will. Sie sind die einzigen Frauen, die sich an der Massenschlägerei im Reisfeld nicht beteiligen. Hier schwankt der Film zwischen der erneuten Zentralität der Protagonistinnen vor dem Hintergrund einer unbestimmten Masse einerseits und der vielfachen Ausdifferenzierung des Kollektivs andererseits. Denn der Kampf auf dem Reisfeld ist eine unabhängige Auseinandersetzung zweier gesellschaftlicher Gruppen – der Arbeiterinnen und der Subalternen –, und nicht zweier Individuen.

614 Dieser erste Schlagabtausch zwischen der älteren und erfahrenen Andreina und Silvana wurde in den meisten Fassungen herausgeschnitten. So ist es dadurch Silvana, die mit den spontan gedichteten Strophen, die zu der Melodie populärer Lieder gesungen werden, anfängt. Dadurch verschiebt sich die Wahrnehmung der Handlung wieder stärker auf das Duo Silvana – Francesca.

Dennoch gelingt es Silvana, dem Kampf Einhalt zu gebieten und mit einem Fingerzeig auf Francesca, Hunderte von Frauen gegen diese in Bewegung zu setzen, und damit zu befehlen. Die Schlacht im Reisfeld steht zwar für den chiasmatischen Austausch Silvanas und Francescas aus dem Kollektiv heraus beziehungsweise in dieses hinein, aber der soziale Konflikt geht in seiner Bedeutung über die Funktion als tragendes Moment des Filmplots hinaus und erhält eine eigenständige Relevanz. So wurde der Film nicht nur als der erste Divenfilm rezipiert, sondern auch als einer der ersten Filme, in denen die Frau Subjekt von Klassenkämpfen, sozialen Konflikten und historischen Ereignissen ist.⁶¹⁵

Als sich die Frauen schließlich auf die flüchtende Francesca stürzen wollen, kommt ein Trupp Soldaten daher, die, Schießfiguren tragend, lustig und lächerlich wirken. Diese Männer erscheinen als alberne Pappkameraden statt als Helden vergangener Kriege. Einzig ihr Anführer Marco verfügt über Autorität. Sein Hemd weit aufgeknöpft und auf einem Grashalm kauend, tritt der solchermaßen fetischisierte Offizier den Frauen entgegen und rettet so Francesca vor dem Mob. Ihm gelingt es, die beiden Frauengruppen zu einen, gemeinsam für die vertragliche Absicherung der *clandestine* zu kämpfen.

Silvanas Körper entfernt sich jedoch Schritt für Schritt aus dem Kollektiv, das den Neorealismus als grundlegendes Moment bestimmte. Der Film bestraft sie dafür, doch ist gerade diese Fetischform Grund des Erfolges und Symbol des Films. Die sich rekonstituierende phallische Weiblichkeit, die sich anhand des berühmten Bildes von Silvana im Reisfeld während der Schlacht wie in einem Lehrbuch studieren lässt, wird nun ihrerseits als abweichend konnotiert. Doch ist sie die Vorbotin eines alten, gleichsam modernisierten patriarchalen Zeichensystems, das Frauenkörper in Signifikanten eines Gesellschaftssystems verwandelt; gleichzeitig als Objekt verehrt und als Subjekt degradiert. Über die Ikonographie glamouröser weiblicher Körper rekonstituierte der heteronormative Diskurs seine Grammatik. Im flüssigen Nachkriegsitalien wurde Silvanas Körper in Pin-up-Pose festgefroren und in ein nationales Narrativ eingeschrieben.

Später im Film scheint Silvana für einen Moment all das, was sie sich gewünscht hat, erreicht zu haben. In der betreffenden Szene wiederholt sich abermals die Verwandlung des Kollektivs in einen homogenen Block, der diese neue Weiblichkeit rahmt. Am Abend erscheinen zahlreiche Männer hinter den hohen Mauern des Landguts und werfen Liebesbriefe hinein. Viele der Frauen klettern zu ihnen und es entspinnen sich zunächst ganz unterschiedliche Schicksale, denen der Film kurz folgt, wie etwa das von Gianna (Lia Corelli) und Paolo, die ihre Hochzeit planen.

615 Vgl. Lizzani, *Riso amaro*, S. 106.

In einer langgezogenen Kamerafahrt entlang und über der Mauer streift der Film wie zufällig eine ganze Reihe von ähnlichen Geschichten, in denen manche Frauen ein eigenes Gesicht bekommen. So ist es nicht eine anonyme Masse, die zu den Männern über die Mauer klettert, sondern eine Vielzahl einzelner Charaktere, die weder Francesca noch Silvana, noch eine sonstige Stichwortgeberin für ihr Handeln benötigen – ihre Wunschmaschinen laufen selbsttätig. Aufgesplittet in individuelle, begehrende Frauen, zerfällt das Arbeitskollektiv, um sich jenseits der Mauer in einem kleinen Wäldchen mit den Männern zu einer feiernden und tanzenden Gesellschaft wieder zu vereinigen. Doch auf einer Lichtung enden diese vielen kleinen Erzählstränge. Schon während des Kameraschwenks erklingt das mittlerweile wohlbekannte musikalische Thema des Films, Silvanas Boogie-Woogie-Musik, und rückt die vielen Aspekte, die gerade entfaltet wurden, in den Hintergrund.

Silvana mit dem strahlenden Schmuckstück um den Hals betritt die Szenerie; wie die Kette abermals die Besitzerin gewechselt hat, bleibt unklar. Der Austausch der beiden Frauen wird im Laufe des Films zunehmend weniger über die Kette symbolisch dargestellt. Als Silvana ihren berühmten amerikanischen Boogie-Woogie tanzt, ist sie Mittelpunkt der sie anfeuernden Menge. Sie ist nun sogar doppelt wertvoll, als fetischisierte Tänzerin wird sie Schmuck, während der Schmuck ihre marktformige Weiblichkeit symbolisiert. Die stets versteckte Kette tritt, wie ihre stets verborgene Sehnsucht nach einem Leben als moderne konsumierende Dame, nun offen hervor. In diesem Moment scheint Silvana all ihre Träume realisieren zu können. Dennoch wird sie als von allen begehrt Intensitätspunkt augenscheinlich prekariert: Als Silvana unter die Tanzenden tritt, öffnet sich die Menge und bildet erneut einen Kreis um sie. Durch diese innere Auffaltung der Masse steht Silvana im Zentrum und gerade dadurch gleichzeitig im Außen des Arbeiterinnenkollektivs. In dieser Szene visualisiert sich das historische Ende der direkten Nachkriegszeit und der Anfang einer Reterritorialisierung devianter Körper und Wunschströme auf den auf Konsum ausgerichteten und normierten weiblichen Körper im Übergang zu den 1950er Jahren. Selbstverständlich folgen die klassischen Männlichkeitsentwürfe prompt. Denn sowohl der gute Soldat Marco als auch der düstere Bandit Walter erscheinen auf der Bildfläche. Wie schon zu Beginn des Filmes am Bahnhof betritt Walter erneut den Kreis und fällt in Silvanas Tanz mit ein. Nun fügt sich alles: Die Kette, der Mann, die Frau und die amerikanische Musik rücken ins Zentrum, während die restlichen Figuren – genau wie das Kinopublikum – zu ZuschauerInnen werden. Der Tanz von Silvana und Walter beschleunigt sich zunehmend und endet, durch schnelle Schnitte verstärkt, in einer rasenden Ekstase, in der symbolisch die ganze Sorglosigkeit des kollektiven Wahns und der Rausch des Bündnisses der

italienischen Bevölkerung mit dem faschistischen System, das sich hier nun zum amerikanischen System wandelt, zum Ausdruck kommt. Das ist die ideologische Ausrichtung dieses Films. Wie angesteckt fallen die Umherstehenden in den wilden Tanz ein. Doch auch Francesca und der ehemalige Partisan Marco sind anwesend und intervenieren in historischer Analogie in die Situation. So reißt Marco Silvana die Kette vom Hals und prügelt sich anschließend mit Walter, wobei unklar bleibt, um was es dabei geht, die Kette, Silvana oder Francesca. Letztere nimmt in dem allgemeinen Durcheinander das Schmuckstück noch ein letztes Mal an sich und trifft, nachdem sich die Lage beruhigt hat, Walter. Er beschimpft sie und rückt schließlich mit der Neuigkeit heraus: Die Halskette ist falsch: »È falsa, stupida!« Die Kette wird nun endlich für Francesca zu dem, was sie eigentlich die ganze Zeit war, zum schönen Schein falscher Verhältnisse. So erkennt sie in dieser Szene endgültig den eigentlichen Wert der harten Arbeit und damit ihre wahre Bestimmung.

Ein weiteres Mal wechselt die Kette danach zu Silvana, die als einzige noch nicht weiß, dass die Kette – und das wofür sie steht – falsch ist. Dieses Hin und Her des *Objekts a* steht für den kreuzweisen Positionswechsel der beiden Frauen, der in vielen Szenen auch durch die Bildkomposition unterstrichen wird. Ein gutes Beispiel hierfür ist jene Szene nach der bereits erwähnten Schlacht im Reisfeld. Als Silvana ihre Konkurrentin vor dem Offizier Marco denunziert, steht sie noch zwischen den beiden eingerahmt, das heißt sowohl neben Francesca, ihrer Freundin/Feindin, als auch neben Marco, ihrem Verehrer. Doch als er ihr die Kette abnimmt, schiebt er sie gleichzeitig aus der Mitte des Bildes und steht nun selbst in dessen Mitte. Indem er Francesca die Kette zurückgibt, nähert er sich ihr an. Und tatsächlich wird in dieser frühen Szene sowohl die Paarbildung der beiden als auch die Marginalisierung Silvanas angedeutet. Denn noch ist Marco ein Verehrer Silvanas, mit der er flirtet und sich heimlich in einem der Ställe trifft. Auch Marco will aus Italien heraus, doch träumt er davon, sich in Südamerika durch Arbeit eine Existenz aufzubauen, während Silvana vom schnellen Geld und einem bequemen Leben in den USA träumt, wo »alles elektrisch ist«, wie sie schwärmt, woraufhin Marco ergänzt: »Ja, sogar die Stühle sind dort elektrisch« [Übersetzung d. Verf.].

Der Wechsel der beiden Frauen im *frame* findet noch häufiger statt. Besonders deutlich geschieht dies in der darauf folgenden Szene im Schlafsaal der Baracke, in der die beiden Frauen Bett an Bett untergebracht sind. Während Silvana und Francesca wie die Schwestern in *Desiderio* im schwarzen und weißen Nachthemd auf ihren Betten liegen, vertraut sich Francesca ihrer Freundin an. Begierig hängt Silvana an Francescas Lippen und fragt sie über ihre Vergangenheit aus. Francesca erzählt ihr, wie sie für eine elegante Dame als »cameriera personale« in einem

reichen Haushalt tätig war. Als sie schwanger wurde, verlor sie ihre Stellung. Sie erzählt ihr auch von Walter, der wie ein »signore« aufgetreten, im Grunde aber ein Spieler sei, dessen Schulden sie habe abarbeiten müssen. Darüber hinaus habe er sie gedrängt, ihr Kind, auf das sie sich gefreut habe, abzutreiben. Wie bei dem Typus der kollaborierenden Italienerinnen im Fieberwahn



Riso amaro > Marcus: Italian Film in the Light of Neorealism

während des Faschismus entstand auch für Francesca ein Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Peiniger. Genauso wie es kurz darauf bei Silvana sein wird, war der Verlust des Kindes für Francesca der entscheidende Grund, für »ihn«, sein Name wird nie genannt, alles zu tun, was er wollte. Am Ende überredete er sie zu dem Diebstahl, der sie an diesen Ort brachte. Obwohl ihre Geschichte durchweg tragisch ist, beneidet Silvana sie um dieses abenteuerliche Leben und die schönen Dinge, die sie in der Welt der Reichen zumindest sehen durfte. Francesca nimmt hingegen die entgegengesetzte Perspektive ein: »Vorrei essere al posto tuo.«⁶¹⁶

Am Ende des Films verbündet sich Silvana mit Walter, während Francesca mit Marco das Kollektiv und seine Arbeitsleistung verteidigt. Kulminationspunkt dieses chiastischen, liminalen Prozesses ist die sadomasochistische Szene, in der sich Silvana gänzlich dem zurückgekehrten Walter ausliefert. Es regnet bereits seit sechs Tagen, was die Arbeit auf dem Feld verunmöglicht hat. Silvana liegt gelangweilt auf ihrem Bett, neben dem ihr Plattenspieler läuft, und schneidet Starbilder aus ihren Zeitschriften aus, die sie an der Wand über ihrem Bett befestigt. Doch dann entschließt sie sich, dieser Tristesse zu entkommen, und läuft durch den Regen zum Reisspeicher, in dem sich Walter versteckt hält. Nicht zufällig eröffnet der Film mit diesem Versteck eine Parallele zwischen Walter und Mussolini, die Ruth Ben-Ghiat in seiner Figur angelegt sieht. Wie Mussolini schändet Walter Italien, symbolisiert durch Silvana, und reißt es beziehungsweise sie in den Tod. Und wie Mussolini sitzt auch Walter inmitten der von den einfachen Menschen erarbeiteten Produkte, wie eine Ratte in der Kornkammer, und bereichert sich daran. Walter hält sich im vollen Reis-

616 »Ich möchte an deiner Stelle sein.« [Übersetzung d. Verf.] Der häufige gekreuzte Positionswechsel bringt diesen Wunsch der beiden Frauen besonders deutlich zum Ausdruck.



Riso amaro > Landy: Stardom Italian Style

speicher des Gutes versteckt. Damit bekräftigt sich Ben-Ghiats These, dass die Verantwortung der italienischen Bevölkerung am Faschismus externalisiert wird, insofern diese Parallelisierung suggeriert, dass im Falle des *Duce* wie bei Walter niemand von dem Raub und dem Betrug wusste und gleichzeitig das allgemeine Mitmachen der breiten Bevölkerung dethematisiert wird.⁶¹⁷ In den Unterkünften der Frauen motivieren Gianna und andere währenddessen ihre erfahrene *capo* Andreina, trotz schlechten Wetters sofort auf die Felder zu gehen, nachdem diese davor gewarnt hatte, dass sie große Lohnleinbußen hinnehmen müssten, wenn sie jetzt nicht wieder anfangen würden zu arbeiten. Wieder nehmen weder Silvana noch Francesca am Entscheidungsprozess der Frauen teil. Zwar vollzieht sich in dieser entscheidenden Episode des Films endgültig der Austausch zwischen Francesca und Silvana, aber es sind die anderen Frauen, die das Setting setzen.

Auch die schwangere und geschwächte Gabriella (Maria Grazia Francia) lässt sich von der spontanen Begeisterung anstecken und zieht mit den Frauen hinaus in den strömenden Regen. Schließlich gehen alle *mondine* begeistert mit. Derweil lockt Silvana Walter aus dem Schuppen, in dem er sich versteckt hält. Komplett durchnässt flirtet sie mit dem Gangster, reizt ihn durch Hiebe eines langen Zweiges und führt ihn solchermaßen verführerisch auf einen der Feldwege außerhalb des Landguts. Dieses Spiel hatte sie in einer früheren Szene bereits mit Marco versucht, doch wusste er im Gegensatz zu Walter nichts mit dem Spiel aus Sex und

617 Vgl. Ben-Ghiat, *Liberation*, S. 84 und 96f.

Gewalt anzufangen. Doch nun entwendet Walter der zurückweichenden Silvana den Stock und beginnt, damit auf die junge Frau einzuschlagen. Das Unwetter und der entschlossen weiter vordrängende Walter lassen die Situation immer bedrohlicher erscheinen, die Boogie-Woogie-Musik aus dem Off schwillt an. Schließlich fällt Silvana entsetzt vor ihm zu Boden. Während sie hysterisch lacht und schreit, kommt Walter, mit einem sadistischen Grinsen, vor dem Hintergrund des dunklen Himmels und umrahmt von einer dramatisch zugespitzten Musik über sie – Schnitt.

Zeitgleich setzen bei der schwangeren Gabriella im Reisfeld die Wehen ein. Während die Regenwolken jedes Licht nehmen und der Regen in Sturzbächen vom Himmel fällt, bekommt sie im nassen Schilf verfrüht ihr Kind. Dabei beugen sich zahlreiche Arbeiterinnen über die junge Frau und bedecken ihren Körper wie ein Vorhang. Ihre dunklen Umhänge schließen sich über die Szenerie und vermischen sich ununterscheidbar mit der aufgeweichten, schlammigen Erde um sie herum. Hier werden die Frauen wie an keiner anderen Stelle des Films eins mit der Erde und dem Wasser. Gabriellas Kind ist tot, und es bleibt unklar, ob es eine Totgeburt war oder die Arbeiterinnen das Kind am Leben gehindert haben. Hingegen ist in dieser ikonographischen Montage eindeutig, dass aus der düsteren und gewaltsamen Vereinigung von Walter und Silvana kein Leben entstehen wird, sondern sie im Gegenteil dadurch selbst ihren Tod besiegelt haben. Die Gleichzeitigkeit der Totgeburt mit Silvanas Vergewaltigung lässt Silvana als symbolischen Auslöser erscheinen, wodurch auch ihre eigene Abstoßung aus dem Kollektiv endgültig wird. Unterstrichen wird dies am Ende der Szene. Wankend nähert sich Silvana der Gruppe um Gabriella, wobei sie lange Reihen von Frauen passiert, die sie stumm und feindselig unter ihren dunklen übergeworfenen Säcken anstarren. Schließlich sieht sie, was passiert ist. Als die Frauen singend hinter Francesca herlaufen, die die ohnmächtige Gabriella in ihren Armen trägt, schreit Silvana gegen den Regen und den monotonen und schrillen Klagegesang der dunkel verhüllten Frauen wie von Sinnen an: »Basta! Basta! Non siamo bestie! Basta la miseria! Basta con questo schifo!«⁶¹⁸ Ihr Horror kann gleichsam als ein Erschrecken vor ihrem Begehren nach Walter/Mussolini und vor dem Tod, den es über die Menschen brachte, interpretiert werden.

Neben den Bildern unterstreichen besonders die akustischen Elemente das Moment der Kollektivität und Silvanas zunehmende Vereinzelung unter dem Regime des Gangsters. Denn ähnlich wie *La terra trema* wird auch *Riso amaro* von einem Klangteppich aus Gesängen, rhythmischen Geräuschen und einer allgemein lärmenden Kulisse getragen. Gerade

618 »Genug! Genug! Wir sind keine wilden Tiere! Schluss mit dem Elend! Schluss mit diesem Ekel!«
[Übersetzung d. Verf.]

der akustische Teppich verwebt die Frauenkörper mit der Landschaft. Und wie die Reissetzlinge einer nach dem anderen in den Boden gesteckt werden, werden mit jedem Lied die Schlaufen dieser andauernden Geräuschkulisse geknüpft. Gerade diese ist es, die Silvana in dieser Szene nicht mehr ertragen kann. So hält sie sich die Ohren zu und schreit mit ihrer Stimme vergebens gegen das unerschütterlich wirkende, klangliche Frauenkollektiv an, sackt zurückgelassen im nassen Schilf zusammen und stürzt sich schließlich in einen der Wassergräben.

In dieser dramatischen Szene wird darüber hinaus auch deutlich, warum der Plot gerade im Umfeld der immer nassen Reisfelder stattfindet. Das Wasser steht symbolisch für Tod und (Wieder-)Geburt und ist in der Vorstellung zumindest der abendländischen Kultur weiblich konnotiert.⁶¹⁹ Das Säen, Gebären und Sterben des immer mit dem Wasser in Berührung stehenden Frauenkollektivs eignet sich daher besonders, das Ende einer vergangenen Zeit – sei es Faschismus oder unmittelbare Nachkriegszeit – und den Anbruch einer neuen Epoche, eines neuen Italiens zu verhandeln. In diesem Ensemble ist die Figur Silvanas als Körper dieser Transition zentral. Sie führt symbolisch von der einen in die andere Welt. Grignaffini beschreibt sie als Kreatur, die sich zwischen Wasser und Erde bewegt, zu fest für das eine, zu schlüpfrig und zu wenig natürlich für das andere. In der Szene nach der nächtlichen Feier im Wald und vor der Vergewaltigung durch Walter wird diese Ambivalenz besonders anschaulich gemacht. Zusammen mit anderen Frauen badet Silvana in einem der größeren Kanäle. Marco beobachtet sie, hinter einem Busch versteckt. Plötzlich beginnt es heftig zu regnen. In der dunklen und verwaschenen, aber dennoch paradiesisch anmutenden *Mise en Scène* entsteigt Silvana im strömenden Regen nackt dem Wasser und entdeckt Marco. Der versucht sie zu überzeugen, dass ihre amerikanischen Träume falsch sind, doch Silvana kennt die Alternative zu ihren Träumen:

Marco: »Boogie-woogie ... romanzi, Grand Hôtel ... Non sai vedere altro?«

Silvana: »Infatti! E tutto quello che vedo stando dalla mattina alla sera con i piedi nell'acqua.«⁶²⁰

Dennoch ist sie sich unsicher, ob sie die Arbeit im Wasser oder ein Leben im Luxus in den Blick nehmen soll. Sie schwankt zwischen beiden Polen hin und her. Das drückt sich auch in ihrer Körperlichkeit aus. Gerade weil ihr Körper nicht eindeutig ist, noch nicht ganz Diva, aber auch nicht

619 Vgl. Gaylyn Studlar: Schaulust und masochistische Ästhetik, in: *Frauen und Film*. Nr. 39. 1985, S. 15-39, hier S. 20. Vgl. Manfred Lurker: *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 1991. S. 316f.

