

Das Verschwinden der Männer

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

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

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

Jungen: Ödipus interruptus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

352 Torriglia, *Broken Time*, S. 18.

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



Germania anno zero > Gottlieb: *Rome Open City*

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

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

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

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

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

355 Torriglia, Broken Time, S. 30.

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

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

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



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

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

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

Väter: divenire-donna

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

366 Regie: Charles Vidor, USA 1946.

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

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

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

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

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

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

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



Ladri di biciclette: Verflüssigung des Subjektstatus > British Film Institute

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

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

tischen Anfall fingiert, droht die Stimmung vollends zu kippen und Antonio vom Mob gelyncht zu werden. Gerade das funktionierende Band »Dieb/Mutter« unterstreicht das prekäre Verhältnis »Bruno/Vater«. Bruno kommt jedoch noch rechtzeitig mit einem herbeigeholten Carabinieri, der zunächst Ordnung in das gewaltsame Chaos bringt. Aber auch der gewissenhafte Polizist kann Antonio nicht helfen und rät ihm von einer Anzeige ab. Letztlich muss Antonio vor den miteinander verschworenen AnwohnerInnen des Quartiers fliehen. Das Setting, gegen das Antonio seine kleinbürgerliche Ordnung herzustellen versucht, steht außerhalb von deren Regeln und widersetzt sich seiner Logik. Die alte Mutter, die Sexarbeiterinnen, die Mafia und Kleinganoven und der epileptische, von Krämpfen geschüttelte Körper des Diebes mit der deutschen Militärmütze vereiteln Antonios Normalisierung und sind sogar stärker als die ihn unterstützende staatliche Autorität des Polizisten. Das gesellschaftlich Andere faltet sich in die Lücken des patriarchalen Diskurses – und zwar nicht nur vorläufig, um Spannung zu erzeugen, sondern endgültig. Schließlich misslingt es Antonio am Ende auch noch, eines der vielen herumstehenden Fahrräder zu stehlen. So endet der Film unvermittelt. Bruno, der ihn bei der Suche unterstützt, wird nicht Zeuge einer Reterritorialisierung seines Vaters, sondern dessen Kind-Werdung. Rocchio analysiert das Scheitern Antonios als ein Scheitern des Patriarchats, wodurch allerdings die Identifikation des Publikums auf Bruno gerichtet und dadurch der Wunsch nach patriarchaler Wiederherstellung beim Publikum gestärkt werde.³⁷² Aus der Perspektive linearer Geschichtsentwicklung im Hinblick auf die Restaurierung ödipaler Verhältnisse der folgenden Jahrzehnte ist diese Einschätzung sicherlich nachzuvollziehen. Dennoch stimmt sie für den Moment der unmittelbaren Nachkriegszeit gerade nicht. Das Verweigern eines ödipalen Happy Ends als Strategie einer Verstärkung ödipaler Wünsche zu interpretieren, negiert jede gesellschaftliche Andersartigkeit von Filmen wie *Ladri di biciclette* und ihrer zeitgenössischen Rezeption. Im Gegenteil zeugt Rocchios Analyse vielmehr von einer historiographischen Strategie, die italienische Nachkriegsgeschichte aus der Zukunftsperspektive einer später real einsetzenden patriarchalen Normalisierung zu lesen, die vielleicht nur kurzzeitig bedeutsamen alternativen Phänomene dieser Jahre dazu in ein Kausalverhältnis zu setzen und damit ihrer Potenzialität zu berauben. Als Argumentationsmuster ist diese psychohistorische Strategie kreisförmig geschlossen, da sie einerseits jede historische patriarchale Entwicklung in dieses Muster einbauen kann, andererseits aber auch jede Devianz nur zur Stärkung des Wunsches nach Wiederherstellung liest. Durch die Betonung der Fluchtlinien, die durch diese Figurationen laufen

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

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

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

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

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

373 Cardullo, De Sica, S. 40.

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

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

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

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

376 »Ich hab dich sehr lieb!«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁸² So wird Giovannis Ehefrau als laut schimpfende und brutale Person dargestellt.

³⁸³ Torriglia, *Broken Time*, S. 74.

