

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 Genrenamen 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) hinzuzuführen.

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 Filmmuster 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 Leprohon's 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 Quaglieri (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 *cinegiornali*, 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 »vernähte« 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 Theweleits 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. Theweleits 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 Melolog, 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 Übermenschlichen 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 begheerende 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 bestraft 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 Männlichkeit 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 reterritorisierender 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 »antiepisches und antimelodramatisches« 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: *Antologia 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), *Sciusià* (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



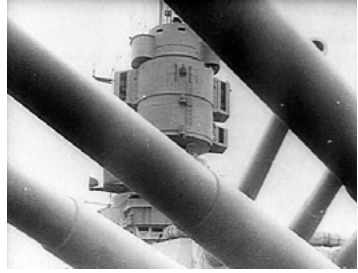
La terra trema > Cosulich: *Storia del cinema*

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 solchermäßen 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 *ventennio* eröffnet wurden.



La nave bianca > Film still

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 Kameranischwenk 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 Goretti ²⁷⁷ (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 Gutsherren 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 abfährt, 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 davonzugaloppieren, 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«²⁸¹ 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 versperren 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 entliehenen 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.

eingeführen 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‹ empfindet. 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 aufgebrachte 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 *I 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 Aci 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 Piffe 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 Wortaustausch 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. Gribaudi, *Images of the South*, S. 73.

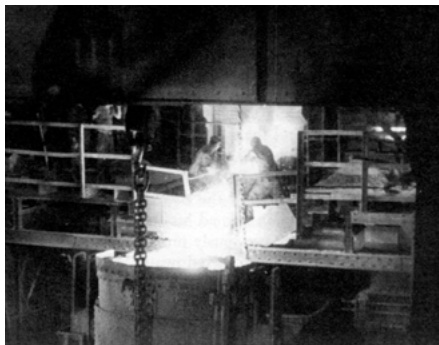
299 Steimatsky, *The Earth Figured*, S. 150.

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 *Ací 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 *Ací 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 Olkowski, 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 Desorganisierung 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 Volksgemeinschaft 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 Gefangenenskollektiv 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, ödpale Gesellschaftsordnung statt.



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

rInnen 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 gefangen 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 verzweifelte 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-lazzi (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



Il sole sorge ancora > Cosulich: Storia del cinema

gereichende, suturierende Schuss/Gegenschuss-Technik wirkt eher zerstreuend. 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 Zagarrìo: *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.