620 Marco: »Boogie-Woogie ... Fotoromane, Grand Hôtel ... Kannst du nichts anderes sehen?« Silvana: »Genau! Das ist alles, was ich sehe, während ich von morgens bis abends knietief im Wasser stehe.« [Übersetzung d. Verf.]

mehr ganz ländlich, kann sie zwischen diesen Welten hin- und herwechseln.⁶²¹ In diesem Sinne ist Silvana Mangano tatsächlich eine untypische ›Sexbombe‹, viele ihrer körperlichen Aspekte erscheinen im Vergleich zu denen der folgenden Stars wie Gina Lollobrigida oder Lucia Bosè hart und widerspenstig, im Vergleich zu Anna Magnani und Carla Del Poggio jedoch mädchenhaft und sexy. Der Regisseur De Santis suchte bewusst einen neuen Typus von Schauspielerin für diese Rolle, der eine Mischung aus – der für die Italiener unvermeidlichen – Rita Hayworth sowie Carla Del Poggio darstellen sollte.⁶²² Aber gerade dadurch sieht Grignaffini in Silvana – der Silvana im Film und dem Star Silvana Mangano – eine ›italiana in Italia‹, deren Körper die Physiognomie des Italiens von 1949 sei.⁶²³ Obwohl die Figur der Silvana im Film zunehmend marginalisiert wird, steht ihr Körper gleichzeitig zentral und damit für das Land und die Nation Italien. Hier wäre auch Capussottis Analyse beizupflichten, die in der Nachkriegszeit eine Hinwendung zum Mütterlichen sieht, ›nachdem die faschistische Rhetorik eine Wiedergeburt durch Krieg und die männliche Gemeinschaft propagiert hatte‹.⁶²⁴ Walter würde dann als symbolischer Mussolini das Weibliche zerstören und den Tod gebären. Dieser Interpretation kann sicherlich zugestimmt werden. Gleichzeitig steht Walter aber auch für das andere, das bedrohliche Amerika. Er tanzt perfekt Boogie-Woogie, ist welterfahren, und im Gegensatz zu den früheren Faschisten steht Walter für Konsum und verachtet anstrengende Arbeit. Diese Parallelisierung von Faschismus

621 Vgl. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, S. 373f. Dort beschreibt sie weiter Silvanas widersprüchlichen Körper, der eigentlich alles ist, aber zuletzt doch für nichts wirklich ausreicht, sondern immer zu viel oder zu wenig ist, folgendermaßen: »Generosa, solidale, ladra, traditrice, tradita, amica, rivale, donna che lavora, donna che seduce ed è sedotta, colpevole, innocente, oggetto del desiderio, vittima sacrificale. Silvana è troppo poco di plastica per essere fino in fondo una reginetta di fotoromanzi, troppo radicata nella materialità del lavoro e del paesaggio per essere fino in fondo una pin-up, troppo generosa per essere fino in fondo una ›creatura del male, troppo poco ›naturale‹ per essere fino in fondo una creatura della terra.« »Großzügig, gefestigt, Diebin, Verräterin, Verratene, Freundin, Rivalin, arbeitende Frau, verführerische und verführte Frau, schuldig, unschuldig, Objekt der Begierde, geopferetes Opfer. Silvana ist zu wenig plastisch für eine echte Königin der Fotoromane, zu sehr verwurzelt in der Materialität der Arbeit und der Landschaft, um letzten Endes ein Pin-up zu sein, letztlich zu großzügig für ein ›Wesen des Bösen‹, zu wenig ›natürlich‹, um wirklich ein Geschöpf der Erde zu sein.« [Übersetzung d. Verf.]

622 Vgl. Giuseppe de Santis, in Franca Faldini/Goffredo Fofi (Hg.): *L'avventurosa storia del cinema italiano: raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*. Mailand 1979. S. 154. Die *New York Times* beschrieb Silvana Mangano in ihrer Besprechung von *Riso amaro* ganz ähnlich: »A new girl [...]. Full-bodied and gracefully muscular, with a rich voice and a handsome, pliant face, she handles with vigor and authority the characterization of a tortured libertine. It is not too excessive to describe her as Anna Magnani minus fifteen years, Ingrid Bergman with a Latin disposition and Rita Hayworth plus twenty-five pounds!« Silvanas Gegenspielerin Francesca, die Schauspielerin Doris Dowling, wird demgegenüber als eine ›Italian ›moll‹« bezeichnet. Bosley Crowther: ›Bitter Rice‹, *New Italian Film with Silvana Mangano, Opens Stand at the World*, in: *New York Times, The Screen in Review*, 19.09.1950.

623 Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, S. 373f.

624 Capussotti, *Weiblichkeit*, S. 98.

und amerikanischer Kultur prägte durchgehend die politische Ausrichtung des Neorealismus.⁶²⁵ Interessant hierbei ist, wie diese historisch, politisch und kulturell komplett widersprüchliche Operation vor allem über einen vergeschlechteten Selbstentwurf funktioniert: Ein weibliches Italien wurde vom Faschismus verführt beziehungsweise hat den *Duce* selbst dazu verführt, es zu missbrauchen.

Vor diesem Hintergrund wird auch noch einmal der Film *La Ciociara* interessant. Sophia Loren, die wie keine andere Diva der Zeit für das neue Nachkriegsitalien stand, handelte sich mit ihrem Weggang nach Hollywood 1957 zahlreiche empörte Landesverratsvorwürfe ein. Als sie wiederkam, drehte sie 1960 mit De Sica als erstes *La Ciociara*, in dem sie



La Ciociara > Film still

und ihre dreizehnjährige Film-Tochter von einer Gruppe alliierter afrikanisch-arabischer Soldaten in einer Kirche brutal vergewaltigt werden. Diese Szene, ebenso wie das Bild, auf dem sie nach dem Verbrechen völlig verzweifelt auf einer staubigen Straße in sich zusammengebrochen zu sehen ist, steht im kulturellen Gedächtnis für den gesamten

Film, ist sozusagen seine verdichtete Aussage. Waren es im Neorealismus noch die Faschisten, die Italien, verkörpert durch eine Frau, geschändet hatten, waren es zehn Jahre später die Alliierten. Durch die Vergewaltigung von Sophia Lorens Körper auf der Leinwand konnte sie indes wieder Eingang in die nationale Matrix finden. Die Vergewaltigung Lorens ist wie die Vergewaltigung Silvanas in *Riso amaro* in dieser nationalen und phallischen Logik eine notwendige Vorbedingung ihrer Reterritorialisierung. Erst durch die Schändung durch alliierte und nicht-weiße Männer auf der Leinwand wurde Sophia Loren wieder in das nationale Kollektiv aufgenommen. Damit wurde an der Diva die Phantasie des italienischen Publikums exekutiert, die amerikanisierte Schauspielerin, die als konsumierende Frau sexuell aktiv konnotiert war, durch eine gewalttätige phallische Besetzung geschlechtlich zu reterritorialisieren und damit

625 Dies wird besonders in den zahlreichen Stellungnahmen der Filmemacher zum »dekadenten« und »wertlosen« Kino Hollywoods sowie zum »eskapistischen« Film des Faschismus deutlich. Die gewaltige Demonstration der *Comitati per la difesa del cinema* in Rom unter Beteiligung von Alessandro Blasetti, Vittorio De Sica, Anna Magnani, Gino Cervi u.a. am 20. Februar 1949 für eine Importbeschränkung amerikanischer Filme, gegen die Zensur der DC und für den Schutz und die Förderung des »cinema italiano« bringt diese Haltung auf den Punkt. Vgl. Giuseppe De Santis: Piazza del Popolo, prima e dopo, in: *Cinema*. Nr. 9, 28.02.1949. S. 261.

als italienische Frau zu resignifizieren.⁶²⁶ Der geschändete weibliche Körper konnte solchermaßen als identifikatorischer Signifikant wieder in die zu heilende Volksgemeinschaft aufgenommen werden. Diese Art der »Bewältigung«, die eher einer Verdrängung gleicht, ist nur geschlechterhistorisch zu fassen.

Silvana bekundet am Tag nach der Vergewaltigung, nun alles für Walter tun zu wollen, und beteiligt sich an seinem Plan, die gesamte Ernte der Arbeiterinnen zu stehlen. Als Francesca kurz darauf Walter zum letzten Mal in seinem Versteck auf dem Speicher trifft, ist auch ihre Verwandlung abgeschlossen. Als er mit ihr schlafen will, lehnt sie ab und will lieber zu den anderen Frauen in den Schlafsaal. Als Silvana erscheint, versucht sie die junge Frau vor ihrem Ex-Liebhaber zu retten, doch ist es bereits zu spät, Silvana gehört ihm mit Haut und Haar. Auch hier wird die filmische Darstellung des Faschismus als eine Art verblendete Ergebenheit und wahn- und krankhaftes Ausgeliefertsein evident.

Die Positionen der beiden Frauen sind nun vollständig ausgewechselt. Am Ende des Films kommt es dann zum blutigen Showdown zwischen ihnen. Bezogen auf das Bild des symbolisierten Faschismus wäre Francescas Militanz und Entschlossenheit die Beherztheit der Partisanen und Silvanas Verstricktheit in Walters Verbrechen die faschistische Gewalt der Kollaborateurinnen.⁶²⁷ Doch zuvor hat Walter mit der Hilfe Silvanas und seiner kleinen Bande die Reisfelder geflutet, während die *mondine* gerade den erfolgreichen Abschluss ihrer Arbeitssaison mit einem großen Fest begehen und dabei die »Miss Mondina 1948« wählen – natürlich Silvana. In einem schnellen Schnittwechsel zeigt der Film, wie unter den begeisterten »Silvana«-Rufen der Frauen das Wasser über die Felder flutet und gleichzeitig sich der Reis auf langen Rutschen aus dem Speicher auf die Ladeflächen der Transporter ergießt. Silvana, Wasser und Reis sind hier die Elemente, die sich zusammenfügen und am Ende eins werden wollen. Doch zunächst stürzen die Arbeiterinnen auf die Felder, um zu retten, was zu retten ist, während Silvana mit einer albern wirkenden Krone alleine auf der Festbühne zurückbleibt.⁶²⁸ In dem allgemeinen Durcheinander lässt Walter die gesamte Reisernte auf LKWs verladen.

626 Vgl. Dechert, *Divismo all'italiana*, S. 232ff. Zur italienischen Kritik an Loren in Hollywood vgl. Gundle, Sophia Loren. Durch den Film wurde sie die beliebteste Schauspielerin Italiens.

627 Eine Militanz, die sich im verwandten deutschen Trümmerfilm kaum finden lässt. Einzige Ausnahme ist die Figur Mertens in *Die Mörder sind unter uns* (Wolfgang Staudte, 1946). In diesem ersten Trümmerfilm greift der Protagonist tatsächlich zur Waffe, um einen Kriegsverbrecher, dem es in der deutschen Nachkriegszeit schon wieder allzu gut geht, zu richten. Allerdings gibt er am Ende den entscheidenden Schuss doch nicht ab, was allerdings eher der sowjetischen Zensur als dem Drehbuch vorzuwerfen ist. Vgl. Perinelli, *Liebe* 47, S. 110. Vgl. Barbara Bongartz: *Von Caligari zu Hitler – Von Hitler zu Dr. Mabuse? Eine »psychologische« Geschichte des deutschen Films von 1946 bis 1960*. Münster 1992. S. 37.

628 Die anschwellende bedrohlich-sirenenartige Musik kündigt den tragischen Ausgang der nun vollständig vom Arbeitskollektiv marginalisierten Silvana an.

Einzig Francesca ahnt, was vor sich geht, und versucht seinen Plan zu vereiteln. Dafür überredet sie den zufällig vorbeikommenden Marco, ihr zu helfen. Dieser ist zunächst unschlüssig und bringt wenig Enthusiasmus dafür auf, den Helden zu spielen. Doch schließlich kehren beide zum Hof zurück und konfrontieren Walter und Silvana, die daraufhin in das Schlachthaus des Landgutes flüchten. Hier findet der letzte Kampf zwischen den beiden Parteien statt; eine symbolisierte Bürgerkriegsszene im Schlachthaus Italien.⁶²⁹

In dieser Szene tauchen zwischen abgehangenen Rinderköpfen und Fleischteilen auch noch einmal sehr eindrücklich die beschädigten, dysfunktionalen männlichen Körper auf. Denn beide Männer verletzen sich gleich zu Anfang ziemlich dilettantisch den Arm und so ist es an den beiden Frauen, die Sache zu Ende zu bringen. Verschanzt in gegenüberliegenden Ecken beschießen sich Silvana und Francesca, während die beiden Männer hinter ihnen Deckung suchen und unter Schmerzen ihren außer Gefecht gesetzten Waffenarm halten; im Hintergrund plätschert stetig ein kleines Wasserrinnsal. Walter und Marco werden zu passiven Zuschauern des dramatischen Endes und bleiben damit die kastrierten Helden, die schon den Neorealismus bevölkerten. Und wie in so vielen anderen neorealistischen Filmen werden auch hier die Protagonisten zu einem Ort, den die Frauen verteidigen und von dem aus und für den sie sich bekämpfen. In spiegelbildlicher Verkehrung zum klassischen Narrativ⁶³⁰ sind es die Männer, zu denen die Frauen nach Bewältigung ihres Abenteuers zurückkehren. Schließlich verlässt Francesca unerwartet ihre Deckung und geht mit erhobener Pistole auf ihre Kontrahentin zu. Während Walter in panischer Angst Silvana anfleht zu schießen, macht Francesca ihr deutlich, wie sehr sie von Walter betrogen wurde. Als Silvana ihr die Diamantenkette zuwirft und damit hofft, ihre Gegnerin zu besänftigen, verkennt sie ein letztes Mal die Situation. Denn Francesca geht es schon lange nicht mehr um den Schmuck, und so kickt sie die Kette, die vor ihr auf dem Boden liegt, beiläufig und verächtlich in eine Abflussöffnung. Silvana versteht nun, dass die Kette falsch ist und alles, woran sie glaubte, eine Lüge war. Solchermaßen wird nun auch Silvana von dem Wahn, der wie eine Krankheit über sie kam, geheilt. Tatsächlich verbünden sich die beiden Frauen in dieser Szene und mit ihnen symbolisch das faschistische Italien als verführter Frauenkörper mit dem Italien der weiblich konnotierten Resistenza – nationale Aussöhnung. Silvana sieht nun klar, dass diese Kette und das, wofür sie stand – Faschismus und Amerika: männliche Führung, Dekadenz, Verbrechen,

629 Vgl. Ben-Ghiat, *Liberation*, S. 97.

630 Damit ist die überwältigende Mehrheit aller westlichen Filme vor 1945 und nach 1950 gemeint.

Sex und Zerstreung – nichts wert ist, ›falsch‹ ist. Und so richtet sie folglich ihre Waffe auf Walter und erschießt ihn. Doch damit nicht genug. Tödlich getroffen wankt Walter einige Schritte durch das Schlachthaus. Als er zusammenbricht, fällt er in einen großen Fleischerhaken, der von der Decke ragt und verfängt sich an einem der langen Fleischspieße. In dem Bild von Walter am Haken sieht Ben-Ghiat Mussolini vom eigenen Volk gerichtet auf der Mailänder Piazzale Loreto kopfüber aufgehängt.⁶³¹ Doch ist Silvana dadurch noch nicht vom Faschismus gereinigt. Vielmehr verlässt sie das Szenario und erklimmt mit schlafwandlerischer Sicherheit den eigens für das Fest errichteten hohen Holzturm. Noch einmal entfernt sie sich von der italienischen Erde und will wieder hoch über die anderen hinaus. Doch diesmal nimmt sie nur Anlauf. Oben angekommen stürzt sie sich nach kurzem Zögern hinunter in den Tod. Der Sprung von der allerhöchsten Plattform des Turmes liefert die nötige Besetzungsenergie, um die Verschmelzung von Silvanas Körper mit dem italienischen Boden zu ermöglichen. Solchermaßen zerschellt – wie schon Carmela in *Paisà*, wie Giuseppe in *Sciuscià*, wie Paola in *Desiderio* oder Edmund in *Germania anno zero* –, wird sie eins mit der noch zerklüfteten oder fließenden Landschaft Italiens.

Riso amaro vollzieht hier jedoch die entscheidende Wende. Während die anderen Filme mit dem tristen Bild des Todes endeten, wird Silvanas Körper, der vom Schmuck und von Walter, von Amerika und vom Faschismus befreit wurde, nun reterritorialisiert. Denn in der letzten



Riso amaro: Walter, gerichtet > British Film Institute



Mussolini, gerichtet am 29.04.1945

Sequenz, am nächsten Morgen, liegt ihr toter Körper auf dem Boden und wird in der *Mise en Scène* von den Reisarbeiterinnen in einem Halbkreis eingerahmt. Die Frauen sollen nach Hause fahren, aber keine will gehen. Da tritt Gianna an den Körper Silvanas heran und streut,

631 Vgl. Ben-Ghiat, *Liberation*, S. 97. Wie Mussolinis Geliebte Clara Petacci, die neben ihm hängt, muss auch Silvana mit Walter sterben.

wie bei einem Begräbnis mit Erde, ein wenig Reis aus ihrem Lohnsack auf die Leiche. Nacheinander tritt nun jede der Frauen vor und bestreut Silvanas Körper mit einer Handvoll Reis, dem Produkt ihrer harten Arbeit. Die *mondatura del riso*, die Schälung der Hülsenfrucht, bekommt ihre wortwörtliche Entsprechung. Denn auch Silvanas Körper wurde von seiner schlechten Oberfläche befreit, so dass nun der fruchtbare Samen hervortreten kann. Er wird als Erde bepflanzt und damit selbst zum Keim eines neuen Italiens; eine Nation, symbolisch befruchtet vom Körper der Frau. So findet Silvana Wiederaufnahme in das weibliche/nationale Kollektiv beziehungsweise begründet dieses gleichzeitig. Solchermaßen konnte (nicht nur) Silvana Manganos fetischisierter Körper durch die befruchtende Besetzung des Landes als zu besetzende Frau wiedergeboren werden. Der unfruchtbaren Verbindung mit Walter wird nun eine fruchtbare Verbindung mit dem neuen Italien entgegengestellt. Silvanas Körper figuriert dabei als phallischer *signifier* für eine wiederhergestellte Weiblichkeit und Nation.

Dies schuf nun erstmals nach Ende des Krieges auch für den männlichen Körper die notwendige Voraussetzung, erneut eine heteronormative Paarbildung eingehen zu können. Mit der phallischen Territorialisierung durch die inszenierten Bilder fetischisierter Frauen konnte nun gleichsam seine Männlichkeit repariert werden. Symbolisiert wird dieser Neuanfang durch das Paar Francesca und Marco, die im Schlussbild – wie aus einer faschistischen oder eher noch stalinistischen Ikonographie entnommen – ihrer gemeinsamen Zukunft entgegenschreiten. Marcos verletzter Arm, seine Kastration, ist zwar in dieser letzten Sequenz noch nicht verheilt, aber dennoch gut verbunden auf dem Weg der Heilung. Die Kameraperspektive dieser vorletzten Einstellung von *Riso amaro* ist wie im italienischen Kino der 1930er Jahre wieder vertikal von schräg unten nach oben ausgerichtet und überhöht damit die Zentralität der heteronormativen Schlussfigur des ersten Happy Ends eines neorealistischen Films.



Die Rückkehr der Nation

Das Ende von *Riso amaro* war neu. In ihm schien sich zugleich das stets proklamierte nationale Projekt des Neorealismus zu erfüllen, das die italienischen Filmemacher der unmittelbaren Nachkriegszeit, besonders die Regisseure der klassischen neorealistischen Filme, mit dem von ihnen neu geprägten filmischen Konzept einer *identità italiana* begründeten. Insofern ist diese Entwicklung nicht erstaunlich. Diskursiv setzte sich damit die Kinopolitik des späten Faschismus fort, die mit ihrem *verismo* ein authentisches italienisches Kino schaffen wollte – auch damals vor allem in Abgrenzung zu Hollywood. Da es sich fast ausnahmslos um dieselben Leute am Set handelte, mag dies nicht weiter verwunderlich sein. Bereits im Faschismus hatten all diese Filmemacher das nationale Italien über den Körper der Frau hergestellt. Liliana Ellena schreibt treffend über die kolonialen Filme der 1930er Jahre:

»Come in altri discorsi nazionalistici, dal legame tra terra e femminile alle immagini di disordine a minaccia per l'integrità della razza italiana, il corpo femminile diventa il campo di battaglia dell'immaginario spazio-nazionale.«⁶³²

Erstaunlich ist eher, dass die Filme unmittelbar nach Kriegsende diesem Diskurs beziehungsweise diesen Bildern des Nationalen entsagten. Wie deutlich werden sollte, verweigerten die Filme in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre noch die Realisierung einer nationalen Idee, auch wenn Ansätze davon sicherlich in den meisten Filmen angelegt waren. Interessant ist jedoch, dass sich diese Momente nicht verwirklichen konnten und stattdessen stets in einer positiven Fluchtlinie endeten, die sich jeglicher nationalen Abschlussbewegung entzog. Die ProtagonistInnen, die für ein neues Italien stehen sollten, verließen diese diskursive beziehungsweise narrative Linie und wurden wie in *Paisà* erschossen vom Fluss aus dem Bild getragen, sie stiegen wie in *Miracolo a Milano* schlicht auf Besen reitend in die Lüfte oder sie lösten sich an Felsen zerschellt und vom Meer umspült auf: Sie alle desertierten vom Ort des Geschehens, von Italien. Es muss also zwischen der intendierten – diskursiven – Programmatik der Filmemacher und ihren tatsächlichen Filmen unterschieden werden. Doch mit *Riso amaro* endete dieser Widerspruch und damit die in ihm geborene Fluchtlinie.

632 Ellena, *Mascolinità e immaginario nazionale*, S. 262. »Wie in anderen nationalistischen Diskursen über das Verhältnis zwischen Land und Weiblichkeit bis hin zu den Bildern von Unordnung als Bedrohung der Reinheit der italienischen Rasse wird der weibliche Körper zum Schlachtfeld des imaginären Orts des Nationalen.« [Übersetzung d. Verf.]

Stattdessen (neo-)realisierte sich das nationale Kino im Übergang zu den 1950er Jahren.

Selbstverständlich darf der Begriff des Nationalen, wie ihn der Neorealismus verwendete, nicht mit dem Großitalien-Gedanken der Faschisten verwechselt werden. Im Gegensatz zur zentralistischen, hierarchischen und monumentalen Perspektive der Faschisten auf Rom und den *Duce* entwickelten der Neorealismus und sein linkes kulturpolitisches Umfeld das Modell einer Transregionalität, in dem sich die verschiedenen Landesteile gerade über die Interaktion ihrer Unterschiedlichkeiten zu einem neuen Italien verbinden sollten. Wie in den Betrachtungen der horizontalen Ästhetik ausgeführt, betonen die Filme die regionalen Besonderheiten wie Landschaften, Dialekte und andere lokale Eigenheiten. Vor allem *Paisà* ist ein gutes und in der Forschung oft angeführtes Beispiel für die veränderte Herangehensweise an Italien als eine aus Vielheiten bestehende und darin neu zu begreifende nationale Einheit. *Paisà* lässt seinen Plot gleich selbst an unterschiedlichen Orten mit ihren jeweils spezifischen regionalen beziehungsweise nationalen Sprachen stattfinden.⁶³³ Die Dezentrierung der Sprache wie der Orte erzeugt eine geographische Hin- und Herbewegung, die eine eindeutige Identifikation und damit eine geschlossene Subjektposition des Zuschauers und der Zuschauerin erschwert.

Wie Ben-Ghiat treffend formuliert, fragmentiert *Paisà* durch seine Episodenstruktur, vor allem aber durch seine verpassten Begegnungen und unterbrochenen Lebensschicksale die bisherigen narrativen Codes der Signifikation.⁶³⁴ Es gibt zunächst keine selbstverständliche Zusammengehörigkeit der verschiedenen Elemente. Der dezentrierte und horizontale Interregionalismus, die Inkommunikabilität der verschiedenen Sprachen und Dialekte und die verpassten Handlungsanschlüsse der ProtagonistInnen waren damit einerseits eine Entgegnung auf die Zentralität und Vertikalität einer faschistischen Ästhetik und seiner darin national-stratifizierten Subjekte, andererseits eine Strategie, dem rhizomatischen Moment der unmittelbaren Nachkriegszeit in einer neuer Form zu begegnen. Wie Giuliana Bruno bereits für die vorfaschistische Zeit konstatiert, tendierte die »nationale Bühne« Italiens nach dem Krieg dazu, wieder zu einem Ort von »metonymic and self-referential microhistories« zu werden.⁶³⁵ Die neue Landkarte Italiens wäre demnach eine der Verschiedenheiten, ihre Linien müssten als beweglich gezeichnet werden, wobei es gelte, auch jene Kräfte zu verzeichnen, die erneut nach starrer Einheit streben.