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

African-Americans: die guten Indianer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Vivere in pace > Film still

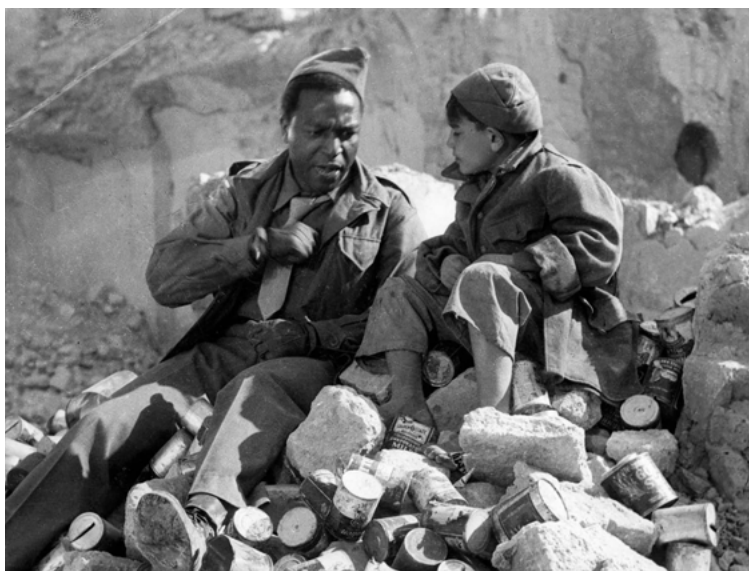
die als solche repräsentiert und rezipiert wurde. Die folgenden Analysen sollen demnach zeigen, dass Schwarzsein und Schwarz-Werden Orte der Bifurkation darstellen, an denen sich Formationen von Männlichkeit und nationaler Zugehörigkeit transformieren konnten.

In *Vivere in pace* (Luigi Zampa, 1947) sucht der afroamerikanische Soldat Joe (John Kitzmiller) auf der Flucht vor den Deutschen bei einer italienischen Bauernfamilie Unterschlupf. Eines Nachts jedoch verbrüdernt sich Joe total betrunken mit dem

einfachen Wehrmachtssoldaten Hans (Heinrich Bode), der es sich auf seinem Kontrollgang bei der verängstigten Familie bequem gemacht hatte und sich dort mit nicht wenig Wein verköstigen ließ. Joe spielt Jazz auf einer Trompete und tanzt mit dem Deutschen ausgelassen die ganze Nacht lang. Seine Fähigkeit, aus der politischen Superstruktur Krieg, die beide Soldaten zu Feinden macht, auszusteigen und sich auf einer entsubjektivierten, exzessiven Ebene mit dem naiven, betrunkenen und letztlich guten Deutschen zu verbinden, deutet bereits das transgressive Moment der afroamerikanischen Figuren in den Filmen des Neorealismus an.

So sind es auch die schwarzen Soldaten, die in den Filmen das Geschäft mit Schmuggel und Schwarzmarkt aufrechterhalten und darüber eine horizontale Verbindung zu den besiegten Italienern schaffen. Zum Beispiel spricht in *Abbasso la miseria!* (Gennaro Righelli, 1945) ein schwarzer GI den Protagonisten Giovanni (Nino Besozzi) auf der Straße in Neapel an und verkauft ihm falsche Zündsteine. Der tölpelhafte Giovanni merkt nichts davon und bringt stolz die Steine nach Hause, wo der bei ihm wohnende Junge Nello (Vito Chiari) auf den ersten Blick die Fälschung erkennt. Während Giovanni verzweifelt ist und seine Frau ihm Vorhaltungen macht und über die »negri« schimpft, dreht Nello die Steine im Handumdrehen wiederum einem alliierten Soldaten an – natürlich einem schwarzen GI. Diese Szene verdeutlicht ein Sich-gleich-Machen italienischer Charaktere im Neorealismus mit den schwarzen Besatzern.

Gerade Kinder stehen den Afroamerikanern in den Filmen nahe, zwischen ihnen gibt es Kommunikation. Die zweite Episode in *Paisà*, die in Neapel spielt, beginnt mit einer Art Parodie vorkolonialer Sklavenhaltergesellschaften. Während ein völlig betrunkenener schwarzer Soldat