633 Weder die Dialekte noch das im Film gesprochene Deutsch, Englisch oder Französisch wurden untertitelt oder übersetzt.

634 Vgl. Ben-Ghiat, *Un cinéma d'après-guerre*, S. 1227.

635 Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map*, S. 11.

Auch Grignaffini wendet sich dem Film *Paisà* zu und sieht in den von Süden nach Norden ansteigenden Episoden eine ›symbolische Reise‹ entlang des Stiefels, die sie als Einladung Rossellinis interpretiert, eine eigene italienische Identität zu finden. Interessant ist der materielle Aspekt, den Grignaffini in diesem Film sieht und der für sie auf der Ebene der Körper angesiedelt ist. *Paisà* schaffe die Bildung der Nation durch die Vermischung von Körpern und Landschaften, der Körper der Arbeit und des Weiblichen. Dafür spricht Grignaffini von einer ›anthropologisch-sozialen Geographie‹, welche die Existenz verschiedener Vielheiten zeigen kann, die sich noch nicht in einem gemeinsamen Organismus geordnet haben, aber schon grob die Gestalt des Landes skizzieren können. Italien als organloser Körper wird hier direkt angesprochen, aber als zu überwindendes Problem behandelt. Denn Grignaffini ist auf etwas anderes aus: Der Reichtum an Material in dem Film sei so groß, stellt sie nicht unbegeistert fest, dass er schließlich doch eine geographisch-kulturelle Einheit herzustellen vermöge, die den Namen Italien trägt.⁶³⁶

Angela Dalle Vacche bezeichnet diesen Vorgang in ihrer Untersuchung von *Paisà* pointiert als ›unity in difference‹, in der sich zeitliche und räumliche Linien treffen und ein gerade in seiner Vielgestaltigkeit gemeinsames Bild Italiens auf der Leinwand erzeugen, welches eine ›transregional spectatorship‹ hervorbrachte.⁶³⁷ Gerade der Begriff der Transregionalität markiert den Prozess der Zusammenführung heterogener Landschaften und Kulturen, ohne diese zu verneinen, wodurch sich ein (post-)modernisierter, flexibler italienischer Nationalismus (re-) etablieren konnte, der, wie aus der 1948 einsetzenden Diskussion über den Neorealismus deutlich wird, den neorealistischen Filmemachern von Anfang an wichtig war.

Nicht nur bei Rossellini findet sich diese *Viaggio in Italia*, in Filmen wie *Abbasso la miseria!*, *Ossessione* oder *Natale al campo* 119 und anderen ist diese Reise ebenfalls angelegt. In dem letztgenannten Film stammen sämtliche italienischen Insassen in dem kalifornischen Kriegsgefangenenlager 119 aus ganz unterschiedlichen Regionen und so spielen die gedanklichen Rückblenden in Rom, Neapel, Florenz, Mailand, auf Sizilien und in Venedig. Durch ihr gemeinsames Schicksal als italienische Gefangene wird deutlich gemacht, dass sich Italien nunmehr horizontal aus einer Vielheit von verstreuten Orten und Kulturen zusammensetzt, und nicht mehr vertikal auf Rom ausgerichtet ist. Im Gegenteil kehrt sich die Perspektive nun um und läuft, statt auf Rom hin, von der Hauptstadt weg. So beginnt der aus Rom stammende Giuseppe (Aldo Fabrizi) den

636 Vgl. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, S. 363f.

637 Dalle Vacches Bezeichnung ›transregional spectatorship‹ ist von Pietro Pintus entlehnt. Vgl. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror*, S. 197 und 199.

Erzählreigen, wodurch Rom zunächst als zentraler Bezugspunkt für Italien erscheint, sich aber durch den Film zunehmend auflöst. Durch diese Erzähltechnik entsteht ein neues Italien seiner durch das Kriegsschicksal vereinten Landsleute.

Tatsächlich ist der in Berlin spielende Film *Germania anno zero*, wie Torriglia betont, die einzige neorealistische Produktion, die keine Reise durch das Land macht, um dessen regionale Besonderheiten in Hinblick auf die Frage einer *italianità* auszuloten.⁶³⁸ Das überwiegende Gros der neorealistischen Filme hingegen verwebt durch eine gleitende Bewegung die regionalen Vielheiten miteinander, ein Vorgang, den Peter Brunette vor allem für die Filme Rossellinis fast wortgleich wie *Dalle Vacche* durch »unity and difference« charakterisiert sieht, die eine Kontinuität in der Frage der Nation schaffen würden.⁶³⁹

In dieser Sichtweise bekommt der Neorealismus eine strategische Bedeutung. Dies zeigt sich auch in der Diskursivierung der Bezeichnung Neorealismus. Denn der Begriff tauchte verstärkt erst ab 1948 auf, also genau zu jener Zeit, in der Restivo zufolge der Neorealismus seine »radikale Offenheit« verlor.⁶⁴⁰ In dieser allgemein als zweiten Periode des Neorealismus bezeichneten Phase von 1948 bis 1950 etablierte sich die *scuola italiana* und begann, den Neorealismus zu definieren und in ihren Printmedien zu debattieren,⁶⁴¹ während die Jahre 1942 bis 1947 als die eigentlich produktive Phase relativ frei von diesem Diskurs waren.⁶⁴² Der Begriff Neorealismus ist also mit der Kanonisierung des Phänomens und solchermaßen mit der Reterritorialisierung seiner devianten Qualitäten in den Koordinaten des Nationalen untrennbar verbunden. Die Analyse der Filme hat verdeutlicht, dass Neorealismus als Genrebegriff für die Definition der Filme untauglich beziehungsweise leer ist. Erst durch seine Einbindung in den Diskurs eines italienischen Kinos ab 1948 bekam er seine historische Bedeutung. Peter Bondanella weist darauf hin, dass die klassischen Kriterien des Neorealismus, wie realistische Handlung, öffentliches Setting, sozialer Inhalt, historische Aktualität und politi-

638 Vgl. Torriglia, *Broken Time*, S. 34.

639 Vgl. Peter Brunette: *Unity and Difference in Paisan*, in: *Studies in the Literary Imagination*. Jg. 16, Nr. 1, 1983. S. 91-111.

640 Vgl. Restivo, *The Cinema of Economic Miracles*, S. 23. Ab 1948 sanken auch die Zuschauerzahlen von neorealistischen Filmen, die somit aus den »top ten box office receipts« verschwanden, in denen sie in den Jahren zuvor stets zu finden waren. Vgl. ebd.

641 Z.B. Carlo Lizzani mit seinem zentralen Artikel *Per una difesa attiva del cinema popolare*, in: *Rinascita*. *Rassegna di politica e di cultura italiana*. Jg. 6, Nr. 2, Februar 1949. S. 90-92.

642 Anders als in dieser Arbeit werden in der Literatur auch immer wieder Filme der nächsten Generation von Filmemachern ab den 1950ern bis in die 1960er Jahre der zweiten Phase des Neorealismus zugeordnet, etwa die Arbeiten von Michelangelo Antonioni, Federico Fellini oder Pier Paolo Pasolini, sowie die späteren Filme der einstigen neorealistischen Regisseure wie z.B. Rossellinis *Viaggio in Italia* (1954) oder Viscontis *Siamo donne* (1953). Vgl. etwa Mark Shiel: *Italian Neorealism. Rebuilding the Cinematic City*. London, New York 2006. S. 96-121.

sche Anbindung, sich einerseits in vielen anderen als den kanonisierten Filmen wiederfinden lassen, sich andererseits die ›wahren‹ neorealistischen Filmemacher – Rossellini, De Sica, De Santis, Visconti, Lattuada, Blasetti, Castellani und vor allem Zavattini – selbst nicht besonders streng an jene Regeln hielten, die sie in einer nachholenden Debatte selbst definierten.⁶⁴³ Eine Regel des Neorealismus war es ja gerade, dass es keine Regeln gab, dass sich die Genres vermischten und die bis dahin gültigen Filmgesetze aufhoben. Die zeitgenössische Rede vom Neorealismus war also etwas anderes als der Neorealismus selbst, und es gilt, diesen Unterschied in Hinblick auf den Begriff des Nationalen zu begreifen.

Zum Ende der 1940er Jahre wurde der Neorealismus in einer doppelten Bewegung als konsequent antifaschistisches sowie antiamerikanisches Projekt beschrieben mit dem Ziel, sich als rebellischen Gegenentwurf zum überwundenen Faschismus und zur nachrückenden kulturellen Dominanz der USA national zu finden. Mit Bezug auf ein antifaschistisches Selbstverständnis grenzte man sich abwechselnd (oder auch gleichzeitig) vom faschistischen Kino und von den Hollywoodproduktionen ab.⁶⁴⁴ So wurde der Neorealismus-Diskurs ein zentraler Bezugspunkt Italiens im Umgang mit dem Faschismus und der Konstruktion einer neuen nationalen Identität.⁶⁴⁵

In diesem wechselseitigen Arrangement von Transregionalität und widersprüchlicher Abgrenzung zum Faschismus und zu Amerika findet sich die Antwort auf die von Angelo Restivo formulierte »crucial question: what is it then that creates out of these fragmentary interconnections a group identification with the nation?«⁶⁴⁶ Denn im Voranschreiten des Neorealismus durch die späten 1940er Jahre transformierte sich eine horizontale Regionalität regelrecht zu einer nationalen Trasse, die das nachfolgende Kino der 1950er Jahre aufgreifen konnte. Wie es Noah Steimatsky allgemeiner formuliert, beruhte die italienische Nachkriegsidentität auf einer regionalen und anti-monumentalen Landschaft, die kein Zentrum mehr besaß oder benötigte.⁶⁴⁷ Und wie die erwähnten Arbeiten schlussfolgert auch Restivo im Kapitel *Mapping the Nation* in seinem Buches, dass der Neorealismus zwar eine neue imaginierte »community«

643 »Certainly the cinema neorealists turned to the pressing problems of the time [...] but there was never a programmatic approach to these questions or any preconceived method of rendering them on celluloid.« Peter Bondanella: *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. New York 1983. S. 34.

644 Vgl. Callisto Cosulich: *I conti con la realtà*, in: Ders. (Hg.): *Storia del cinema italiano*. Bd. 7: 1945/1948. Venedig, Rom 2003. S. 3-34, hier S. 22. Vgl. Ruth Ben-Ghiat: *Liberation. Cinema and the Fascist Past, 1945-50*, in: Bosworth/Dogliani (Hg.), *Italian Fascism*, S. 83-101, hier S. 95.

645 Vgl. Farassino, *Neorealismo, storia e geografia*, S. 23. Vgl. Restivo, *The Cinema of Economic Miracles*, S. 3.

646 Restivo, *The Cinema of Economic Miracles*, S. 24.

647 Vgl. Steimatsky, *The Earth Figured*, S. 48.

bildete, welche jene der faschistischen Periode ersetzen sollte, zeigt aber mit seiner Analyse von *Paisà* und anderen Filmen, dass der Neorealismus dennoch »cognitive maps« zeichnete, die ein »Italien« definieren konnten.⁶⁴⁸ Solchermaßen konnte sich ein modernisierter, horizontal ausgerichteter Nationenbegriff etablieren.

Das Moment der Nation wurde in der Debatte um den Neorealismus in dessen zweiter Phase entwickelt und vor allem in der Artikelserie »In difesa del cinema italiano« pointiert formuliert. Die Titelseite »Verteidigung des italienischen Kinos« wurde im März 1949 in der parteikommunistischen Kulturzeitschrift *Rinascita* abgedruckt.⁶⁴⁹ In ihr verteidigten zahlreiche neorealistische Filmemacher, Kritiker und Autoren ihre Filme gegen die Angriffe durch die Kulturpolitik der christdemokratischen Regierung und ihres Unterstaatssekretärs Giulio Andreotti, und zwar in einer durchweg nationalistischen Argumentation, in der die Transformation des Neorealismus zu einem nationalen Projekt deutlich wird. So müsse, wie es der Regisseur Pietro Germi ausdrückte, das italienische Volk endlich seinen Minderwertigkeitskomplex überwinden, was insbesondere durch den neorealistischen Film gelungen sei, in dessen Feld nun ganz Italien von Apulien bis Ligurien seinen kinematographischen Ausdruck gefunden habe.⁶⁵⁰ Andere zeitgenössische Stimmen bezeichneten den Neorealismus als den »primo tentativo della nostra cultura di arrivare ad un'espressione »nazionale-popolare««,⁶⁵¹ als »un'arte popolare« in der Geschichte der italienischen Kultur und als »secondo Risorgimento d'Italia«, in dem eine Nation darum kämpfe, eine moderne Nation zu werden,⁶⁵² als »the expression of a new, national, popular, progressive spirit«⁶⁵³ und letztlich als »overthrow of everything un-Italian or anti-

648 Restivo, *The Cinema of Economic Miracles*, S. 24-32.

649 Erstaunlich genug, besprach die *Rinascita* zwar Bucherscheinungen, Theateraufführungen und Musik, jedoch so gut wie keine Kinofilme, obwohl der PCI ab 1947 sogar ein eigenes *Ufficio Cinema* eingerichtet hatte. Dennoch wurde dieses wegweisende Manifest gerade hier, und nicht in der *Cinema* oder der *Bianco e Nero* abgedruckt, in welchen ansonsten die maßgeblichen Debatten des Neorealismus stattfanden.

650 Vgl. Pietro Germi u.a.: In *difesa del cinema italiano. Che cosa ne pensano i principali interessati*, in: *Rinascita. Rassegna di politica e di cultura italiana*. Jg. 6, Nr. 3, März 1949. S. 137-142, hier S. 138. Dieser manifestähnliche Artikel ist die Fortsetzung des Aufrufes »Per una difesa attiva del cinema popolare« von Carlo Lizzani, der in der Februarnummer der *Rinascita* unter der symptomatischen Headline »Un problema nazionale« erschien. In dem Märzartikel äußern sich neben Pietro Germi auch Cesare Zavattini, Alberto Lattuada, Luigi Zampa, Giuseppe De Santis, Alessandro Blasetti, Sergio Amidei, Luchino Visconti, Gino Cervi, Piero Tellini und Vittorio De Sica zur Bestimmung des Neorealismus als »scuola italiana«.

651 Giuseppe Ferrara: Francesco Rosi. Rom 1965. S. 16. »Der erste Versuch unserer Kultur einen national-populären Ausdruck zu finden.« [Übersetzung d. Verf.] Ferrara verwendet den Begriff »nazionale-popolare« im Sinne Gramscis.

652 Germi u.a., In *difesa del cinema italiano*, S. 138. Vgl. auch David Overbey (Hg.): *Springtime in Italy. A Reader on Neo-Realism*. London 1978. Dort finden sich zu dem Aspekt zahlreiche weitere Quellen der frühen Nachkriegsjahre.

653 Umberto Barbaro zitiert nach Mario Cannella: *Ideology and Aesthetic Hypotheses in the Cri-*

Italian«. ⁶⁵⁴ Die Momente eines ›linken‹ Diskurses des Nationalen unter dem Eindruck der staatlichen Angriffe von rechts, die gerade mit dem Vorwurf des Un-Italienischen operierten, fanden im Frühjahr 1949 mit der Demonstration der *Comitati per la difesa del cinema* ⁶⁵⁵ in Rom und der begleitenden Debatte der Filmemacher sicherlich ihren Höhepunkt. Am 20. Februar demonstrierten in der Hauptstadt Filmemacher, Schauspieler und Schauspielerinnen und andere Filmschaffende für ein Gesetz zum Schutz des italienischen Films und gegen ausländische Konkurrenz. In der linken Analyse stellte die *Legge Andreotti* von Dezember 1949 nur die eine Seite einer ›doppia offensiva cinematografica‹ dar, die sich aus ›gruppi finanziari americani e i reazionari italiani‹ zusammensetzte. ⁶⁵⁶ Die neuerliche Verschiebung der feindlichen Gruppen, begonnen mit dem Bündnis von Alliierten und Antifaschisten während des Krieges, gefolgt von dem eher imaginären Bündnis aller Italiener gegen die Deutschen, welche in den Filmen oft in die Nähe der Amerikaner gestellt wurden, fand nun ihre endgültige Form in der diskursiven, gleichsam herbeihaluzinierten Gleichsetzung der Christdemokraten mit den Amerikanern und ihrem Kulturkampf gegen das einfache italienische Volk. Für diese Arbeit ist bedeutsam, dass diese Rückeroberung des Nationalen unbewusst über Diskurse von Gender und über die kulturelle Inszenierung von Körpern verhandelt wurde. So lässt sich am Beispiel der italienischen Nachkriegszeit und seines Kinos in einer verdichteten und deutlichen Form nachvollziehen, was Anne McClintock im Hinblick auf das Verhältnis von Geschlecht und Nation grundsätzlich konstatiert: »All nations depend on powerful constructions of gender.« ⁶⁵⁷ Die Analysen der neorealistischen Filme konnten zeigen, dass ein erneut positiver Bezug auf den Begriff der Nation erst mit der Unterdrückung devianter geschlechtlicher Begehrensströme realisierbar und formulierbar wurde beziehungsweise dass die verbreitete Devianz von Körpern den Prozess einer Rekonstituierung des Nationalen einige Jahre lang sabotieren konnte. *Riso amaro* bildet diesen Prozess des Umschlagens von einer De- zu einer Reterritorialisierung des Nationalen in sich ab. Die Vermischung der Körper der Reisarbeiterinnen mit der sie umgebenden Landschaft ist hierfür ausgiebig nachgezeichnet worden. Gerade in der Schlusszene

ticism of Neorealism, in: *Screen*, Jg. 14, Nr. 4, 1973/74. S. 5-60, hier S. 40f. Barbaro war Anfang 1937 Mitbegründer der *Bianco e Nero*, Filmkritiker und einer der maßgeblichen Theoretiker des PCI.

654 Gianni Puccini (1948) zitiert nach Rogin, *Mourning*, S. 139. Puccini schrieb u.a. mit an den Drehbüchern von *Ossessione* und *Riso amaro*.

655 Komitees zur Verteidigung des Kinos.

656 Vgl. Lizzani, *Per una difesa attiva del cinema popolare*, S. 90. »Eine doppelte Kino-Offensive von amerikanischen Finanzgruppen und reaktionären Italienern.« [Übersetzung d. Verf.]

657 McClintock, *Imperial Leather*, S. 353.

von *Riso amaro* lässt sich der nationale Effekt dieser Ununterscheidbarkeit, die der Film zwischen dem weiblichen Körper und dem Land schafft, herauslesen. Denn hier verdichten sich die transregionalen Aspekte zu einer nationalen Linie. Die Kamera nimmt in einer Totalen von hinten/oben die abreisenden Arbeiterinnen auf, während die Erzählerstimme aus dem Off die vielen Orte aufzählt, zu denen die Frauen nun zurückkehren werden. Doch ist das Bild keines der Zerstreuung, sondern eines der Formierung, welche erst durch das Opfer und die buchstäbliche Reterritorialisierung der devianten Silvana möglich werden konnte. So strömen die Frauen am Ende kameraperspektivisch vom gesamten unteren Leinwandrand zusammen und springen auf die bereits langsam anfahrenden LKWs auf. Durch die Bewegung der Wagen zieht sich der breite horizontale Strom auf einen Punkt zusammen und wird schließlich in einer Vorwärtsbewegung zu einer schmalen vertikalen Linie verdichtet. Die positive Fluchtlinie der Nachkriegszeit wird hier auf ihre Negativität zurückgebogen, die widerspenstige Frau wird als Sündenbock für die Sache der Gemeinschaft geopfert.

Zwar besaßen Filme wie der erwähnte *Paisà* auf ihrer narrativen Ebene und selbst auf der Ebene der Bilder schon früh eine nationale Agenda, aber erst *Riso amaro* und nachfolgende Filme produzierten einen neuen geschlossenen Bilderkanon, durch den bestimmte Begriffe wieder erfährt und affirmierbar wurden: Italien, das war Silvanas Körper, Sophia Lorens Körper, der Körper der *maggiorata fisica*: Italien war eine Miss. Der Zusammenhang von bestimmten Körper- und Begehrensformen und nationaler Verfasstheit wurde indes nicht explizit thematisiert oder intentional in die Filme des Neorealismus eingebaut. Einzig ein Artikel aus der Zeit vor 1949 sprach die Bedeutung der Fetischisierung von Frauen für die Wiederherstellung gebrochener Männer und damit die Heilung Italiens explizit an. Alessandro Martini fordert in der *Film d'oggi* vom Juni 1945 die italienischen Filmstars und Fotomodells auf, sich ebenso zu entkleiden und freizügig zu posieren wie ihre amerikanischen Kolleginnen, um den Männern der Nachkriegszeit dabei zu helfen, ihre Lust zu leben wiederzugewinnen. Er nennt dies das Bedürfnis Italiens. Zur Veranschaulichung wurde dem Text eine entsprechende Fotostrecke amerikanischer Stars im Bikini beigelegt.⁶⁵⁸ Damit ist der Artikel das einzige aufgefundene Dokument, das den Zusammenhang von fetischisierter Weiblichkeit und zu reparierender Männlichkeit und Staatlichkeit explizit aussprach. In den Debatten der Filmemacher wird dieser Aspekt hingegen nicht erwähnt, obwohl er von entscheidender Bedeutung für ihre Produktionen wurde. Vielmehr tauchten die Bilder fetischisierter Weiblichkeit scheinbar auto-

658 Vgl. Alessandro Martini: Inventare una nuova bellezza. Spogliarsi o non spogliarsi, in: *Film d'oggi*. Nr. 3, 23.06.1945. S. 3.



Miss Italia > De Giusti: Storia del cinema italiano

matisch mit der Rekonstituierung bestimmter Superstrukturen wie etwa der Erlangung politischer Souveränität, der regulierten Marktwirtschaft, Normalarbeitsverhältnissen, der Eingliederung in einen neuen Machtblock oder der extremen politischen Repression im Übergang zu den 1950er Jahren wieder auf den Leinwänden der Kinos auf.

Dass in der Forschung der nationalistische Neorealismus-Diskurs mit den neorealistischen Filmen gleichgesetzt wird, ist indes die größte Schwachstelle der entsprechenden Disziplin. Im Hinblick auf die medialen Äußerungen der Filmemacher wundert es sicherlich wenig, wenn ein ums andere Mal proklamiert wird, was Noah Steimatsky deutlich formuliert:

»Even as it claimed and internationally attained reputation as a revolutionary film culture, even as it aspired to break with institutional cinema as with perceptual habits and blind spots of the Fascist era, the efforts of neorealism were geared toward national rebuilding and were restorative at that.«⁶⁵⁹

Aus der Perspektive der späteren Entwicklungen wird auf diese Weise jegliches Ereignis in eine evolutionäre Genealogie gestellt, welche die einstigen Gegenbewegungen unsichtbar werden lässt. Ziel dieser Arbeit ist es dagegen, die Filme selbst von dem nationalen Diskurs historisch abzugrenzen und Letzteren als nachholende Reterritorialisierung dieser devianten Bewegungen zu beschreiben.

659 Noah Steimatsky: Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema. Minneapolis, London 2008. S. xiii.



Der organlose Körper der Nachkriegszeit

Die zweite Hälfte der 1940er Jahre war eine äußerst verdichtete Zeit der Transformation, die diese Arbeit anhand der Quelle Spielfilm in ihren körpergeschichtlichen Phänomenen betrachtet hat. Von der Kapitulation Italiens 1943 bis zur Konsolidierung der italienischen Republik am Ende der 1940er Jahre konnten vor dem Hintergrund der Entbehrungen und des Mangels, die der Krieg und der Bürgerkrieg nach sich gezogen hatten, gesellschaftliche (Körper-)Praktiken herausgearbeitet werden, die eine größere Vielfalt und Freiheit in ihren Realisierungsmöglichkeiten besaßen als noch zuvor im Faschismus, aber auch als im Italien der 1950er Jahre.

Der Film als Quelle wurde dafür in mehrfach relationaler Weise betrachtet; sowohl im Hinblick auf seine semiotischen als auch seine asignifikanten Momente. Konkret wurden einerseits die Filmplots mit diskursanalytischer Methode untersucht, andererseits wurde großer Wert auf jene Momente in den Filmen gelegt, die das jeweilige Narrativ unterbrechen und andere Logiken der Rezeption verlangten. Neben der Diskursanalyse kam dabei die Schizoanalyse, wie sie Deleuze|Guattari entworfen haben, zum Tragen. Letztere ermöglichte eine Wahrnehmung und eine Artikulation nicht-diskursiver Prozesse, die sich auf der Ebene einer fließenden Ästhetik, einer horizontalen Architektur, auf der Ebene eines devianten Verhaltens, von Brüchen im Plot und eines Werdens der ProtagonistInnen abspielten. Ohne die Kontinuitäten des Faschismus und die Versuche einer Reetablierung hegemonialer Ordnungen in den Filmen auszublenden, hat die Untersuchung den Schwerpunkt auf eine positive Fluchtlinie gelegt, die sowohl mit der Kontinuitätslinie aus der Vergangenheit brach als auch sich der neuen zukünftigen Ordnung widersetzte. Dies hatte zwei Gründe: Zum einen wurde diese Linie in der Geschichtsschreibung zur italienischen Nachkriegszeit und speziell zum neorealistischen Kino aus dieser Zeit stets übersehen oder unterbewertet. Zum anderen sollte gezeigt werden, wie sich eine solche Fluchtlinie in Zeiten der Unordnung dynamisieren kann und in der Lage ist, ein Dispositiv der Macht in ein Dispositiv der Heterotopie umschlagen zu lassen. Gesellschaften als Feld von de- und reterritorialisierenden Kräften zu begreifen und unter Betonung von positiven Fluchtlinien beschreiben zu können, war das Ziel dieser Arbeit.

Historisch ereignete sich ab Anfang der 1940er Jahre der Zusammenbruch eines nationalstaatlichen und heteronormativen Ordnungssystems,

durch den sich eine Lücke auftat, in der sich ein heterotopisches Netzwerk bilden konnte, das in der Zeit um 1946 seine stärkste Verdichtung aufwies. Es bestand aus Orten, an denen sich Vergesellschaftungsformen entwickeln konnten, die vielgestaltig, offen und – mit Freud gesprochen – polymorph-pervers organisiert waren. Im Übergang zu den 1950er Jahre waren hingegen mehr und mehr Diskurse zu verzeichnen, die in der Lage waren, die heterotopischen Fluchtlinien auf eine negative Linie hin zu falten und solchermassen einen reterritorisierten Organismus zu schaffen, der erneut, jedoch nun (post-)modernisiert, binär funktionierte und Italien als Nation mit seinen dazugehörigen Geschlechter- und Familienstrukturen etablierte.

Gemäß dem Grundverständnis einer materiellen Körpergeschichte wurden der individuelle Körper und der Gesellschaftskörper in ein Wechselverhältnis gesetzt: In dem Maße, wie sich eine staatliche Ordnung und eine familiäre Ordnung zurückziehen mussten, veränderte sich auch der Subjektstatus des Individuums und damit seine Körperlichkeit. Andererseits wurden molare Strukturen wie Familie und Nation erst über eine Stratifizierung des (zunächst weiblichen) Körpers wieder möglich, der ab Ende der 1940er Jahre über die großen massenmedialen Repräsentationsmaschinerien wie das Kino großflächig als Wahrnehmungsbild gesetzt wurde. Diesen Repräsentationscharakter hatte das Kino der unmittelbaren Nachkriegszeit verloren. In diesem Sinne ist das Kino einerseits als ein Organismus zu verstehen, der in weitgehend binär geordneten Zeiten gemäß dem lacanschen Spiegelstadium Identifikationen des Ichs organisiert, aber in Zeiten molekularer Verhältnisse auch in der Lage ist, diesen Prozess zu unterbrechen und das Subjekt des Zuschauers und der Zuschauerin zu durchkreuzen oder zu streichen.

Der Neorealismus beinhaltet wie jedes Genre beide Prozessarten: einen Prozess der negativen Fluchtlinie, der dazu aufruft, die von ihm ausgelöste Krise zu überwinden und die Störung als konstitutiv für eine molare Ordnung einzusetzen, und einen Prozess der positiven Fluchtlinie, der den molaren Diskurs von Nation, Rasse, Familie, binärem Geschlecht und Heteronormativität zum Stottern bringt und zu einer molekularen Vielheit führt. Um dies zeigen zu können, wurden die Filme ausgehend von den im Faschismus marginalisierten Geschlechtstypen untersucht. Dies deshalb, weil diese devianten Typen im Neorealismus die bestimmenden Figuren im Film sind und weil sich an ihnen zeigen lässt, ob die Störung oder Abweichung vom klassischen Narrativ, die von ihnen hervorgerufen wird, vom hegemonialen Zentrum unumkehrbar wegführen oder ob sie im Laufe des Films überwunden werden. Diese Typen hat die Arbeit als Orte der Bifurkation verstanden, an denen sich entscheidet: »exit or re-enter the system«.

Zudem untersuchte die Arbeit einzelne Filmtechniken wie den Gebrauch von Dialekten und von Geräuschen, die jeweils eine dezentrierende

Wirkung entfaltet. Während das Kino im Faschismus den Dialekt verboten hatte und die Sprache und den Sound im Film auf Italien, auf Rom oder auf den Helden des Filmes ausgerichtet hatte, verlor die Sprache im Neorealismus diese Funktion. Der Dialekt der Menschen, das Stottern und Bellen, Husten und Schreien oder die rhythmische aber asynchrone Geräuschkulisse in den Filmen hatte eine entgegengesetzte Wirkung.

Die Kameraführung unterstützte diese Richtung mit horizontalen Schwenks, der Betonung von Straßen, Flüssen, Bahnschienen und anderen horizontalen Bewegungsachsen und einer den Menschen auf Augenhöhe zeigenden, gleichgestellten Aufnahmeperspektive. Vertikale Strukturen fehlten im Neorealismus hingegen weitestgehend oder hatten die Aufgabe, eine bedrohliche Kulisse zu errichten. Die Vertikalität der Filme aus dem *ventennio* war verschwunden und hielt erst wieder mit der ›Erkundung‹ des fetischisierten weiblichen Körpers und seiner Reziprozität mit der Landschaft, in die dieser im Übergang zu den 1950er Jahren gesetzt wurde, wieder Einzug in das italienische Nachkriegskino.

Entsprechend diesen Stilelementen von Geräuschen und horizontalem Fokus entstand in den neorealistischen Filmen auch ein anderes Bild der Masse. Während die chaotische Masse mit ihrem Stimmengewirr im Faschismus unbedingt gebannt werden musste, erschien sie nun als eine Vielheit, die eine eigene molekulare Vernunft besaß und sich jedem hierarchischen Zugriff auf sie – oft auf humoristische Weise – entzog. Mit diesen vielen Menschen, die in den Filmen Gesichter und Namen erhielten und die in ihrer Eigenheit Relevanz zugesprochen bekamen, konnte kein Staat gemacht werden.

Die Analyse der devianten Typen in den Filmen stellte das eigentliche Kernstück der Arbeit dar; sie fand zunächst entlang der Geschlechtergrenze statt und dann jeweils anhand der dominanten verworfenen Typen auf der männlichen und der weiblichen Achse.

Das waren in der Arbeit zunächst die Jungen. An ihnen wurde gezeigt, dass die ödipalen Mechanismen, in denen die männliche Jugend das Erbe der Väter anzutreten und gleichsam als unschuldige Menschen deren Verbrechen oder Versagen zu tilgen hat, in den Filmen des Neorealismus außer Kraft gesetzt waren. Zwar entwickeln viele Filme ihr Narrativ zunächst in dieser Logik, doch scheitern die Jungen in dem Versuch, die Zukunft ihrer Familien und des Landes zu sein. Diese sehr radikale Zäsur innerhalb der Filmgeschichte ist in ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzen. In ihr bildet sich die Weigerung einer Gesellschaft ab, nach dem Zusammenbruch der faschistischen Ordnung einfach weiterzumachen. Gerade dieser Punkt stellt auch die größte Differenz zum deutschen Trümmerfilm dar, der zwar in vielen Punkten ähnliche Brüche wie der Neorealismus aufweist, aber dessen »weiter so!« von seinem italienischen Pendant nicht geteilt wird. Eng verbunden mit den Söhnen waren die Väter der nächste Typus, der

untersucht wurde. Statt sich über ihre Söhne zu erneuern oder sich über eine heilende Frau als arbeitendes männliches Subjekt zu rekonstituieren, bleiben die Väter im neorealistischen Film impulslos, unautoritär, lustlos und asexuell. Vielmehr findet man sie in der Rolle des zärtlichen Vaters und sanften und reproduktiven Ehemanns wieder, der von seiner Frau als wenig wichtig betrachtet und sehr häufig sexuell hintergangen wird.

Anschließend wurde sich dem afroamerikanischen Besatzungssoldaten zugewandt, der in den unmittelbaren Nachkriegsjahren in einer nie gekannten und nie wiederkehrenden Dichte auf den italienischen Leinwänden vorzufinden war und der eine durchweg positive Figur darstellte. Auch wenn das Bild des schwarzen GIs, wie es in den neorealistischen Filmen erscheint, eng an das rassistische Stereotyp des musizierenden und kinderlieben, letztlich aber naiven Menschen angelegt ist, erschöpft sich seine Figur keineswegs in der des servilen, verspielten Mannes, der als exotische Kulisse im Hintergrund der Handlung verbleibt. Vielmehr rücken Schwarze in den neorealistischen Filmen in das Zentrum der Handlung vor, wo sie funktionierende Liebesbeziehungen zu weißen Italienerinnen eingehen, sich mit Straßenkindern verbünden und zusammen mit den ItalienerInnen den Schwarzmarkt organisieren. In dieser Inszenierung kommt es zu einer interessanten Identifikationslinie zwischen den vom Krieg geplagten ItalienerInnen und den vom US-amerikanischen Rassismus unterdrückten Afroamerikanern, in denen diese Arbeit zwar eine Strategie zur Externalisierung der eigenen faschistischen Schuld sieht, die aber nichtsdestotrotz auf eine einzigartige delaktifizierende Fluchtlinie führt und dort produktiv wird – ein Schwarz-Werden der ItalienerInnen.

Die weißen GIs sind in den Filmen ambivalenter gezeichnet. In der Thematisierung des amerikanischen Rassismus gegenüber Schwarzen parallelisieren nicht wenige Filme die weißen Amerikaner mit den italienischen Faschisten und Kollaborateuren, während die Afroamerikaner die positiven Figuren sind, deren Schicksal auf die ›guten‹ ItalienerInnen im Film übertragen wird. Diese Operation hat die Arbeit als italienische Strategie begriffen, sich als Opfer des Faschismus zu gerieren und sich so der eigenen Verantwortung für Faschismus und Krieg – gerade auch in Afrika – zu entledigen. Doch besitzen die weißen GIs neben diesem negativ konnotierten Aspekt ausschließlich positive Eigenschaften. So werden sie als *boyish*, freundlich, gelassen, herzlich, beweglich, unhierarchisch und dynamisch gezeichnet, sie werden von den italienischen Frauen begehrt und von den Männern imitiert. Wenn diese Arbeit den Neorealismus als eine Technik des Minoritär-Werdens im Sinne von Deleuze|Guattari versteht, wäre auf einer nationalstaatlichen Fluchtlinie das Amerikaner-Werden für die italienische Nachkriegszeit als weiterer wichtiger Schritt hinzuzufügen. Daher ist es auch nicht verwunderlich,

dass genau an diesem Punkt die Renationalisierung am Ende der 1940er Jahre zu beobachten ist, an dem mehr und mehr das Amerikanische mit der deutschen Besatzung diskursiv in Verbindung gebracht wird, während auf der anderen Seite die verschiedenen italienischen Lager zusammenrücken. Die ursprüngliche Opposition der Bürgerkriegszeit ›italienische Antifaschisten und Amerikaner‹ vs. ›italienische Faschisten und Deutsche‹ verschob sich zunehmend hin zu der neuen Opposition ›italienische Antifaschisten und vom Faschismus als Krankheit geheilte Italiener‹ vs. ›US-Amerikaner und Deutsche‹. Der Antiamerikanismus etablierte sich in dieser Zeit als eine nationale Reterritorialisierungslinie, die bis zum heutigen Tag bestand hat.

Einen weiteren Typus devianter Männlichkeit stellten die Nazis dar. Als das unwiderruflich ›Böse‹ in den Filmen stehen sie für sexuelle Perversionen, Sadismus und Unmenschlichkeit. Als lebendiger Widerspruch zu den lässigen amerikanischen GIs erscheinen die deutschen Soldaten durchweg als starr und ›quadratisch‹; eine Sicht, die sich in Form eines antideutschen Schimpfworts bis heute erhalten hat. Während die Amerikaner sich mit der Bevölkerung verbinden und auf sie eingehen, bleiben die Nazis dieser immer fremd. Als molare Apparaturen des Terrors sind sie das Gegenteil der molekularen Maschinen des Lebens. Sie schaffen den leeren Platz, auf dem die sich ankündigende Multitude nach der Befreiung kinematographisch erst richtig zur Geltung kommen kann. Dennoch bringen die Nazis Aspekte wie Sex, Drogen und wilde Orgien auf die Leinwand, die die Filme nicht unwesentlich interessanter machen. Das Wichtige an der Beschäftigung mit den Nazis im Neorealismus fand indes auf der Ebene der Auseinandersetzung mit der Forschung statt. Viele Analysen zum Genre sehen in den Nazis die Inszenierung eines homophoben Stereotyps, vor dessen Hintergrund die Filme ihr heteronormatives (Familien-)Ideal setzten. Diesem Argument haben die Filmanalysen der vorliegenden Arbeit widersprochen. Zwar sind manche Nazis wie eine homophobe Karikatur gezeichnet, doch ist nichts an ihnen schwul. Im Gegenteil verkehrt sich das sexuelle Begehren der Deutschen, die im Film automatisch auch Nazis sind, immer in gewalttätige Formen, egal ob homo- oder heterosexuell geprägt. So vergewaltigen, foltern und quälen die Deutschen ihre Opfer und empfinden dabei in jedem Falle sexuelle Lust. Hingegen gibt es – und darin endet die Lesart des Neorealismus als heteronormatives, homophobes Genre – viele zärtliche Beziehungen zwischen Männern, die in verblüffender Offenheit und Sensibilität gedreht wurden und die ihresgleichen in der Filmgeschichte suchen.

Die italienischen Faschisten sind ganz anderer Natur als ihre deutschen Kollegen. Der mächtige Diskurs des Faschismus als Parenthese, der sich in Italien mit dem Kriegsende sehr schnell durchsetzen konnte, findet

sich auch in den meisten neorealistischen Filmen. Dennoch wurde vor allem in den frühen Produktionen meist noch kurzer Prozess mit den Faschisten gemacht, während sich erst in den späteren Produktionen Anfang der 1950er Jahre das Bild des verblendeten, aber letztlich guten Italieners durchsetzte, der am Ende des Filmes erkennt, dass er auf der falschen, nämlich auf der deutschen Seite gekämpft hat. Das Moment des Faschismus als Krankheit tritt außerdem stärker bei den italienischen Frauen in den Filmen hervor.

Als letzter Typus wurde der passive und verletzte Held untersucht. Er ist zentral für eine Einschätzung des Neorealismus in Bezug auf dessen heterotopische Qualität. Denn der Held war und ist das Rückgrat des narrativen Kinos. Doch in den ersten Jahren nach Kriegsende wurde dieser Held dysfunktional. Er tritt verletzt oder phlegmatisch auf, ist im Plot schlichtweg nicht existent oder muss diesen verfrüht und unspektakulär verlassen. Statt aktiv (die Arbeit, den Sieg, die Frau usw.) zu begehren, ist er passiv und körperlich geöffnet und wird selbst – erotisch inszeniert – begehrt. Die Frauen rücken an seine Stelle. Erst am Ende der untersuchten Zeit taucht der Held verstärkt wieder auf. Zwar verdrängt er die Protagonistin nicht gleich wieder von der Position der Handelnden im Film – dies wird noch mehr als zehn Jahre dauern –, doch holt sie ihn am Ende wieder in die *narrative closure* herein und vollzieht mit ihm die Paarwerdung im Happy End. Mit der Rückkehr des (komischen) Helden endet der Neorealismus.

In der zweiten Hälfte des Hauptteils wendete sich die Arbeit den Frauen im Neorealismus zu. Dieser Schwenk entspricht der Zentralität der Protagonistinnen in den Filmen. Während sich das ehemals männlich dominierte Zentrum auf diversen Fluchtlinien verstreut hatte, verließen die Frauen ihre marginalisierten Positionen und wurden in den Filmen zu den bestimmenden Figuren. Aufgrund der Dimension, in der diese Geschlechterinversion im italienischen Kino stattfand, kann, so eine Schlussfolgerung dieser Arbeit, der Neorealismus als ein weibliches Genre angesehen werden. Dass der Neorealismus von der Filmforschung nicht als emanzipatorisches Kino gesehen wird, begründet sich in der Weigerung dieser Filme, auch den Frauen den bürgerlichen Subjektstatus zu ermöglichen und sie stattdessen auf eine minoritäre Fluchtlinie zu stellen. An verschiedenen weiblichen Typen sollte das Frau-Werden der Frauen deutlich werden.

Die Faschistin wurde, stärker als ihr männliches Pendant, als verführte Person in den Filmen präsentiert. Der Faschismus als Krankheit wurde an den weiblichen Körpern festgemacht, so wie die Gesundung der neuen italienischen Nation ebenfalls über den weiblichen Körper verhandelt wurde. Als nationales Symbol für den dem Faschismus verfallenen und von diesem geschändeten Körper stehen Frauen, die folglich nicht

als Faschistinnen, sondern als sexuelle Kollaborateurinnen inzeniert werden. Diese Konstellation erscheint oft als sadomasochistisches Abhängigkeitsverhältnis zu italienischen Faschisten oder deutschen Nazis beiderlei Geschlechts, dessen Basis sexueller Natur ist. Solchermaßen wird in den Filmen Italien während des Faschismus als weiblich gekennzeichnet, als ein Italien, das vom männlichen *Duce* verführt und vergewaltigt wurde. In der Regel werden die sog. Kollaborateurinnen in jenen Filmen, die noch in der deutschen Besatzungszeit spielen, bestraft und finden ein meist gewaltsames Ende. Doch sind auch diese Figuren ambivalent gezeichnet, und gerade das Moment ihrer ausgelebten Sexualität verbindet sie mit den durchweg positiv konnotierten Prostituierten im Neorealismus.

Die Sexarbeiterin im Film ist die Heldin des Neorealismus. Ihr aktives Begehren und ihre Ausrichtung auf Konsum – die am meisten negativ besetzten Topoi im Film des Faschismus – sind nun positive Attribute. Die Sexarbeiterin ist moralisch integer, solidarisch, mutig und lebenslustig und widersteht den moralisierenden Predigten der Partisanen, Pfarrer oder ihrer Väter ebenso energisch wie dem Versuch, sie auf ihre Heimat zu begrenzen. Stattdessen flirtet sie mit den schwarzen wie weißen Amerikanern, hört Jazzmusik und ist stets auf der Seite der Diebe und Ganoven zu finden. Ihre Reterritorialisierung am Ende des Jahrzehnts vollzieht sich hingegen in zwei Richtungen: Während ihre sexuelle Aggressivität und *agency* gestärkt wird, wird ihre Hinwendung auf Amerika zunehmend bestraft. Obwohl sich ihr Körper ab Anfang der 1950er Jahre dem Bild der Hollywood-Diva annähert und als *maggiorata fisica* diese im Grad der Fetischisierung sogar übersteigt, wird er zunehmend national besetzt und damit zum Bild eines neuen Italiens.

War der Held auf Seiten der Männer die zentrale Figur im Kino des *ventennio*, war es auf Seiten der Frauen die Mutter bzw. die deviante Frau, die am Ende des Filmes zur Ehefrau und Mutter wurde. Die Mütter des Neorealismus haben mit den Müttern aus der Zeit des Faschismus jedoch nichts mehr gemein. Sie lassen Mann und Kinder im Stich, um Karriere zu machen oder sich einen Liebhaber zu nehmen; sie verlieren ihre Kinder oder im schwangeren Zustand ihr eigenes Leben oder sie kriegen ihre Kinder und verlieren dabei deren Väter und ihre Arbeit. Ein wie auch immer geartetes Mutterglück realisiert sich im Neorealismus nicht. Das reproduktive Moment der Weiblichkeit, wie es in einer heteronormativen, auf geschlechtliche Arbeitsteilung festgelegten kapitalistischen Gesellschaft vorgesehen ist, findet keinen Eingang im Kino der unmittelbaren Nachkriegszeit. Dieser Bruch zu Regime und Republik ist fundamental. Die Mädchen in den untersuchten Filmen beschreibt diese Arbeit als sogenannte Exitpunkte. In dem Frau-Werden der Mütter und Väter, dem Minoritär-Werden der Frauen und Männer ist das Mädchen-Werden die

stärkste deterritorialisierende Linie. Ohne dass Mädchen besonders handlungsrelevante Rollen in den Filmen bekleiden, erfüllen sie dennoch die wichtige Funktion, die Protagonisten wie auch Protagonistinnen, die mit ihnen in Kontakt kommen, aus dem ödipalen Narrativ herauszulösen und sie (und damit den Film) auf eine positive Fluchtlinie zu bringen; die Funktion der Mädchen im Film ist die der Bifurkation – sie markieren die Momente im Film, an denen das endgültige Unwahrnehmbar-Werden der Subjekte sich vollzieht.