Paisà: Geteilte Ruinen > British Film Institute

(Dots Johnson) an einer Häuserwand lehnt, verhandelt eine Horde neapolitanischer Straßenkinder, wer ihn ausplündern darf. Wie auf einem Sklavenmarkt beginnen die Kinder, regelrecht um ihre Beute zu feilschen. Schließlich nutzt einer der Jungen (Alfonsino Pasca) das Durcheinander und zieht den großen Soldaten, den er typischerweise Joe nennt, hinter sich her, um ihn vor den anderen Kindern zu verstecken und selbst das Geschäft zu machen. Dafür zerzt er ihn in ein traditionelles neapolitanisches Puppentheater, in dem gerade eine Vorführung stattfindet. Der betrunkene Joe ist begeistert und geht sichtlich bewegt mit dem Spektakel auf der Bühne mit. Wie ein kleines Kind kann er nicht zwischen Spiel und Wirklichkeit differenzieren. Als in dem Stück ein Kreuzritter mit seinem Schwert auf einen Sarazenen, eine dunkel gestaltete Puppe, einschlägt, springt Joe auf die Bühne und beginnt, gegen die große Marionette zu boxen. Die Szenerie hat ihn dermaßen affiziert, dass er selbst Teil des Marionettenspiels, selbst Theaterpuppe wird. Mit Mühe gelingt es dem Jungen, den Soldaten aus dem entstandenen Tumult zu befreien. Wieder draußen klettern die beiden über Schuttfelder und Trümmerlandschaften der Stadt. Als Joe völlig erschöpft nicht mehr weiter will, zieht der Junge eine Mundharmonika hervor und beginnt, eine Melodie zu spielen. Der Musik kann der Afroamerikaner nicht widerstehen und er folgt den Tönen wie im Bann. Wieder ist es die Musik, die das Band zwischen den Menschen auf der Leinwand knüpft. Als die beiden sich schließlich setzen, spielt der Soldat ein Stück auf der Mundharmonika und singt dazu einen melancholischen Blues-Song.

Obwohl der Film alle Register des Ausschlusses von Schwarzen aus

den westlichen Gesellschaften zieht, wie die Musikbesessenheit und die Unzulänglichkeit, das Puppenspiel von sich selbst zu abstrahieren, wird die Figur von Joe nicht abgewertet oder als das begehrte Andere installiert. Im Gegenteil schafft der Film eine Ununterscheidbarkeitszone zwischen der Situation der Italiener und jener von Schwarzen in den USA und spricht ihnen denselben Subjektstatus zu beziehungsweise vielmehr ab. Denn nun beginnt ein verbaler Dialog zwischen den beiden, der «funktioniert», obwohl keiner ein Wort der Sprache des jeweils anderen versteht. Ihre Sätze schaffen eher eine Stimmung als ein sinnvolles Gespräch und unterlaufen die grammatikalische Ordnung diskursiver Performativität. Joe erzählt dem Kind auf Englisch von den USA, macht dazu Geräusche eines Flugzeugs, redet begeistert von New York und vom Broadway, was der Junge seinerseits mit einigen Sätzen auf Neapolitanisch kommentiert. Doch dann kippt Joes anfänglich euphorische Rede über die amerikanische Heimat: »Goin' home! Goin' home? I don't wanna go home! My house is an old shack with tin-cans at the doors! I don't want to go home!« Joes Heimatlosigkeit korrespondiert mit dem Setting, in dem sich die beiden befinden, dem Schutthaufen, auf dem sie sitzen, und der zerstörten Stadt. Als er am Ende einschläft, klaut ihm der Junge die Stiefel von den Füßen. Der Film zeichnet damit eine Parallele zwischen dem vermeintlichen Schicksal der schwarzen GIs und dem der italienischen Kinder, eine geläufige Operation des Neorealismus. Am Ende der Episode begegnet Joe dem Jungen zufällig erneut. Nun ist Joe nüchtern und auf Patrouillenfahrt in seinem Jeep der *Military Police*.³⁹¹ Als souveräner Vertreter der Ordnungsmacht zwingt er den Jungen, ihm den Weg zu seinem Zuhause zu zeigen. So fahren die beiden in eine slumartige Höhlensiedlung am Rande der Stadt, in der zerlumpte Menschen, vor allem Kinder, hausen. Der Junge bringt völlig niedergeschlagen aus einer der Höhlen Joes Stiefel. Der Amerikaner ist schockiert über die Armut und das Elend der Leute und verlässt entsetzt und ohne seine Stiefel mitzunehmen, diesen Ort, während die Kamera in die großen ernsten Augen des ihm nachschauenden Jungen zoomt. Ein zweites Mal erzeugt die Episode damit eine solidarische Beziehung zwischen den afroamerikanischen Besatzern und den italienischen Besiegten.