Als letzter Typus, der allerdings einige der Figuren in sich aufnimmt, wurde die Heldin analysiert. Wenn gesagt wurde, die Helden des Neorealismus sind Heldinnen, bezeichnete dies erstens die Übernahme der Handlungsmacht durch Frauen, zweitens das Frau-Werden der Filmplots, in denen sich netzwerkartige, solidarische Strukturen entwickelten, die weder den hierarchisierenden Stufenleitersystemen moderner Gesellschaften noch der bürgerlichen Vorstellung der Emanzipation der Frau entsprachen, sondern eher im Sinne Sobchacks eine Interobjektivität bedeuteten, sowie drittens das Frau-Werden des damaligen Kinos an sich, das dem Publikum eine Rezeption abverlangte, die dieses selbst in die Perspektive einer Fluchtlinie brachte. Dem Tod der Heldin kommt eine zentrale Bedeutung zu, denn er bedeutet eine Affizierung des Publikums jenseits der *narrative closure* beziehungsweise deren Öffnung, die das affizierende Moment über die Leinwand hinaus- und aus dem Kinoapparat herausträgt. Der Tod der Heldin ist in diesem Sinne kein Bestrafen der allzu mutigen Frauen in den Filmen, wie es in der filmanalytischen Tradition zur sterbenden *femme fatale* des Hollywoodfilms auch für den Neorealismus immer wieder behauptet wurde. Vielmehr ist der Tod die Endfigur eines Werdens des Films, der als voller organloser Körper den gegliederten Organismus des Kinos als Apparat zur Herstellung des Subjekts unterläuft und es in einen heterotopischen Raum verwandelt. Die Betrachtung der Diva als neues Phänomen im Übergang zu den 1950er Jahren galt dem Vorhaben, das Ende des neorealistischen Projekts zu verstehen. Die Figur der Diva griff die Zentralität der Frau im Kino auf und bestärkte sie. Gleichzeitig war die Inszenierung der Diva mit den Mitteln der phallischen Fetischisierung ihres Körpers eine Technik zur Reterritorialisierung nicht nur der Frau, sondern auch des Mannes über die erneut binäre Spaltung in ein Blick-Subjekt und ein Blick-Objekt. Der fetischisierte Körper Silvana Manganos als erster Diva Nachkriegsitaliens und seine Interaktion mit der Landschaft ermöglichte symbolisch den Zugang zur Bildung eines erneuerten Italiens und einer erneut besetzenden Männlichkeit. Die Entwendung des rhizomatischen Körpers und seine Zurichtung als Baum, wie sie Deleuze|Guattari beschreiben, fand seinen Anfang im Körper Manganos auf der Leinwand. Mit dem Film *Riso amaro* setzte die Faltung der positiven Fluchtlinie auf eine

negative ein. Manganos Körper wurde zum Sinnbild der Frau, aber auch der Landschaft und als Miss Italia auch der neuen Republik. Die Devianz der Silvana in *Riso amaro*, die sich in ihrer aggressiven Sexualität, ihrer Unlust zu arbeiten und ihrer Hinwendung zu den USA ausdrückte, wurde – von ihrer Gegenspielerin – bestraft und ihr toter Körper als zu befruchtender Körper naturalisiert und nationalisiert. Im Gegensatz zu den toten Körpern der vielen anderen Protagonisten und Protagonistinnen im neorealistischen Film, die am Ende zerschellt in den Trümmern der Städte, den zerklüfteten Felslandschaften oder dem Fließen des Flusses oder Meeres liegen, wird Silvanas Körper kollektiv reintegriert und von den andere Frauen im Film mit den Samenkörnern ihrer Ernte bepflanzt. Italien nach dem Krieg war die Frucht einer gleichgeschlechtlichen Paarung oder einer, mit Camille Paglia kulturhistorisch verstandenen, »self-insemination«. ⁶⁶⁰ Silvanas Körper und derjenige der nachrückenden Diven diente der Etablierung einer binären und molaren Ordnung, die diesen Körper dazu benötigte und diskursiv erzeugte.

Der männliche Held fehlte jedoch noch am Ende der 1940er Jahre. Erst mit der massiven Fetischisierung des Bildes der Frau und der Ridikülisierung des »unmännlichen« Mannes stellte sich im Verlauf der 1950er Jahre eine Ordnung her, an die sich auch eine klassische männliche Subjektivität wieder rückbinden konnte und mit ihr die Vorstellungen einer mit sich selbst identischen Nation, eines autonomen, marktgängigen männlichen Subjekts sowie der mit ihm korrelierenden, an männlicher Subjektivität teilhabenden und diese reproduzierenden weiblichen Identität. Wie wir gesehen haben, braucht dieses männliche Subjekt die beiden Pole des verworfenen Anderen und des stillgelegten Kerns, um sich in deren Spannungsfeld konstituieren zu können. Im italienischen Film der 1950er Jahre sind das die *inetti* und die weiblichen Diven, die den geglätteten Raum der Nachkriegszeit diskursiv kerben und die Geschlechtskörper stratifizieren. Das Kinopublikum in Italien sah noch ein ganzes Jahrzehnt nicht-phallische männliche Figuren wie Totò oder Alberto Sordi, denen in Deutschland Heinz Erhardt und andere entsprachen. Hier kam es zur Begegnung der erotisch dominanten Filmdiva mit dem kindlich albernem, körperlich oft abweichenden Komiker, der am Ende von der Protagonistin ohne eigenes Zutun wieder in eine klassisch männliche Position gesetzt, von ihr also ödipalisiert wurde. Sie vertrat im noch kaputten familialen Dreieck der 50er Jahre sowohl die mütterliche Position als auch die des fehlenden Vaters. Im Namen des väterlichen Gesetzes verlieh sie dem devianten Nicht-Mann den symbolischen Phallus. Die wahre Bilderflut einer auf immer gleiche Weise tausendfach wiederholten Pose insze-

660 Camille Paglia: *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London, New York 1992. S. 82.

nierter Frauenkörper, das Startum und die massenhaft auftretenden Misswahlen sowie die noch ein Jahrzehnt andauernde Periode der herumalbernden männlichen Komiker auf den italienischen Leinwänden geben einen Eindruck von der immensen Mühe, die es kostete, diese bürgerlich-heteronormativen Geschlechtskörper zu schaffen und gesellschaftlich erneut durchzusetzen. Die wieder »normalisierte« Geschlechterordnung der 1950er Jahre erscheint in diesem Licht nicht als Überwindung einer Krise, sondern als Reetablierung von molaren Geschlechtern (1-n) unter dem Dispositiv Krise, das nur durch größtmögliche Anstrengung und ständige Interventionen aufrechterhalten werden konnte. In den ersten Nachkriegsjahren war diese Krise nicht gegeben, sondern vielmehr ein selbstverständliches Wuchern unkontrollierter Körperregungen und Begehrensströme. Die Normalität geschlechtlicher Devianz »entdeckte« der Neorealismus als Reales und verarbeitete es unbewusst im Gesellschaftsapparat Kino.

Damit änderte auch der Tod im Film seine Bedeutung. Im Neorealismus markiert er die Unterbrechung des ödipalen Erzählstrangs und den Tod des phallischen Organismus und damit die Voraussetzung für ein heterotopisches Leben. Der Tod war der entscheidende Einschnitt in der dünnen Haut des Fiktionalen, über die normalerweise die phantasmatische Identifikationsarbeit der Zuschauer und Zuschauerinnen stattfindet. Der Trennungsstrich Lacans, die Oberfläche des Spiegels, die das Subjekt als gespaltenes in die binäre Ordnung des Sich-Erkennens-in-Bildern setzt und in einem weiteren Schritt den Blick männlich und das Bild weiblich konnotiert, war in der unmittelbaren Nachkriegszeit aufgehoben, was soziale Konstellationen jenseits der binären Logiken von Mann/Frau, Weiß/Schwarz, Italienisch/Fremd, Eltern/Kinder, Produktion/Reproduktion, Zentrum/Ränder usw. ermöglichte.

Die Rückkehr der Nation stellte gleichsam das Ende dieser Vielheiten dar; in ihr hat die Arbeit den Abschluss dieser außergewöhnlichen Periode verortet. Die Betrachtung der Filme machte deutlich, wie Diskurse – statt eine gänzlich andere Logik zu vertreten – sich an die gegebenen Verhältnisse anzuschmiegen in der Lage sind und dort ihre territorialisierenden Prozesse entfalten können. Mehr noch sollte gezeigt werden, dass Prozesse der großen Ordnungen und Prozesse der molekularen Sprengung stets miteinander verbunden sind.

Der Entwurf einer operaistischen Körpergeschichte sollte zeigen, dass die hegemonialen Ordnungen stets nachgelagerte und regulative Kräfte sind, die auf molekulare Wunschmaschinen und ihre deterritorialisierenden Kräfte reagieren und gleichsam von ihnen abhängig sind. Er sollte auch zeigen, dass sich spezifische historische Ausformungen nur verstehen lassen, wenn die Wünsche selbst in den Blick der Historiographie kommen und wenn die Beziehung von molekularen Wünschen zu

molaren Systemen als Kampfverhältnis begriffen wird. Die Auswahl von Filmen als Quellen erleichtert dabei nur das, was auch die Beschäftigung mit jeder anderen Quellengattung vermag, nämlich die Geschichte der Kämpfe auf dem Tableau von Körpern als primär für die Geschichtsschreibung anzusehen. In dieser Logik hatte die Fokussierung auf das unmittelbare Kriegsende den Zweck, diesen historiographischen Perspektivwechsel anhand einer Ausnahmezeit eindeutiger und dichter beschreiben zu können. Die positiven Fluchtlinien und die molekularen Sprengungen indes hörten nicht 1950 auf, genauso wenig, wie sie 1943 begannen; sie lassen sich vielmehr als Movens der Geschichte in allen Zeiten vorfinden. Doch eröffnet eine von Krieg, Niederlage und Bürgerkrieg gezeichnete Gesellschaft die Möglichkeit, diese Linien leichter zu erkennen und länger ihren Verlaufsbahnen zu folgen. Vor allem wird in einer Ausnahmezeit, wie sie im Nachkriegsitalien herrschte, der Charakter von Diskursen sichtbar. Denn in Zeiten ihrer Unterbrechung wird erst deutlich, dass im Gegensatz zu den Postulaten der Diskurstheorie nicht einzig und alleine Diskurse zur Vergesellschaftung führen, sondern lediglich ein Strukturelement in einem Dispositiv der Macht darstellen, das die Funktion hat, rhizomatisches Begehren zu stratifizieren. Wenn Diskurse das Verhältnis der Menschen zu sich und ihrer Welt bilden und regeln und den Subjekten und der Welt darüber ihre Form geben, so sind sie dennoch von der unstratifizierten Welt abhängig, mit der sie über Techniken der Macht verbunden sind. Diskurse sind aber nur in dem Maße produktiv, wie sie sich die maschinischen Prozesse des Unbewussten aneignen und die Wunschproduktion in eine Produktion der Ordnung stratifizieren können. Bricht diese Ordnung zusammen, weil zum Beispiel das Dispositiv beschädigt wird, beginnen die Diskurse zu stottern und die materielle Basis der diskursiven Produktion wird sichtbar.

Ein Ausblick sei an dieser Stelle gewagt. Verändern wir den Fokus und nehmen größere historische Abschnitte ins Visier, ließe sich der italienische Faschismus als letzte Aufstauung einer Moderne verstehen, die kriegerisch aufgesprengt, dann aber von innen heraus dysfunktional gemacht wurde. Was sich an Staatlichkeit und neuer Ordnung mit der italienischen Republik schließlich entwickelte, ist als postmoderne Verwindung des heterotopischen Dispositivs, das sich in den Ruinen der faschistischen Gesellschaft ausbreiten konnte, zu begreifen. Hier zeigt sich, dass die subversiven Kräfte zu stark sind, um sie dauerhaft ausschließen zu können. Postmoderne Staatlichkeit ließe sich eher als Mechanismus beobachten, diese rhizomatischen Bewegungen zu integrieren, das heißt unter regulierten Bedingungen zuzulassen. Je stärker die Fähigkeit zur Integration statt zur Exklusion der Ränder ist, desto stabiler hält sich das Restitut einer phallischen Ordnung. Zwar bilden

die Ränder immer wieder selbst Zentren, die einerseits einschließende Ausschlüsse und andererseits ausschließende Einschlüsse produzieren, in denen sich dieses Spiel wiederholt. Dennoch können mit dem von Agamben entlehnten Bild hegemoniale Diskurse und deren widerspenstigen Kräfte und ihre Funktionsweisen historiographisch nachgezeichnet werden.

Folgt man Antonio Negris und Michael Hardts deleuzianischem Geschichtsverständnis, sind es jedoch nicht die Ein- und Ausbrüche der verworfenen Ränder und der idealisierten Mitte, welche zu historischen Veränderungen und Umwälzungen führten und führen, sondern die Desertion des Minoritären, sein Verlassen des ihm zugewiesenen Ortes und des ihm auferlegten Kampfes gegen ein leeres Zentrum.

»Whereas in the disciplinary era sabotage was the fundamental notion of resistance, in the era of imperial control it may be desertion – migration. Whereas being-against in modernity often meant a direct and/or dialectical opposition of forces, in post-modernity being-against might well be most effective in an oblique or diagonal stance. Battles against the Empire might be won through subtraction and defection. This desertion does not have a place; it is the evacuation of the places of power.«⁶⁶¹

Die Heterotopie der unmittelbaren Nachkriegszeit war ein solcher von Macht entleerter Ort. Die neue, das heißt postmoderne Republik löste also nicht die Moderne ab, wie ein Zyklus den anderen. Vielmehr war und ist sie Reaktion auf den Bruch mit der Moderne. Sie ist gleichsam Verwindung dieses Bruches, also einerseits Deterritorialisierung der einst normierenden Diskurse, andererseits Reterritorialisierung eines Normalitätsdiskurses unter den Bedingungen heterotopischer Dispositive. Die zackigen, soldatischen Männer der Moderne sind nicht einfach durch die lässigen, flexibilisierten und mit *soft skills* ausgerüsteten Soldaten abgelöst worden. Vielmehr sind die postmodernen Soldaten der Versuch, die aus der starren Männlichkeit desertierten Körper wieder in eine über diese Desertion neugestaltete Ordnung einzuschreiben. Dieser Zwischenschritt ist unverzichtbar. Die lässigen Boys der US-Army waren also einerseits Ausdruck des erfolgreichen Widerstandes gegen eine bestimmte männliche Zurichtung im europäischen Faschismus, andererseits verkörperten sie die diskursive Strategie, die vom Faschismus desertierten Männer wieder in ein neues Ordnungssystem einzubinden. Dennoch bleibt, dass der Auslöser der geschlechtlichen Veränderungen nicht die (Post-)Modernisierung der Verhältnisse zugunsten einer größeren Effektivität war, sondern zunächst der Widerstand gegen eine

661 Michael Hardt/Antonio Negri: *Empire*. Cambridge, London 2000. S. 212.

als unerträglich empfundene Ordnung. Die Kämpfe und Fluchtlinien sind der Motor der Geschichte, der Fortschritt aber ist jeweils ein Teil dieser Kämpfe sowie auch Teil seiner Reterritorialisierung auf einer anderen gesellschaftlichen Karte, einem neuen Dispositiv.

Der bezeichnete Übergang fand in Europa mit dem Zweiten Weltkrieg statt, in den USA etwas früher, in Deutschland und Italien aufgrund der Aufstauung durch den Faschismus später und plötzlicher beziehungsweise verdichteter. In den letzteren beiden Ländern fand also eine nachholende Entwicklung statt. Dabei soll aber keinem Entwicklungsmodell Vorschub geleistet werden und damit die Singularität der Ereignisse im Nachkriegsitalien, wie sie in dieser Arbeit beschrieben worden sind, relativiert werden. Sondern es soll gerade an dem deutlich sichtbaren Beispiel Italien gezeigt werden, mit welchen Mühen sich Herrschaft unter den veränderten Bedingungen erneuern musste, um auf eine veränderte Weise zu funktionieren, und wie ein neuer Nationenbegriff notgedrungen an den Frauen als den zentralen Figuren geschaffen wurde und solchermaßen spezifische Formen der Vergeschlechtung beziehungsweise der geschlechtlichen Subjekte hervortraten.

Das, was Judith Revel mit »divenire-donna della politica« in Bezug auf das Konzept des Empire von Negri und Hardt und die Theorien von Deleuze|Guattari als gegenwärtigen Zustand der polit-ökonomischen Verhältnisse bezeichnet,⁶⁶² fand seinen Ausgang im Frau-Werden der Nachkriegszeit. Dieses Werden brachte eine historische Zäsur hervor, dessen Spuren sich in Quellen wie dem neorealistischen Film aus einer körper-operaistischen Perspektive bis zum heutigen Tag verfolgen lassen.

662 Judith Revel: *Materiali teorici. Divenire-donna della politica*, in: Posse. *Politica Filosofia Molititudini*. Themenheft: *Divenire-donna della politica*, März 2003. S. 181-189.



Filmographie

- Abbasso la miseria! (Gennaro Righelli, 1945)
Acciaio (Walter Ruttmann, 1933)
Achtung! Banditi! (Carlo Lizzani, 1951)
L'amore (Roberto Rossellini, 1948)
Anna (Alberto Lattuada, 1951)
I bambini ci guardano (Vittorio De Sica, 1943)
Bambini in città (Luigi Comencini, 1946)
Il bandito (Alberto Lattuada, 1946)
Il bell'Antonio (Mauro Bolognini, 1960)
Bellissima (Luchino Visconti, 1951)
Berliner Ballade (Robert Adolf Stemmler, 1948)
Cabiria (Giovanni Pastrone, 1914)
Caccia tragica (Giuseppe De Santis, 1947)
Camicia nera (Giovacchino Forzano, 1933)
Campane a martello (Luigi Zampa, 1950)
Campo de' Fiori (Mario Bonnard, 1943)
Catene (Raffaello Matarazzo, 1949)
Cielo sulla palude (Augusto Genina, 1949)
La Ciociara (Vittorio De Sica, 1960)
Comacchio (Fernando Cerchio, 1942)
La confessione di una donna (Amleto Palermi, 1928)
Il delitto di Giovanni Episcopo (Alberto Lattuada, 1947)
Desiderio (Roberto Rossellini, 1946)
Due lettere anonime (Mario Camerini, 1945)
Eins-zwei-drei Corona! (Hans Müller, 1948)
I figli di nessuno (Raffaello Matarazzo, 1951)
La fortuna di essere donna (Alessandro Blasetti, 1956)
Gente del Po (Michelangelo Antonioni, 1943, veröffentlicht 1947)
Germania anno zero (Roberto Rossellini, 1947)
Gioventù perduta (Pietro Germi, 1947)
Il grande appello (Mario Camerini, 1936)
La grande bouffe (Marco Ferreri, 1973)
In jenen Tagen (Helmut Käutner, 1947)
Irgendwo in Berlin (Gerhard Lamprecht, 1946)
Ladri di biciclette (Vittorio De Sica, 1949)
Liebe 47 (Wolfgang Liebeneiner, 1949)
Luci del varietà (Federico Fellini, 1950)
Luciano Serra, Pilota (Goffredo Alessandrini, 1938)

Maciste bersagliere (1916)
Maddalena: zero in condotta (Vittorio De Sica, 1940)
Madri d'Italia (Istituto LUCE, 1935)
Mio figlio professore (Renato Castellani, 1946)
Il miracolo → L'amore (Roberto Rossellini, 1948)
Miracolo a Milano (Vittorio De Sica, 1951)
Die Mörder sind unter uns (Wolfgang Staudte, 1946)
Molti sogni per le strade (Mario Camerini, 1948)
Il mulino del Po (Alberto Lattuada, 1949)
Napoli che non muore (Amleto Palermi, 1939)
Natale al campo 119 (Pietro Francisci, 1948)
La nave bianca (Roberto Rossellini, 1941)
Non c'è pace tra gli ulivi (Giuseppe De Santis, 1950)
O sole mio (Giacomo Gentilomo, 1946)
L'Onorevole Angelina (Luigi Zampa, 1947)
L'oro di Napoli (Vittorio De Sica, 1954)
Obsessione (Luchino Visconti, 1943)
Paisà (Roberto Rossellini, 1946)
La peccatrice (Amleto Palermi, 1940)
Pian delle stelle (Giorgio Ferroni, 1946)
Pizze a credito → L'oro di Napoli (Vittorio De Sica, 1954)
Quattro passi tra le nuvole (Alessandro Blasetti, 1942)
Le ragazze di piazza di Spagna (Luciano Emmer, 1951)
Riso amaro (Giuseppe De Santis, 1949)
Roma città aperta (Roberto Rossellini, 1945)
Roma ore 11 (Giuseppe De Santis, 1952)
Sansonette amazzone dell'aria (Giovanni Pezzinga, 1920)
Scipione l'Africano (Carmine Gallone, 1937)
Sciuscià (Vittorio De Sica, 1946)
Senza pietà (Alberto Lattuada, 1948)
Siamo donne (Luchino Visconti, 1953)
La Signora di tutti (Max Ophüls, 1934)
Il sole sorge ancora (Aldo Vergano, 1946)
Sotto il sole di Roma (Renato Castellani, 1947)
Sotto la Croce del Sud (Guido Brignone, 1938)
Lo squadrone bianco (Augusto Genina, 1936)
La storia del ogni giorno (Mario Damicelli, 1945)
Stromboli, terra di Dio (Roberto Rossellini, 1950)
Teorema (Pier Paolo Pasolini, 1968)
Terra madre (Alessandro Blasetti, 1931)
La terra trema (Episodio del mare) (Luchino Visconti, 1948)
Tombolo paradiso nero (Giorgio Ferroni, 1947)
Umberto D. (Vittorio De Sica 1951)

- Una Domenica d'agosto (Luciano Emmer, 1950)
Una giornata particolare (Ettore Scola, 1977)
Un americano in vacanza (Luigi Zampa, 1946)
Un giorno nella vita (Alessandro Blasetti, 1946)
Un pilota ritorna (Roberto Rossellini, 1942)
Una voce umana → L'amore (Roberto Rossellini, 1948)
L'uomo dalla croce (Roberto Rossellini, 1943)
Vendémiaire (Louis Feuillade, 1918)
Venezia minore (Francesco Pasinetti, 1942)
Via delle cinque lune (Luigi Chiarini, 1942)
Viaggio in Italia (Roberto Rossellini, 1954)
La vita è bella (Carlo Bragaglia, 1943)
La vita ricomincia (Mario Mattoli, 1945)
Vivere in pace (Luigi Zampa, 1947)



Bibliographie

Filmdokumente

- Antalogia del Cinema Italiano. Neorealismo 1946-1948. Hg. v. Carlo Lizzani.
 Produktion: Istituto LUCE. Regie: Giampiero Tartagni. Italien 1993.
 Umberto Eco: To be Called Umberto E., auf DVD: Vittorio De Sica's
 Umberto D. Bonusmaterial. Criterion Collection, 2003.

(Film-)Zeitschriften

Für die Analyse wurden die im Folgenden genannten einschlägigen italienischen (Film-)Zeitschriften aus dem Untersuchungszeitraum gesichtet. Artikel und Dokumente aus diesen und anderen Periodika, die in der Arbeit besondere Erwähnung finden, werden im Einzelnen aufgeführt.

Bianco e Nero. Quaderni del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Jahrgang: 1947

Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici.

Jahrgang: 1948

Cinema

Jahrgänge: 1941-1943, 1948-1951 (1944-1947 nicht erschienen)

Cinema Nuovo

Jahrgänge: 1953-1954

L'espresso

Jahrgänge: 1946-1948

Filmcritica

Jahrgänge: 1950-1951

Film d'oggi. Hrsg. von der *Scuola Nazionale di Cinema (SNC)*.

Jahrgang: 1945

Fotogrammi. Cinema e varietà.

Jahrgang: 1946

Hollywood

Jahrgänge: 1947-1949

Rinascita. Rassegna di politica e di cultura italiana. Hrsg. vom *Partito Comunista Italiano (PCI)*.

Jahrgänge: 1944-1949

Rivista del cinematografo. Hrsg. vom *Centro Cattolico Cinematografico (CCC)*.

Jahrgänge: 1951-1953

Star

Jahrgänge: 1944-1946

Artikel in Zeitschriften (und Zeitungen)

- Alicata, Mario/De Santis, Giuseppe: Ancora di Verga e del cinema italiano, in: *Cinema*. Jg. 6, Nr. 130, 25.11.1941. S. 314-315.
- Anon.: Carnet di Napoli con oro e senza. Loren la pizzaiola, in: *Cinema Nuovo*. Nr. 32, 01.04.1954. S. 175-177.
- Anon.: Questi sono i traditori!, in: *Film d'oggi*. Nr. 2., 16.06.1945. S. 8.
- Anon.: Valenti e Ferida sono morto, in: *Film d'oggi*. Nr. 10., 25.08.1945. S. 8.
- Anon.: Che ve ne sembra boys?, in: *Film d'oggi*. Nr. 2, 16.06.1945. S. 3.
- Anon.: Sciuscià, Gio?, in: *Film d'oggi*. Nr. 3, 23.06.1945. S. 4f.
- Anon.: Cocktail [Karikatur], in: *Il selvaggio*. Nr. 4, 1932. S. 1.
- Baracco, Adriana: Non si farà, in: *Star*. Jg. 1, Nr. 13, 04.11.1944. S. 7.
- Berger, Rudi: Italia: vivere in pace. Nei film del realismo italiano i negri sono presentati senza pregiudizi, alla stessa stregua dei bianchi, in: *Cinema Nuovo*. Nr. 11, 15.05.1953. S. 312.
- Bruno, Edoardo: Miracolo a Milano, in: *Filmcritica*. Jg. 2, Nr. 3, 1951. S. 101-103.
- Crowther, Bosley: ›Bitter Rice‹, New Italian Film with Silvana Mangano, Opens Stand at the World, in: *New York Times*. 19.09.1950.
- De Santis, Giuseppe: Piazza del Popolo, prima e dopo, in: *Cinema*. Jg. 2, Nr. 9, 28.02.1949. S. 261.
- Germi, Pietro/Zavattini, Cesare/Lattuada, Alberto/Zampa, Luigi/De Santis, Giuseppe/Blasetti, Alessandro/Amidi, Sergio/Visconti, Luchino/Cervi, Gino/Tellini, Piero/De Sica, Vittorio: In difesa del cinema italiano. Che cosa ne pensano i principali interessati, in: *Rinascita*. Rassegna di politica e di cultura italiana. Jg. 6, Nr. 3, März 1949. S. 137-142.
- Habe, Hans: Deutschland im Jahre Null, in: *Süddeutsche Zeitung*. 28.09.1949.
- Lizzani, Carlo: Per una difesa attiva del cinema popolare, in: *Rinascita*. Rassegna di politica e di cultura italiana. Jg. 6, Nr. 2, Februar 1949. S. 90-92.
- Margolis, Herbert F.: Il problema delle minoranze a Hollywood, in: *Bianco e Nero*. Rassegna mensile di studi cinematografici. Jg. 9. Nr. 5, 1948. S. 75-76.
- Martini, Alessandro: Inventare una nuova bellezza. Spogliarsi o non spogliarsi, in: *Film d'oggi*. Nr. 3, 23.06.1945. S. 3.
- Morbelli, Riccardo: Finalmente un po' di Jazz, in: *Star*. Jg. 2, Nr. 23, 30.06.1945. S. 3.
- Renzi, Renzo: Vivono nel cinema d'oggi i problemi dell'uomo moderno?, in: *Cinema*. Jg. 2, Nr. 24, 15.10.1949. S. 187-188.
- Rossellini, Roberto: Colloquio sul neorealismo, in: *Bianco e Nero*. Rassegna mensile di studi cinematografici. Jg. 13, Nr. 2, 1952. S. 7-16.

- Rossellini, Roberto: Dix ans de cinéma (I), in: Cahiers du Cinéma. Nr. 50, August-September 1955. S. 3-9.
- Rossellini, Roberto: Dix ans de cinéma (II), in: Cahiers du Cinéma. Nr. 52, November 1955. S. 3-9.

Sekundärliteratur

- Abse, Tobias (1996): Italian Workers and Italian Fascism, in: Bessel (Hg.), *Fascist Italy and Nazi Germany*, S. 40-60.
- Addis, Elisabetta (1999): Gender in the Italian Welfare State Reforms. EUI Working Paper EUI Nr. 99/5. San Domenico.
- Adolphs, Stephan/Karakayalı, Serhat (2007): Mikropolitik und Hegemonie. Wider die neuen Para-Universalismen: Für eine anti-passive Politik, in: transversal. September. <http://eipcp.net/transversal/0607/adolphs-karakayali/de>. (Stand 30.10.2007).
- Agamben, Giorgio (2002): *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a. M.
- Althusser, Louis (1977): *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg, Berlin.
- Aprà, Adriano (Hg.) (1992): Roberto Rossellini. My Method. Writings and Interviews. New York.
- Aprà, Adriano (1992): Introduction, in: Ders. (Hg.), Roberto Rossellini, S. xiv-xix.
- Aprà, Adriano (2006): *In viaggio con Rossellini*. Alexandria.
- Aristarco, Guido (1980): *Neorealismo e nuova critica cinematografica. Cinematografia e vita nazionale negli anni quaranta e cinquanta: tra rotture e tradizione*. Florenz.
- Armes, Roy (1991): *Patterns of Realism*. South Brunswick, New York.
- Balestrini, Nanni/Moroni, Primo (1988): *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*. Mailand.
- Barański, Zygmunt G./Lumley, Robert (Hg.) (1990): *Culture and Conflict in Postwar Italy. Essays on Mass and Popular Culture*. Hong Kong.
- Bataille, Georges (2004) [1956]: *Das obszöne Werk. Madame Edwarda*. Hamburg.
- Baudrillard, Jean (1994): *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor.
- Baudrillard, Jean (2001): *Seduction*. Montréal.
- Bauer, Ingrid (1998): *Welcome Ami Go Home. Die amerikanische Besatzung in Salzburg 1945-1955*. Salzburg, München.
- Bawden, Liz-Anne (Hg.) (1976): *The Oxford Companion to Film*. New York.
- Bazin, André (2004): *Was ist Film?* Berlin.
- Bazin, André (1985): Umberto D. (from ›La Foi qui sauve: Cannes 1952‹, *Cahiers du Cinéma* 13, June 1952), translated by Jim Hillier, in: Hillier (Hg.), *Cahiers du Cinéma*, S. 180-181.

- Beach, Christopher (2002): *Class, Language, and American Film Comedy*. Cambridge, New York.
- Bean, Jennifer M. (2001): Technologies of Early Stardom and the Extraordinary Body, in: *Camera Obscura*. Jg. 16, Nr. 48, Special Issue: Early Women Stars. S. 8-57.
- Beccalli, Bianca (1994): The Modern Women's Movement in Italy, in: *New Left Review*. Jg. 1, Nr. 204. S. 86-112.
- Behrens, Rudolf (1990): Svevos *Inetti* als Dilettanten. Eine Umwertung im Horizont von Dilettantismusthematik und Modernitätskritik, in: Ders./Schwaderer, Richard (Hg.): *Italo Svevo. Ein Paradigma europäischer Moderne*. Würzburg. S. 109-130.
- Bell, Vikki (1999): On Speech, Race and Melancholia. Interview with Judith Butler, in: *Theory, Culture & Society*. Jg. 16, Nr. 2. S. 163-174.
- Bellassai, Sandro (2003): Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom, in: Capuzzo, Paolo (Hg.): *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*. Rom. S. 105-137.
- Ben-Ghiat, Ruth (2001): *Fascist Modernities. Italy, 1922-1945*. Berkeley, Los Angeles, London.
- Ben-Ghiat, Ruth (1996): Envisioning Modernity. Desire and Discipline in the Italian Fascist Film, in: *Critical Inquiry*. Jg. 23, Nr. 1. S. 109-145.
- Ben-Ghiat, Ruth (1996): Italian Fascism and the Aesthetics of the 'Third Way', in: *Journal of Contemporary History*. Jg. 31, Nr. 2. S. 293-316.
- Ben-Ghiat, Ruth (1999): Liberation. Cinema and the Fascist Past, 1945-50, in: Bosworth/Dogliani (Hg.), *Italian Fascism*, S. 83-101.
- Ben-Ghiat, Ruth (2000): The Fascist War Trilogy, in: Forgas/Lutton/Nowell-Smith (Hg.), Roberto Rossellini, S. 20-35.
- Ben-Ghiat, Ruth (2001): The Italian Cinema and the Italian Working Class, in: *International Labor and Working Class History*. Nr. 59. S. 36-51.
- Ben-Ghiat, Ruth (2003): The Italian Colonial Cinema. Agendas and Audiences, in: *Modern Italy*. Jg. 8, Nr. 1. S. 49-63.
- Ben-Ghiat, Ruth (2005): Unmaking the Fascist Man. Masculinity, Film and the Transition from Dictatorship, in: *Journal of Modern Italian Studies*. Jg. 10, Nr. 3. S. 336-365.
- Ben-Ghiat, Ruth (2008): Un cinéma d' après-guerre. Le néoréalisme italien et la transition démocratique, in: *Annales HSS*. Nr. 6. November / Dezember 2008. S. 1215-1248.
- Berger, Beate (2004): *Bikini. Eine Enthüllungsgeschichte*. Hamburg.
- Bergson, Henri (1988) [1939]: *Matter and Memory*. New York.
- Bernardini, Aldo/Martinelli, Vittorio (1979): *Der italienische Film der Zwanziger Jahre*. Hg. v. Kommunalen Kino Frankfurt a. M.
- Bertellini, Giorgio (2002): Dubbing *L'Arte Muta*. Poetic Layerings around Italian Cinema's Transition to Sound, in: Reich/Garofalo (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. 30-82.

- Bertellini, Giorgio (2003): Colonial Autism. Whitened Heroes, Auditory Rhetoric, and National Identity in Interwar Italian Cinema, in: Palumbo (Hg.), *A Place in the Sun*, S. 255-278.
- Bessel, Richard (Hg.) (1996): *Fascist Italy and Nazi Germany. Comparisons and Contrasts*. Cambridge.
- Bondanella, Peter (1983): *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. New York.
- Bondanella, Peter (1987): Italy, in: Luhr, William (Hg.): *World Cinema since 1945*. New York. S. 347-379.
- Bondanella, Peter (2004): The Making of Roma città aperta: The Legacy of Fascism and the Birth of Neorealism, in: Gottlieb (Hg.), *Roberto Rossellini's Rome Open City*, S. 43-66.
- Bongartz, Barbara (1992): *Von Caligari zu Hitler – Von Hitler zu Dr. Mabuse? Eine ›psychologische‹ Geschichte des deutschen Films von 1946 bis 1960*. Münster.
- Bonikowski, Bart (2000): Italy in Crisis. An Analysis of Vittorio de Sica's The Bicycle Thief. 12/2000. <http://www.film.queenscu.ca/Critical/Bonikowski.html> (Stand 24.02.2006).
- Borchert, Wolfgang (1986) [1947]: *Draußen vor der Tür. Mit einem Nachwort von Heinrich Böll*. Hamburg.
- Bordwell, David (1997): *On the History of Film Style*. Cambridge, London.
- Boscagli, Maurizia (1995): The Power of Style. Fashion and Self-Fashioning in Irene Brin's Journalistic Writing, in: Pickering-Iazzi (Hg.), *Mothers of Invention*, S. 121-136.
- Bosworth, R. J. B./Dogliani, Patrizia (Hg.) (1999): *Italian Fascism. History, Memory and Representation*. New York.
- Bosworth, R. J. B. (1999): Film Memories of Fascism, in: Ders./Dogliani (Hg.), *Italian Fascism*, S. 102-123.
- Braidotti, Rosi (2002): *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge, Oxford, Malden.
- Bravo, Anna (2003): *Il Fotoromanzo*. Bologna.
- Bravo, Anna/Bruzzzone, Anna Maria (1995): *In guerra senza armi. Storie di donne. 1940-1945*. Bari.
- Bronfen, Elizabeth (2002): Rita Hayworth – Die Entrückte, in: Dies./Straumann, Barbara: *Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*. München. S. 141-153.
- Brunetta, Ernesto (2003): Crisi del neorealismo e normalizzazione sociale, in: De Giusti (Hg.), *Storia del cinema italiano*, S. 35-52.
- Brunetta, Gian Piero (2004): *Cent'anni di cinema italiano*. Bd. 1. *Dalle origini alla seconda guerra mondiale*. Rom, Bari.
- Brunetta, Gian Piero (2006): *Cent'anni di cinema italiano*. Bd. 2. *Dal 1945 ai giorni nostri*. Rom, Bari.
- Brunette, Peter (1983): Unity and Difference in Pisan, in: *Studies in the Literary Imagination*. Jg. 16, Nr. 1. S. 91-111.

- Brunette, Peter (1987): Roberto Rossellini. New York, Oxford.
- Bruni, David (2006): Roberto Rossellini. Roma città aperta. Turin.
- Bruno, Giuliana (1993): Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari. Princeton.
- Burfoot, Annette/Lord, Susan (Hg.) (2002): Killing Women. The Visual Culture of Gender and Violence. Waterloo.
- Burt, Jonathan (2002): Animals in Film. London.
- Busch, Jonathan (2007): Interview with Elena Del Rio, in: VUEWeekly. Issue: New Arena. 07.03. <http://www.vueweekly.com/articles/default.aspx?i=5931> (Stand 09.09.2007).
- Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. M.
- Butler, Judith (1995): Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin.
- Caldwell, Lesley (1991): Madri d'Italia. Film and Fascist Concern with Motherhood, in: Barań, Zygmunt G./Vinall, Shirley W. (Hg.): Women and Italy. Essays on Gender, Culture and History. Hong Kong. S. 43-63.
- Caldwell, Lesley (2000): What about Women? Italian Films and their Concerns, in: Sieglöhr, Ulrike (Hg.): Heroines without Heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51. New York. S. 131-146.
- Cannella, Mario (1973/74): Ideology and Aesthetic Hypotheses in the Criticism of Neorealism, in: Screen. Jg. 14, Nr. 4. S. 5-60.
- Capussotti, Enrica (2000): »James Dean is like One of Us ...« The Reception of American Movies in Italy during the 1950s, in: Passerini, Luisa (Hg.): Across the Atlantic. Cultural Exchanges between Europe and the United States. Brüssel, New York, Bern. S. 159-172.
- Capussotti, Enrica (2002): Modelli femminili e giovani spettatrici. Donne e cinema in Italia negli anni Cinquanta, in: Filippini, Nadia Maria/Plebani, Tiziana/Scattino, Anna (Hg.): Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea. Rom. S. 417-434.
- Capussotti, Enrica (2006): Weiblichkeit, ländliche Gemeinschaft und italienischer Nationalcharakter. Der Kampf gegen amerikanische Modernität in *Riso amaro*, in: WerkstattGeschichte. Nr. 44. S. 97-109.
- Cardullo, Bert (1991): What is Neorealism? A Critical English-Language Bibliography of Italian Cinematic Neorealism. Lanham.
- Cardullo, Bert (2002): Vittorio De Sica. Director, Actor, Screenwriter. Jefferson, London.
- Casadio, Gianfranco/Laura, Ernesto G./Cristiano, Filippo (1991): Telefoni bianchi. Realtà e finzione nella società e nel cinema italiano degli anni Quaranta. Ravenna.
- Casetti, Francesco (1999): Theories of Cinema 1945-1995. Austin.
- Cervi, Mario (Hg.) (1992): Mussolini. Album di una vita. Mailand.
- Chiti, Roberto/Poppi, Roberto (1991): Dizionario del cinema italiano. I film. Bd. 2. Dal 1945 al 1959. Rom.

- Chlada, Marvin (2005): *Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault*. Aschaffenburg.
- Cicioni, Mirna/Prunster, Nicole (Hg.) (1993): *Visions and Revisions. Women in Italian Culture*. Providence, Oxford. S. 149-165.
- Cocteau, Jean (1930): *La Voix humaine*. Paris.
- Costa, Antonio (1989): *La via italiana al realismo*, in: Furno, Mariella/Renzi, Renzo (Hg.): *Il neorealismo nel fascismo. Giuseppe De Santis e la critica cinematografica 1941-1943*. Turin. S. 29-39.
- Cosulich, Callisto (2003): *I conti con la realtà*, in: Ders. (Hg.): *Storia del cinema italiano*. Bd. 7. 1945/1948. Venedig, Rom. S. 3-34.
- Dall'Asta, Monica (1992): *Un cinéma musclé. Le surhomme dans le cinéma italien (1913-1926)*. Crisnée.
- Dalle Vacche, Angela (1992): *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*. Princeton.
- De Giusti, Luciano (Hg.) (2003): *Storia del cinema italiano*. Bd. 8. 1949/1953. Venedig, Rom.
- De Giusti, Luciano (2003): *Disseminazione dell'esperienza neorealista*, in: Ders. (Hg.), *Storia del cinema italiano*, S. 3-32.
- De Grand, Alexander J. (2004): *Fascist Italy and Nazi Germany. The ›Fascist‹ Style of Rule*. New York, London.
- De Grazia, Victoria (1993): *How Fascism Ruled Women. Italy 1922-1943*. Berkeley.
- De Grazia, Victoria (1993): *Le donne nel regime fascista*. Venedig.
- de Lauretis, Teresa (1987): *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indianapolis.
- de Lauretis, Teresa (1990): *Ödipus interruptus*, in: *Frauen und Film*. Nr. 48. S. 5-29.
- de Lauretis, Teresa/Heath, Stephen (Hg.) (1980): *The Cinematic Apparatus*. London.
- de Ras, Marion E. P. (2008): *Body, Femininity and Nationalism. Girls in the German Youth Movement 1900-1934*. New York, London.
- Dechert, Antje (2008): *Divismo all'italiana. Filmstars und Gender in Italien 1930-1965*. Köln [Unveröffentlichtes Dissertationsmanuskript].
- Deleuze, Gilles (1989): *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. Frankfurt a. M.
- Deleuze, Gilles (1992): *Foucault*. Frankfurt a. M.
- Deleuze, Gilles (1993): *Unterhandlungen. 1972-1990*. Frankfurt a. M.
- Deleuze, Gilles (1995): *Francis Bacon. Logik der Sensation*. München.
- Deleuze, Gilles (1996): *Lust und Begehren*. Berlin.
- Deleuze, Gilles (1997): *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Frankfurt a. M.
- Deleuze, Gilles (1997): *Differenz und Wiederholung*. München.
- Deleuze, Gilles (1998): *Essays Critical and Clinical*. London, New York.
- Deleuze, Gilles (2000): *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt a. M.
- Deleuze, Gilles (2004): *The Logic of Sense*. London, New York.

- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1974): *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a. M.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1977): *Rhizom*. Berlin.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin.
- Deleuze, Gilles/Parnet, Claire (1980): *Dialoge*. Frankfurt a. M.
- Derrida, Jacques (2001): *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, in: *Critical Inquiry*. Jg. 28, Nr. 2. S. 369-418.
- Di Nolfo, Ennio (1993): *Von Mussolini zu De Gasperi. Italien zwischen Angst und Hoffnung 1943-1953*. Paderborn.
- Di Nolfo, Ennio (2002): *Intimations of Neorealism in the Fascist Ventennio*, in: Reich/Garofalo (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. 83-104.
- Diehl, Paula (Hg.) (2006): *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*. München.
- Diel, Luise (1934): *Frau im faschistischen Italien*. Berlin.
- Diel, Luise (1934): *Mussolinis neues Geschlecht. Die junge Generation in Italien*. Unter Mitarbeit von Benito Mussolini. Dresden.
- Dogliani, Patrizia (1999): *Constructing Memory and Anti-Memory. The Monumental Representation of Fascism and its Denial in Republican Italy*, in: Bosworth/Dogliani (Hg.), *Italian Fascism*, S. 11-30.
- Duggan, Christopher (1995): *Italy in the Cold War Years and the Legacy of Fascism*, in: Ders./Wagstaff, Christopher (Hg.): *Italy in the Cold War. Politics, Culture and Society 1948-58*. Oxford, Washington D.C. S. 1-24.
- Duncan, Derek (2004): *Secret Wounds: The Bodies of Fascism in Giorgio Bassani's *Dietro la porta**, in: Cestaro, Gary P. (Hg.): *Queer Italia. Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*. New York. S. 187-205.
- Dyer, Richard (1986): *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. Houndmills, London.
- Ellena, Liliana (2000): *Mascolinità e immaginario nazionale nel cinema italiano degli anni trenta*, in: Bellassai, Sandro/Malatesta, Maria (Hg.): *Genere e mascolinità. Uno sguardo storico*. Rom. S. 243-264.
- Fahle, Oliver (1999): *Deleuze und die Geschichte des Films*, in: Ders./Engell, Lorenz (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. Weimar. S. 114-126.
- Falasca-Zamponi, Simonetta (1997): *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*. Berkeley, Los Angeles, London.
- Faldini, Franca/Fofi, Goffredo (Hg.) (1979): *L'avventurosa storia del cinema italiano: raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*. Mailand.
- Fanara, Giulia (2000): *Pensare il neorealismo. Percorsi attraverso il neorealismo cinematografico italiano*. Rom.
- Farassino, Alberto (Hg.) (1989): *Neorealismo. Cinema Italiano 1945-1949*. Turin.
- Farassino, Alberto (1989): *Neorealismo, storia e geografia*, in: Ders. (Hg.), *Neorealismo*, S. 21-36.

- Feinstein, Wiley (2003): *The Civilization of the Holocaust in Italy. Poets, Artisans, Saints, Anti-Semites*. London.
- Ferrara, Giuseppe (1965): Francesco Rosi. Rom.
- Ferro, Marc (1977): Der Film als ›Gegenanalyse‹ der Gesellschaft, in: Bloch, Marc/Braudel, Fernand/Febvre, Lucien u.a. (Hg.): *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*. Frankfurt a. M. S. 247-271.
- Forgacs, David (2000): *Rome Open City (Roma città aperta)*. London.
- Forgacs, David (2002): Sex in the Cinema. Regulation and Transgression in Italian Films, 1930-1943, in: Reich/Garofalo (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. 141-171.
- Forgacs, David (2004): Space, Rhetoric, and the Divided City in *Roma Città Aperta*, in: Gottlieb (Hg.), *Roberto Rossellini's Rome Open City*, S. 106-130.
- Forgacs, David/Lumley, Robert (Hg.) (1996): *Italian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford.
- Forgacs, David/Lutton, Sarah/Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.) (2000): *Roberto Rossellini. Magician of the Real*. London.
- Foucault, Michel (1971): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M.
- Foucault, Michel (1976): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.
- Foucault, Michel (1977): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt a. M.
- Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin.
- Foucault, Michel (2006): *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Frankfurt a. M.
- Freud, Sigmund (2000) [1909]: *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*. Frankfurt a. M.
- Friedländer, Saul (2006): *Das Dritte Reich und die Juden. Verfolgung und Vernichtung 1933-1945*. München.
- Garbolevsky, Eugenia (2005): *Voices from the Edge. Caught Between the Madonna and the Whore – The Representation of the Prostitute in Modern Italian Cinema*. Vortragsmanuskript der Konferenz »Turkey at the Crossroads. Women, Women's Studies, and the State«, Istanbul, Bodrum, 27.05.-03.06.2005. http://pages.towson.edu/ncctrw/summer_institutes/Papers-Website/Garbolevsky_05.pdf (Stand 07.10.2008).
- Garofalo, Piero (2002): Seeing Red. The Soviet Influence on Italian Cinema in the Thirties, in: Reich/Garofalo (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. 223-249.
- Gentile, Carlo: »Politische Soldaten« und »ganz normale Männer«. Die SS-Division »Reichsführer-SS« in Italien 1944, in: Jacobs, Hans/Ruppert, Andreas/Schäfer, Ingrid (Hg.): *Von Italien nach Auschwitz. Aspekte der deutschen Besatzung in Italien 1943-45*. Lage 2008. S. 97-109.

- Gentile, Emilio (1993): *Impending Modernity. Fascism and the Ambivalent Image of the United States*, in: *Journal of Contemporary History*. Jg. 28, Nr. 1. S. 7-29.
- Gentiloni Silveri, Umberto; Carli, Maddalena: *Bombardare Roma. Gli Alleati e la »città aperta« (1940-1944)*. Bologna 2007.
- Ghezzi, Flora (1999): *The Polysemic Body: Silvana as a Neorealistic Femme Fatale*, in: Riviello (Hg.), *Women in Italian Cinema*, S. 39-55.
- Ghirardo, Diane Yvonne (1996): *Città Fascista. Surveillance and Spectacle*, in: *Journal of Contemporary History*. Jg. 31, Nr. 2, Special Issue: *The Aesthetics of Fascism*. S. 347-372.
- Gillette, Aaron (2002): *Racial Theories in Fascist Italy*. London, New York.
- Ginsberg, Terri (1990): *Nazis and Drifters. The Containment of Radical (Sexual) Knowledge in Two Italian Neorealist Films*, in: *Journal of the History of Sexuality*. Jg. 1, Nr. 2. S. 241-261.
- Ginsborg, Paul (1990): *A History of Contemporary Italy. Society and Politics 1943-1988*. London, New York.
- Ginsborg, Paul (1990): *Family, Culture and Politics in Contemporary Italy*, in: Barański/Lumley (Hg.), *Culture and Conflict in Postwar Italy*, S. 21-49.
- Giannini, Marco; Massobrio, Giulio: *Bombardate l'Italia. Storia della guerra di distruzione aerea 1940-1945*. Mailand 2007.
- Gledhill, Christine (Hg.) (1991): *Stardom. Industry of Desire*. London, New York.
- Gnoli, Sofia (2000): *La donna, l'eleganza, il fascismo. La Moda Italiana dalle origini all'Ente Nazionale della Moda*. Catania.
- Goedde, Petra (2003): *GIs and Germans. Culture, Gender, and Foreign Relations, 1945-1949*. New Haven, London.
- Goldhagen, Daniel J. (1996): *Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust*. Berlin.
- Gori, Gigliola (2000): *Model of Masculinity: Mussolini, the »New Italian« of the Fascist Era*, in: Mangan, James Anthony (Hg.): *Superman Supreme. Fascist Body as Political Icon – Global Fascism*. Portland. S. 27-61.
- Görling, Reinhold (2004): *Emplacements*, in: Borsò, Vittoria/Görling, Reinhold (Hg.): *Kulturelle Topografien*. Stuttgart, Weimar.
- Gottlieb, Sidney (Hg.) (2004): *Roberto Rossellini's Rome Open City*. Cambridge.
- Gottlieb, Sidney (2004): *Introduction. Open City: Reappropriating the Old, Making the New*, in: Ders. (Hg.), *Roberto Rossellini's Rome Open City*, S. 1-30.
- Gottlieb, Sidney (2004): *Rossellini, Open City, and Neorealism*, in: Ders. (Hg.), *Roberto Rossellini's Rome Open City*, S. 31-42.
- Gribaudi, Gabriella (2005): *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940-44*. Turin.
- Gribaudi, Gabriella (1996): *Images of the South*, in: Forgacs/Lumley (Hg.), *Italian Cultural Studies*, S. 72-87.

- Grignaffini, Giovanna (1988): Female Identity and Italian Cinema of the 1950s, in: Bruno, Giuliana/Nadotti, Maria (Hg.): *Off Screen. Women and Film in Italy*. London, New York. S. 111-123.
- Grignaffini, Giovanna (1996): Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita, in: Brunetta, Gian Piero (Hg.): *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Turin. S. 357-387.
- Grignaffini, Giovanna (1999): Il volto e la divisa. Luoghi del femminile nel cinema italiano degli anni trenta, in: *Storia e problemi contemporanei*. Jg. 12, Nr. 23. Themenheft: E la storia va ... Cinema e storia. S. 67-80.
- Grosz, Elizabeth (1994): *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, Indianapolis.
- Grosz, Elizabeth (1995): *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. New York.
- Guerra, Elda (1999): Memory and Representation of Fascism: Female Autobiographical Narratives, in: Bosworth/Dogliani (Hg.), *Italian Fascism*, S. 195-215.
- Gundle, Stephen (1990): From Neo-Realism to *Luci Rosse*. Cinema, Politics, Society, 1945-85, in: Barański/Lumley (Hg.), *Culture and Conflict in Postwar Italy*, S. 195-224.
- Gundle, Stephen (1995): Sophia Loren. Italian Icon, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Jg. 15, Nr. 3, Special Issue: Italian Media Since World War II. S. 367-385.
- Gundle, Stephen (1996): Fame, Fashion and Style. The Italian Star System, in: Forgacs/Lumley (Hg.), *Italian Cultural Studies*, S. 309-326.
- Gundle, Stephen (2002): Film Stars and Society in Fascist Italy, in: Reich/Garofalo (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. 315-339.
- Gundle, Stephen (2002): Hollywood Glamour and Mass Consumption in Postwar Italy, in: *Journal of Cold War Studies*. Jg. 4, Nr. 3, Special Issue: Italy and the Cold War. 95-118.
- Günsberg, Maggie (2005): *Italian Cinema. Gender and Genre*. Houndmills, New York.
- Hammermann, Gabriele (2002): Zwangsarbeit für den »Verbündeten«. Die Arbeits- und Lebensbedingungen der italienischen Militärinternierten in Deutschland 1943-1945. Tübingen.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio (2000): *Empire*. Cambridge, London.
- Hay, James (1987): *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*. Bloomington, Indianapolis.
- Hewitt, Andrew (1996): *Political Inversions. Homosexuality, Fascism and the Modernist Imaginary*. Stanford.
- Hillier, Jim (Hg.) (1985): *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Bd. 1. London, Melbourne, Henley.

- Hindrichs, Andrea (2002): Die kulturpolitischen Beziehungen Deutschlands zu Italien seit 1945, in: Roeck, Bernd/Schuckert, Charlotte/Hanke, Stephanie/Liermann, Christiane (Hg.): Deutsche Kulturpolitik in Italien. Entwicklungen, Instrumente, Perspektiven. Ergebnisse des Projekts »ItaliaGermania«. Tübingen. S. 51-85.
- Holub, Renate (2001): Post-War Italian Intellectual Culture. From Marxism to Cultural Studies, in: Knellwolf, Christa/Norris, Christopher (Hg.): The Cambridge History of Literary Criticism. Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives. Bd. 9. Cambridge. S. 133-144.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2006) [1947]: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M.
- Irigaray, Luce (1976): Waren, Körper, Sprache. Der verrückte Diskurs der Frauen. Berlin.
- Kaplan, E. Ann (1984): Ist der Blick männlich?, in: Frauen und Film. Nr. 36. S. 45-58.
- Kelso, Thomas (2004): Italian Dreams. Deleuze and Neorealism. Dissertation, University of Pennsylvania. Philadelphia.
- Klein, Ralph/Mentner, Regina/Stracke, Stephan (Hg.) (2004): Mörder unterm Edelweiß. Kriegsverbrechen der Gebirgsjäger der Deutschen Wehrmacht. Köln.
- Klinkhammer, Lutz (1993): Zwischen Bündnis und Besatzung. Das nationalsozialistische Deutschland und die Republik von Salò 1943-1945. Tübingen.
- Koch, Gertrud (1989): Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film. Basel, Frankfurt a. M.
- Kracauer, Siegfried (1979) [1947]: Von Caligari zu Hitler. Eine psychohistorische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt a. M.
- Kühberger, Christoph/Reisinger, Roman (Hg.) (2006): Mascolinità italiane. Italienische Männlichkeiten im 20. Jahrhundert. Berlin.
- Kühberger, Christoph (2006): »Il gallo delle oche«. Faschistische Männlichkeit, in: Ders./Reisinger (Hg.): Mascolinità italiane, S. 63-76.
- Kuhn, Annette (1997): The Body and Cinema. Some Problems for Feminism, in: Conboy, Katie/Medina, Nadia/Stanbury, Sarah (Hg.): Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory. New York. S. 195-207.
- Kuhn, Annette/Rothe, Valentine (Hg.) (1982): Frauen im deutschen Faschismus. Bd. 1: Frauenpolitik im NS-Staat. Düsseldorf.
- Kuhn, Annette/Rothe, Valentine (Hg.) (1982): Frauen im deutschen Faschismus. Band 2: Frauenarbeit und Frauenwiderstand im NS-Staat. Düsseldorf.
- Lacan, Jacques (1975): Schriften I. Frankfurt a. M.
- Lacan, Jacques (1991): Schriften II. 3., korr. Aufl. Weinheim, Berlin.
- Landy, Marcia (1986): Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943. Princeton.
- Landy, Marcia (1998): The Folklore of Consensus. Theatricality in the Italian Cinema, 1930-1943. New York.

- Landy, Marcia (2000): *Italian Film*. Cambridge.
- Landy, Marcia (2008): *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*. Bloomington, Indianapolis.
- Landy, Marcia (2004): *Diverting Clichés. Femininity, Masculinity, Melodrama, and Neorealism in Open City*, in: Gottlieb (Hg.), Roberto Rossellini's *Rome Open City*, S. 85-105.
- Lawson, John Howard (1964): *Film: The Creative Process. The Search for an Audio-Visual Language and Structure*. New York.
- Leab, Daniel J. (1976): *From Sambo to Superspade. The Black Experience in Motion Pictures*. Boston.
- Lie, Sulgi (2009): *Kreatürliches Kino. Zur ästhetischen Egalität in Robert Bressons Tierbildern*, in: Möhring, Maren/Perinelli, Massimo/Stieglitz, Olaf (Hg.): *Tiere im Film – eine Menschheitsgeschichte*. Köln, Wien 2009
- Liehm, Mira (1984): *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present*. Berkeley, Los Angeles, London.
- Lill, Bruno (1994): *Der römische Dialekt im italienischen Film der Nachkriegszeit*. Genf.
- Lippit, Akira Mizuta (2002): *The Death of an Animal*, in: *Film Quarterly*. Jg. 56, Nr. 1. S. 9-23.
- Lizzani, Carlo (1978): *Riso amaro*. Rom.
- Lockley, Timothy James (2001): *Lines in the Sand. Race and Class in Lowcountry Georgia, 1750-1860*. Athen.
- Lughi, Paolo (1989): *Il commercio. Il neorealismo in sala. Antepremiere di gala e teniture di massa*, in: Farassino (Hg.), *Neorealismo*, S. 53-60.
- Lurker, Manfred (1991): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart.
- Lyttelton, Adrian (1996): *The Crisis of Bourgeois Society and the Origins of Fascism*, in: Bessel (Hg.), *Fascist Italy and Nazi Germany*, S. 12-22.
- Macciocchi, Maria-Antonietta (1979): *Female Sexuality in Fascist Ideology*, in: *Feminist Review*. Nr. 1. S. 67-82.
- Magi, Bruna (1991): *Divismo anni '50. Lo scandalo come tragedia al femminile*, in: Catania, Corrado (Hg.): *La donna nel cinema italiano degli anni cinquanta. Atti di un convegno*. Agrigento. S. 55-61.
- Mantelli, Brunello (1999): *Italians in Germany, 1938-45. An Aspect of the Rome-Berlin Axis*, in: Bosworth/Dogliani (Hg.), *Italian Fascism*, S. 45-63.
- Marcus, Millicent (1986): *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton.
- Marcus, Millicent (1993): *Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore, London.
- Marcuse, Herbert (1966): *Der eindimensionale Mensch*. Neuwied.
- Martelli, Manfredi (2005): *La propaganda razziale in Italia 1938-1943*. Rimini.
- Martin, Simon (2004): *Football and Fascism. The National Game under Mussolini*. Oxford, New York.
- Martinelli, Vittorio/Quargnolo, Mario (1981): *Maciste & Co. I giganti buoni del muto italiano*. Gemona del Friuli.

- Martschukat, Jürgen/Stieglitz, Olaf (2005): »Es ist ein Junge!« Einführung in die Geschichte der Männlichkeiten in der Neuzeit. Tübingen.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich (1968) [1867]: Werke. Band 23: »Das Kapital«, Bd. 1. Berlin/DDR.
- Masi, Stefano/Lancia (1997): Enrico: Italian Movie Goddesses. Over 80 of the Greatest Women in Italian Cinema. Rom
- Masi, Stefano (1989): L'hardware del neorealismo. Ferri del mestiere e strategie della tecnica, in: Farassino (Hg.), Neorealismo, S. 49-52.
- Massumi, Brian (1987): Realer Than Real. The Simulacrum According to Deleuze and Guattari, in: Copyright. Nr. 1. S. 90-97.
- Massumi, Brian (1992): A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari. Cambridge, London.
- McClintock, Anne (1995): Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest. New York, London.
- Meder, Thomas (1993): Vom Sichtbarmachen der Geschichte. Der italienische »Neorealismus«, Rossellinis PAISÀ und Klaus Mann. München.
- Merleau-Ponty, Maurice (1968): The Visible and the Unvisible. Evanston.
- Metz, Christian (1982): The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema. Bloomington.
- Meyerowitz, Joanne (1996): Women, Cheesecake, and Borderline Material. Responses to Girlie Pictures in the Mid-Twentieth-Century U.S., in: Journal of Women's History. Jg. 8, Nr. 3. S. 9-35.
- Mezzadra, Sandro (2004): Nach dem Kolonialismus. Migration, Bürgerrechte, Globalisierung, in: Atzert, Thomas/Müller, Jost (Hg.): Immaterielle Arbeit und imperiale Souveränität. Analysen und Diskussionen zu Empire. Münster. S. 218-234.
- Mezzadra, Sandro (2007): Kapitalismus, Migrationen, soziale Kämpfe. Vorbemerkungen zu einer Theorie der Autonomie der Migration, in: Pieper, Marianne/Atzert, Thomas/Karakayalı, Serhat/Tsianos, Vassilis (Hg.): Empire und die biopolitische Wende. Die internationale Diskussion im Anschluss an Hardt und Negri. Frankfurt a. M. S. 179-193.
- Miccichè, Lino (Hg.) (1999): Il neorealismo cinematografico italiano. Venedig.
- Mida, Massimo/Quaglietti, Lorenzo (Hg.) (1980): Dai telefoni bianchi al neorealismo. Bari.
- Misler, Nicoletta (1999): Iconologia del realismo, in: Miccichè (Hg.), Il neorealismo cinematografico italiano, S. 67-75.
- Morbidelli, Mauro (2003): La contesa politica sul cinema, in: De Giusti (Hg.), Storia del cinema italiano, S. 53-63.
- Morgan, Philip (2004): Italian Fascism, 1915-1945. Houndmills, New York.
- Morris, Penelope (Hg.) (2006): Women in Italy, 1945-1960. An Interdisciplinary Study. Houndmills, New York.

- Müller, Harro (1993): Hermeneutik oder Dekonstruktion? Zum Widerstreit zweier Interpretationsweisen, in: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man. Frankfurt a. M. S. 98-116.
- Mulvey, Laura (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: *Screen*. Jg. 16, Nr. 3. S. 6-18.
- Mulvey, Laura (2004): Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit. Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre, in: Bernold, Monika/Braidt, Andrea B./Preschl, Claudia (Hg.): *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus*. Marburg. S. 17-27.
- Nowell-Smith, Geoffrey/Hay, James/Volpi, Gianni (1996): *The Companion to Italian Cinema*. London.
- Olkowski, Dorothea (1998): *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*. Berkeley, Los Angeles, London.
- Oudart, Jean-Pierre (1969): La suture, in: *Cahiers du Cinéma*. Nr. 211, April. S. 36-39.
- Overbey, David (Hg.) (1978): *Springtime in Italy. A Reader on Neo-Realism*. London.
- Paglia, Camille (1992): *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London, New York.
- Palumbo, Patrizia (Hg.) (2003): *A Place in the Sun. Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*. Berkeley, Los Angeles, London.
- Palumbo, Patrizia (2003): Introduction, in: Dies. (Hg.), *A Place in the Sun*, S. 1-14.
- Passerini, Luisa (1991): *Mussolini immaginario. Storia di una biografia 1915-1939*. Rom.
- Passerini, Luisa (1996): Gender Relations, in: Forgacs/Lumley (Hg.), *Italian Cultural Studies*, S. 144-159.
- Paul, Gerhard (Hg.) (2006): *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen.
- Paulicelli, Eugenia (2004): *Fashion under Fascism. Beyond the Black Shirt*. Oxford, New York.
- Perinelli, Massimo (1999): *Liebe 47 – Gesellschaft 49. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit*. Hamburg.
- Perinelli, Massimo/Stieglitz, Olaf (2006): Liquid Laughter. Milch und Alkohol in bundesdeutschen und US-amerikanischen Filmkomödien der 1950er Jahre. Eine geschlechterhistorische Betrachtung, in: *gender forum. Imagendering*. Jg. 2, Nr. 13. http://www.genderforum.uni-koeln.de/imagendering2/stieglitz_perinelli.html (Stand 31.05.2007).
- Petersen, Jens/Schieder, Wolfgang (1998): Das faschistische Italien als Gegenstand der Forschung, in: Dies. (Hg.): *Faschismus und Gesellschaft in Italien. Staat, Wirtschaft, Kultur*. Köln. S. 9-18.
- Pickering-Iazzi, Robin (Hg.) (1995): *Mothers of Invention. Women, Italian Fascism, and Culture*. Minneapolis, London.

- Pickering-Iazzi, Robin (1999): *Politics of the Visible. Writing Women, Culture, and Fascism*. Minneapolis, London.
- Pickering-Iazzi, Robin (2003): *Mass-Mediated Fantasies of Feminine Conquest, 1930-1940*, in: Palumbo (Hg.), *A Place in the Sun*, S. 197-224.
- Pinkus, Karen (1995): *Bodily Regimes. Italian Advertising under Fascism*. Minneapolis, London.
- Pistagnesi, Patrizia (1980): *La scena familiare nel cinema fascista*, in: Miscuglio, Annabella/Daopoulos, Rony (Hg.): *Kinomata. La donna nel cinema*. Bari. S. 45-53
- Pisters, Patricia (Hg.) (2001): *Micropolitics of Media Culture. Reading the Rhizoms of Deleuze and Guattari*. Amsterdam.
- Prono, Luca (2001): *Città Aperta o Cultura Chiusa? The Homosexualization of Fascism in the Perverted Cultural Memory of the Italian Left*, in: *International Journal of Sexuality and Gender Studies*. Jg. 6, Nr. 4. S. 333-351.
- Pugliese, Stanislaw G. (Hg.) (2004): *Fascism, Anti-Fascism, and the Resistance in Italy. 1919 to the Present*. Oxford.
- Rancière, Jacques (2003): *Die Geschichtlichkeit des Films*, in: Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin. S. 230-246.
- Re, Lucia (1990): *Calvino and the Age of Neorealism. Fables of Estrangement*. Stanford.
- Re, Lucia (1995): *Fascist Theories of »Woman« and the Construction of Gender*, in: Pickering-Iazzi (Hg.), *Mothers of Invention*, S. 76-99.
- Redi, Riccardo (Hg.) (1992): *Cinema scritto. Il catalogo delle riviste italiane di cinema 1907-1944*. Rom.
- Reich, Jacqueline (1995): *Reading, Writing, and Rebellion. Collectivity, Specularity, and Sexuality in the Italian Schoolgirl Comedy, 1934-43*, in: Pickering-Iazzi (Hg.), *Mothers of Invention*, S. 220-251.
- Reich, Jacqueline (2002): *Mussolini at the Movies. Fascism, Film, and Culture*, in: Dies./Garofalo (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. 3-29.
- Reich, Jacqueline (2004): *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*. Bloomington.
- Reich, Jacqueline/Garofalo, Piero (Hg.) (2002): *Re-Viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*. Bloomington, Indianapolis.
- Reich, Jacqueline/Garofalo, Piero (2002): *Preface*, in: Dies. (Hg.): *Re-Viewing Fascism*, S. vii-xiv.
- Reiche, Reimut (1968): *Sexualität und Klassenkampf. Zur Abwehr repressiver Entsublimierung*. Frankfurt a. M.
- Restivo, Angelo (2002): *The Cinema of Economic Miracles. Visuality and Modernization in the Italian Art Film*. Durham, London.

- Revel, Judith (2003): *Materiali teorici. Divenire-donna della politica*, in: *Posse. Politica Filosofia Moltitudini*. März. Themenheft: *Divenire-donna della politica*. S. 181-189.
- Ricci, Steven (2008): *Cinema & Fascism. Italian Film and Society, 1922-1943*. Berkeley, Los Angeles, London.
- Rich, B. Ruby (1998): *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham, London.
- Riederer, Günter (2006): *Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung*, in: Paul (Hg.), *Visual History*, S. 96-113.
- Riviello, Tonia Caterina (Hg.) (1999): *Women in Italian Cinema. La donna nel cinema italiano*. Rom.
- Riviello, Tonia Caterina (1999): *The Spectrum of Womanhood in Rossellini's Roma, città aperta*, in: Dies. (Hg.), *Women in Italian Cinema*, S. 21-37.
- Rocchio, Vincent F. (1999): *Cinema of Anxiety. A Psychoanalysis of Italian Neorealism*. Austin.
- Rogin, Michael P. (2004): *Mourning, Melancholia, and the Popular Front. Roberto Rossellini's Beautiful Revolution*, in: Gottlieb (Hg.), *Roberto Rossellini's Rome Open City*, S. 131-160.
- Rosenstone, Robert A. (Hg.) (1995): *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*. Princeton.
- Rosenstone, Robert A. (2001): *The Historical Film. Looking at the Past in a Postliterate Age*, in: Landy, Marcia (Hg.): *The Historical Film. History and Memory in Media*. Piscataway. S. 50-66.
- Salvatici, Silvia (1999): *Contadine dell'Italia fascista. Presenze, ruoli, immagini*. Turin.
- Sanguineti, Tatti/Farassino, Alberto (1983): *Gli uomini forti*. Mailand.
- Sassoon, Donald (1997): *Contemporary Italy. Economy, Society and Politics since 1945*. London, New York.
- Sbacchi, Alberto (1985): *Ethiopia Under Mussolini. Fascism and the Colonial Experience*. London.
- Schaub, Mirjam (2003): *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. München.
- Schaub, Mirjam (2004): *Lust vs. Begehren. Die Rolle der ›Dispositive der Macht‹ für die Körperpolitik bei Foucault und Deleuze*, in: Dies./Wenner, Stefanie (Hg.): *Körper-Kräfte. Diskurse der Macht über den Körper*. Bielefeld. S. 79-130.
- Schieder, Wolfgang (Hg.) (1983): *Faschismus als soziale Bewegung. Deutschland und Italien im Vergleich*. Göttingen.
- Schimming, Ulrike (2002): *Fotoromane. Analyse eines Massenmediums*. Frankfurt a. M.
- Schmidgen, Henning (1997): *Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*. München.

- Schmiedel, Stevie Meriel (2004): *Contesting the Oedipal Legacy*. Deleuze vs Psychoanalytic Feminist Critical Theory. Hamburg, Münster.
- Schreiber, Gerhard (1996): *Deutsche Kriegsverbrechen in Italien. Täter, Opfer, Strafverfolgung*. München.
- Schuhmann, Antje (2004): *race_gender_class*. Zur postkolonialen Kultur des Nationalen. Eine feministische Kritik. München.
- Scott, William R. (1993): *The Sons of Sheba's Race. African-Americans and the Italo-Ethiopian War, 1935-1941*. Bloomington, Indianapolis.
- Seifert, Ruth (1995): *Machtvolle Blicke. Genderkonstruktion und Film*, in: Mühlen Achs, Gitta/Schorb, Bernd (Hg.): *Geschlecht und Medien*. München. S. 39-56.
- Serres, Michel (1993): *Hermes IV. Verteilung*. Berlin.
- Serres, Michel (1994): *Hermes V. Die Nordwest-Passage*. Berlin.
- Sforza, Fabiana (2003): *La Resistenza al cinema 1945-1949. I film come fonti per la storia*, in: *Italia contemporanea*. Nr. 230. S. 103-112.
- Shandley, Robert R. (2001): *Rubble Films. German Cinema in the Shadow of the Third Reich*. Philadelphia.
- Shiel, Mark (2006): *Italian Neorealism. Rebuilding the Cinematic City*. London, New York.
- Silverman, Kaja (1983): *The Subject of Semiotics*. Oxford.
- Sitney, P. Adams (1995): *Vital Crisis in Italian Cinema. Iconography, Stylistics, Politics*. Austin.
- Sluga, Glenda (1999): *Italian National Memory, National Identity and Fascism*, in: Bosworth/Dogliani (Hg.), *Italian Fascism*, S. 178-194.
- Snowden, Frank M. (2006): *The Conquest of Malaria. Italy, 1900-1962*. New Haven.
- Sobchack, Vivian (2004): *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles, London.
- Sorlin, Pierre (1984): *La storia nei film. Interpretazioni del passato*. Florenz.
- Sorlin, Pierre (1995): *The Night of the Shooting Stars. Fascism, Resistance, and the Liberation of Italy*, in: Rosenstone (Hg.), *Revisioning History*, S. 77-87.
- Spackman, Barbara (1996): *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*. Minneapolis, London.
- Spackman, Barbara (2002): *Shopping for Autarchy. Fascism and Reproductive Fantasy in Mario Camerini's Grandi magazzini*, in: Reich/Garofalo (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. 276-292.
- Steimatsky, Noa (1995): *The Earth Figured. An Exploration of Landscapes in Italian Cinema*. New York.
- Steimatsky, Noa (2008): *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*. Minneapolis, London.
- Steinbacher, Sybille (Hg.) (2007): *Volksgenossinnen. Frauen in der NS-Volksgemeinschaft*. Göttingen.
- Stephenson, Jill (2001): *Women in Nazi Germany*. London.

- Stone, Marla (2002): The Last Film Festival. The Venice Biennale Goes to War, in: Reich/Garofalo (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. 293-314.
- Studlar, Gaylyn (1985): Schaulust und masochistische Ästhetik, in: *Frauen und Film*. Nr. 39. S. 15-39.
- Tarde, Gabriel (1962) [1903]: *The Laws of Imitation*. Gloucester.
- Teodori, Massimo (2002): *Maledetti americani. Destra, sinistra e cattolici: storia del pregiudizio antiamericano*. Mailand.
- Terhoeven, Petra (2003): *Liebespfand fürs Vaterland. Krieg, Geschlecht und faschistische Nation in der italienischen Gold- und Eheringsammlung 1935/36*. Tübingen.
- Theweleit, Klaus (1986): *Männerphantasien 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Basel, Frankfurt a. M.
- Theweleit, Klaus (1986): *Männerphantasien 2. Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. Basel, Frankfurt a. M.
- Tischleder, Bärbel (2001): *Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwarts kino*. Frankfurt a. M., Basel.
- Torriglia, Anna Maria (2002): *Broken Time, Fragmented Space. A Cultural Map for Postwar Italy*. Toronto, Buffalo, London.
- Trasatti, Sergio (Hg.) (1989): *I cattolici e il neorealismo*. Roma.
- Vähämäki, Jussi/Virtanen, Akseli (2006): Deleuze, Change, History, in: *Fuglsang, Martin/Sørensen, Bent Meier (Hg.): Deleuze and the Social*. Edinburgh. S. 207-228.
- Van Rahden, Till: *Demokratie und väterliche Autorität. Das Karlsruher »Stichentscheid«-Urteil von 1959 in der politischen Kultur der frühen Bundesrepublik*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, Nr. 2, 2005. <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Rahden-2-2005>. (Stand 30.06.2008)
- Van Watson, William (2002): *Luchino Visconti's (Homosexual) Ossessione*, in: Reich/Garofalo (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. 172-193.
- Vento, Giovanni/Mida, Massimo (1959): *Cinema e Resistenza*. Florenz.
- Veronesi, Enrico (2004): *Un viaggio al femminile lungo quarant'anni. Dai congressi femministi italiani del 1908 alla caduta del fascismo. Una rilettura della stampa, dei libri, delle leggi sulla donna. Una ricerca negli archivi di stato*. Mailand.
- Villani, Arnaud (1993): *Physische Geographie der Tausend Plateaus*, in: Härle, Clemens-Carl (Hg.): *Karten zu »Tausend Plateaus«*. Berlin. S. 15-40.
- Vitti, Antonio (1996): *Giuseppe De Santis and Postwar Italian Cinema*. Toronto, Buffalo, London.
- Wagstaff, Christopher (Hg.) (1995): *Italy in the Cold War. Politics, Culture and Society 1948-58*. Oxford, Washington D.C. S. 1-24.
- Wagstaff, Christopher (1996): *Cinema*, in: *Forgacs/Lumley (Hg.), Italian Cultural Studies*, S. 216-232.

- Waller, Marguerite R. (1997): Decolonizing the Screen. From *Ladri di biciclette* to *Ladri di saponette*, in: Allen, Beverly/Russo, Mary (Hg.): Revisioning Italy. National Identity and Global Culture. Minneapolis. S. 253-274.
- Ward, David (1999): From Croce to Vico. Carlo Levi's *L'orologio* and Italian Anti-Fascism, 1943-46, in: Bosworth/Dogliani (Hg.), Italian Fascism, S. 64-82.
- Weingarten, Susanne (2004): Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars. Marburg.
- Weisbrod, Bernd (1996): The Crisis of Bourgeois Society in Interwar Germany, in: Bessel (Hg.), Fascist Italy and Nazi Germany, S. 23-39.
- Weiss, Andrea (1995): Vampires & Violets. Frauenliebe und Kino. Dortmund.
- Wilkins, Thomas (2005): Augustus, Mussolini, and the Parallel Imagery of Empire, in: Lazzaro, Claudia/Crum, Roger J. (Hg.): Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy. Ithaca, London. S. 53-65.
- Willenbücher, Michael (2007): Das Scharnier der Macht. Der Illegalisierte als *homo sacer* des Postfordismus. Berlin.
- Willson, Perry (2002): Peasant Women and Politics in Fascist Italy. *The Massaie Rurali*. London, New York.
- Willson, Perry (1996): Women in Fascist Italy, in: Bessel (Hg.), Fascist Italy and Nazi Germany, 78-93.
- Wright, Steve (2002): Storming Heaven. Class Composition and Struggle in Italian Autonomist Marxism. London.
- Zagarrio, Vito (Hg.) (2002): Non c'è pace tra gli ulivi. Un neorealismo postmoderno. Rom.
- Zagarrio, Vito (2004): Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari. Venedig.
- Zimmermann, Clemens (2006): Das Bild Mussolinis. Dokumentarische Formungen und die Brechung medialer Wirksamkeit, in: Paul (Hg.), Visual History, S. 225-242.
- Žižek, Slavoj u.a. (2002): Was sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten. Frankfurt a. M.
- Zuccotti, Susan (1987): The Italians and the Holocaust: Persecution, Rescue, and Survival. New York.
- Zuccotti, Susan (2000): Under his Very Windows. The Vatican and the Holocaust in Italy. New Haven, London.

Filmindex

A

Abbasso la miseria! 14, 117, 172, 263, 270, 313, 325
Acciaio 130
Achtung! Banditi! 201, 203, 293
L'amore 14, 275, 276
Anna 306

B

I bambini ci guardano 14, 49, 152, 153, 159, 261, 262, 270, 272
Bambini in città 27, 148
Il bandito 14, 16, 127, 136, 140, 159, 188, 191, 208, 216-219, 250, 265, 267, 270, 289
Il bell'Antonio 213
Bellissima 14, 168, 258, 265, 266, 270
Berliner Ballade 158

C

Cabiria 105
Caccia tragica 16, 140, 142, 143, 204, 205, 246, 270, 289, 295
Camicia nera 104
Campane a martello 14, 214, 255, 256, 270, 279
Campo de' Fiori 127
Catene 153, 159, 262, 270
Cielo sulla palude 14, 117, 118, 127, 208, 270, 290
La Ciociara 183, 316
Comacchio 115
La confessione di una donna 239

D

Il delitto di Giovanni Episcopo 167, 212, 213, 260, 270
Desiderio 14, 211, 250, 251, 270, 290, 310, 319
Due lettere anonime 241

E

Eins-zwei-drei Corona! 154

F

I figli di nessuno 157, 262, 270, 274
La fortuna di essere donna 280

G

Gente del Po 115, 127

Germania anno zero 16, 153, 154, 158, 159, 192-194, 196, 208, 253, 254, 269, 270, 289, 319, 326

Gioventù perduta 113, 153, 238, 270

Il grande appello 100, 178

La grande bouffe 213

I

In jenen Tagen 158

Irgendwo in Berlin 152, 154

L

Ladri di biciclette 16, 29, 34, 85, 113, 134, 149, 151, 152, 160-164, 169, 215, 257, 274, 275, 281

Liebe 47 158, 274

Luci del varietà 169

Luciano Serra, Pilota 45, 104, 179

M

Maciste bersagliere 105, 150

Maddalena: zero in condotta 140

Madri d'Italia 14, 18, 101, 106, 108

Mio figlio professore 166

Il miracolo 276

Miracolo a Milano 16, 69, 132, 134, 144, 183, 208, 219-221, 237, 273, 323

Die Mörder sind unter uns 158, 317

Molti sogni per le strade 14, 117, 127, 270

Il mulino del Po 14, 117, 118, 127, 144, 145, 270, 289

N

Napoli che non muore 239

Natale al campo 119 168, 325

La nave bianca 45, 117

Non c'è pace tra gli ulivi 14, 113, 117, 127, 128, 137, 138, 140, 205-208, 221, 222, 247, 248, 270, 290, 295

O

O sole mio 241, 248

L'Onorevole Angelina 14, 117, 136, 140, 141, 145, 166, 259, 260, 270, 273

L'oro di Napoli 214, 279, 283, 284

Ossessione 14, 16, 49, 113, 119, 120, 227-230, 256, 263, 268-270, 290, 301, 325, 329

P

Paisà 14, 16, 33, 43, 117, 118, 127, 169, 172, 173, 184, 185, 188-190, 199, 201, 204, 208, 241, 256, 269-271, 275, 289, 290, 319, 323-325, 328, 330

La peccatrice 239

Pian delle stelle 14, 117, 128, 138, 200, 208, 241, 245, 270, 271, 289

Pizze a credito 283, 284

Q

Quattro passi tra le nuvole 49, 123, 263

R

Le ragazze di piazza di Spagna 14, 214, 279, 280

Riso amaro 14, 16, 28, 43, 46, 127, 128, 139, 140, 142, 205, 206, 208, 251, 256, 270, 279, 282, 285, 286, 290, 295-320, 323, 329, 330, 341

Roma città aperta 14, 16, 34, 43, 49, 85, 98, 113, 114, 126, 128, 132, 140, 145, 155, 156, 165, 167, 194-200, 202-204, 206, 208-210, 227, 229, 241-244, 247, 248, 263, 270, 289, 290, 292

Roma ore 11 14, 264, 279, 282, 283, 296

S

Sansonette amazzone dell'aria 106, 238

Scipione l'Africano 104, 105

Sciuscìa 16, 34, 113, 122, 134, 136, 137, 140, 149, 150, 154, 269, 289, 319

Senza pietà 14, 16, 43, 120, 121, 127, 134, 169, 174, 175, 180, 181, 187, 188, 206, 208, 254, 255, 263, 270, 289

Siamo donne 326

La Signora di tutti 100

Il sole sorge ancora 16, 142, 143, 199, 241, 246, 257, 270, 289

Sotto il sole di Roma 16, 185-187, 230, 231, 234

Sotto la Croce del Sud 100, 178

Lo squadrone bianco 178

La storia del ogni giorno 116

Stromboli, terra di Dio 14, 125, 134, 242

T

Teorema 306

Terra madre 106, 109, 123

La terra trema 16, 116, 127-132, 134, 138-140, 201, 313

Tombolo paradiso nero 14, 16, 117, 128, 169, 174, 181, 225

U

Umberto D. 16, 120-122, 124, 125, 128, 164, 169, 208, 222-226, 264

Una Domenica d'agosto 213, 214, 264

Una giornata particolare 213

Una voce umana 276-278

Un americano in vacanza 113, 186, 252, 253, 270

Un giorno nella vita 14, 16, 128, 185, 200, 208, 227, 241, 270, 290

Un pilota ritorna 45

L'uomo dalla croce 45

V

Vendémiaire 66

Venezia minore 115

Via delle cinque lune 107

Viaggio in Italia 325, 326

La vita è bella 123

La vita ricomincia 117, 207, 208, 244, 270

Vivere in pace 16, 43, 127, 169, 172, 200, 241, 289

BILDNACHWEISE DER FRONTISPIZE: 10 (Miracolo a Milano, BFI), 30 (Paisà, BFI), 56 (Osessione, BFI), 94 (La terra trema, Cosulich), 146 (Ladri di biciclette, BFI), 232 (Non c'è pace tra gli ulivi, Zagarrìo), 288 (Roma città aperta, BFI), 294 (Riso amaro, Masi/Lancia), 322 (Miracolo a Milano, BFI), 332 (Germania anno zero, BFI), 346 (Non c'è pace tra gli ulivi, Zagarrìo), 350 (Ladri di biciclette, BFI), 376 (Ladri di biciclette, BFI)





Karin Harrasser,
Helmut Lethen,
Elisabeth Timm (Hg.)

Sehnsucht nach Evidenz

Zeitschrift für Kulturwissenschaften,
Heft 1/2009

Mai 2009, 128 Seiten, kart., 8,50 €,
ISBN 978-3-8376-1039-0
ISSN 9783-9331

ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften

Der Befund zu aktuellen Konzepten kulturwissenschaftlicher Analyse und Synthese ist ambivalent: Neben innovativen und qualitativ hochwertigen Ansätzen besonders jüngerer Forscher und Forscherinnen steht eine Masse oberflächlicher Antragsprosa und zeitgeistiger Wissensproduktion – zugleich ist das Werk einer ganzen Generation interdisziplinärer Pioniere noch wenig erschlossen.

In dieser Situation soll die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** eine Plattform für Diskussion und Kontroverse über Kultur und die Kulturwissenschaften bieten. Die Gegenwart braucht mehr denn je reflektierte Kultur, historisch situiertes und sozial verantwortetes Wissen. Aus den Einzelwissenschaften heraus kann so mit klugen interdisziplinären Forschungsansätzen fruchtbar über die Rolle von Geschichte und Gedächtnis, von Erneuerung und Verstetigung, von Selbststeuerung und ökonomischer Umwälzung im Bereich der Kulturproduktion und der naturwissenschaftlichen Produktion von Wissen diskutiert werden.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** lässt gerade auch jüngere Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen zu Wort kommen, die aktuelle fächerübergreifende Ansätze entwickeln.

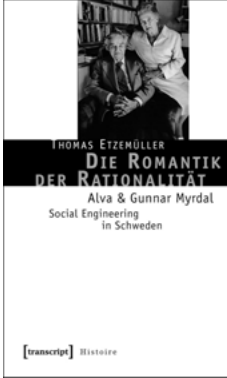
Lust auf mehr?

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** erscheint zweimal jährlich in Themenheften. Bisher liegen die Ausgaben Fremde Dinge (1/2007), Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft (2/2007) und Kreativität. Eine Rückrufaktion (1/2008), Räume (2/2008) und Sehnsucht nach Evidenz (1/2009) vor.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** kann auch im Abonnement für den Preis von 8,50 € je Ausgabe bezogen werden.

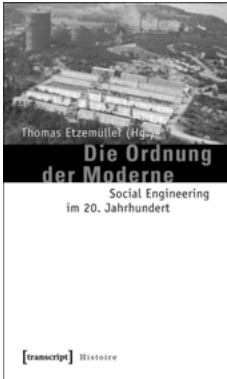
Bestellung per E-Mail unter: bestellung.zfk@transcript-verlag.de

Histoire



THOMAS ETZEMÜLLER
Die Romantik der Rationalität
Alva & Gunnar Myrdal –
Social Engineering in Schweden

März 2010, ca. 470 Seiten, kart., zahlr. Abb.,
ca. 33,80 €,
ISBN 978-3-8376-1270-7



THOMAS ETZEMÜLLER (Hg.)
Die Ordnung der Moderne
Social Engineering im 20. Jahrhundert

August 2009, 362 Seiten, kart., zahlr. Abb.,
29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1153-3

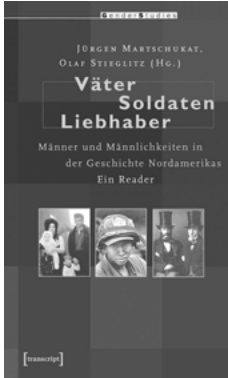


TORBEN FISCHER,
MATTHIAS N. LORENZ (Hg.)
**Lexikon der »Vergangenheitsbewäl-
tigung« in Deutschland**
Debatten- und Diskursgeschichte
des Nationalsozialismus nach 1945
(2. unveränderte Auflage 2009)

2007, 398 Seiten, kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-89942-773-8

**Leseprobe, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Histoire



JÜRGEN MARTSCHUKAT,
OLAF STIEGLITZ (Hg.)
Väter Soldaten Liebhaber
Männer und Männlichkeiten in
der Geschichte Nordamerikas.
Ein Reader

2007, 432 Seiten, kart., 32,80 €,
ISBN 978-3-89942-664-9



ALEXANDER MESCHNIG
Der Wille zur Bewegung
Militärischer Traum und totalitäres
Programm. Eine Mentalitätsgeschichte
vom Ersten Weltkrieg zum
Nationalsozialismus

2008, 352 Seiten, kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-89942-955-8



ACHIM SAUPE
**Der Historiker als Detektiv –
der Detektiv als Historiker**
Historik, Kriminalistik und der
Nationalsozialismus als Kriminalroman

August 2009, ca. 574 Seiten, kart., ca. 44,80 €,
ISBN 978-3-8376-1108-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Histoire

NICOLE COLIN,
BEATRICE DE GRAAF,
JACCO PEKELDER,
JOACHIM UMLAUF (HG.)
**Der »Deutsche Herbst«
und die RAF in Politik,
Medien und Kunst**
Nationale und internationale
Perspektiven
2008, 232 Seiten, kart., 22,80 €,
ISBN 978-3-89942-963-3

RHEINISCHE ARCHIVBERATUNG –
FORTBILDUNGSZENTRUM
BRAUWEILER LANDSCHAFTS-
VERBAND RHEINLAND (HG.)
Eine Gesellschaft von Migranten
Kleinräumige Wanderung und
Integration von Textilarbeitern
im belgisch-niederländisch-
deutschen Grenzraum zu Beginn
des 19. Jahrhunderts
2008, 200 Seiten, kart.,
zahlr. z.T. farb. Abb., 21,80 €,
ISBN 978-3-8376-1059-8

STEFANIE MICHELS
**Schwarze deutsche
Kolonialsoldaten**
Mehrdeutige Repräsentations-
räume und früher
Kosmopolitismus in Afrika
Mai 2009, 266 Seiten, kart.,
zahlr. z.T. farb. Abb., 28,80 €,
ISBN 978-3-8376-1054-3

NINA MÖLLERS
Kreolische Identität
Eine amerikanische
>Rassengeschichte< zwischen
Schwarz und Weiß.
Die Free People of Color
in New Orleans
2008, 378 Seiten, kart., 33,80 €,
ISBN 978-3-8376-1036-9

THOMAS MÜLLER
Imaginerter Westen
Das Konzept des »deutschen
Westraums« im völkischen
Diskurs zwischen
Politischer Romantik und
Nationalsozialismus
April 2009, 434 Seiten, kart., 33,80 €,
ISBN 978-3-8376-1112-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