Über die Thematisierung der miserablen ökonomischen Verhältnisse der Afroamerikaner in den USA schaffen die Filme der Nachkriegszeit eine Verbindungslinie zu der eigenen Not leidenden Bevölkerung. GIs wie Joe werden als nirgendwo zugehörig und verloren gezeichnet. In ihrem unsicheren Status wirken sie ähnlich deterritorialisiert wie die italienische

391 Der Umstand, dass Joe kein einfacher Soldat ist, sondern der Militärpolizei angehört, ist indes interessant. In den meisten Filmen sind die MPs ausschließlich weiße Soldaten, die nicht selten – wie zum Beispiel in *Senza pietà* oder *Tombolo paradiso nero* – desertierenden schwarzen Armeeangehörigen nachstellen.

Bevölkerung. So bieten sie für die besiegten Italiener eine Möglichkeit, sich mit ihnen identifikatorisch zu verbinden. Umgekehrt bietet der Film für die in den USA vom Rassismus stratifizierten und territorialisierten Subjekte im Nachkriegsitalien die Möglichkeit einer Flucht aus ihren Verhältnissen. Erstaunlich prekär erscheint in diesem Setting die Wirkungsmacht von Metanarrativen wie Nation, und wenig fehlt, um die schwarzen US-Amerikaner sowie die Italiener aus ihren Ordnungen austreten zu lassen. *Race* und Gender treffen sich hier als sich gegenseitig überlagernde Deterritorialisierungen: Italienisch-amerikanische Fluchtlinien.

Auch in *Senza pietà* wird der US-amerikanische Rassismus gegen Schwarze ausdrücklich thematisiert. Jerry (John Kitzmiller) ist ein in Livorno stationierter GI, der für die Kontrolle des Warentransports im Hafen zuständig ist. Wie viele seiner Kameraden ist auch er in das Schmuggelgeschäft mit dem Padrone der Stadt, Pierre Luigi (Pierre Claudé), verwickelt. Angela (Carla Del Poggio), die Hauptprotagonistin des Films, hat es nach ihrer Flucht aus dem Frauenlager ebenfalls nach Livorno und in die kriminelle Welt von Pierre gespült. So kommt Angela bei der gleichfalls aus dem Lager geflohenen Marcella unter, die sie gleich in ihrem ersten Gespräch damit konfrontiert, dass sie und nicht wenige andere Frauen mit schwarzen Soldaten zusammen seien. Zunächst ist Angela darüber erstaunt und fragt Marcella, warum sie mit einem »negro« zusammen sei. Marcellas einfache Antwort, dass die auch nicht anders seien als alle anderen, überzeugt Angela jedoch vollkommen. Gerade diese kurze Szene verdeutlicht eine radikale Abkehr romantisch-exotisierender Bilder von schwarzen Männern, wie sie im Faschismus gerade auch unter Italienerinnen kursierten. Robin Pickering-Iazzi stellt die Bedeutung des weiblichen Blicks auf Afrika und der »women's production of colonial discourses« heraus.³⁹² In der völligen Selbstverständlichkeit von Marcellas Beziehung zu einem desertierten Afroamerikaner deutet sich ein Unterlaufen rassistischer Binaritäten an, die sich im weiteren Verlauf des Filmes verstärkt. So ist es weder exotisch noch besonders für die Frauen, mit einem Schwarzen zusammen zu sein, sondern schlichtweg ohne größere Bedeutung.³⁹³

Kurze Zeit später trifft Angela im Hafen den Soldaten wieder, dem sie am Anfang des Films bereits begegnet war: Sie rettete ihm das Leben, als er nach einem Überfall von Banditen angeschossen auf den offenen

392 Robin Pickering-Iazzi: Mass-Mediated Fantasies of Feminine Conquest, 1930-1940, in: Palumbo (Hg.), *A Place in the Sun*, S. 197-224, hier S. 212.

393 Ingrid Bauer konstatiert in ihrer Oral-History-Untersuchung der frühen amerikanischen Besatzungsjahre Österreichs eine ähnliche Haltung bei ihren InterviewpartnerInnen gegenüber afroamerikanischen Soldaten. Vgl. Ingrid Bauer: *Welcome Ami Go Home. Die amerikanische Besatzung in Salzburg 1945-1955*. Salzburg, München 1998. S. 167ff.

Waggon eines Güterzuges sprang, in dem sie nach Livorno reiste. Nun am Hafen erkennt auch Jerry sie wieder, und schnell wird klar, dass die beiden jungen Leute sehr voneinander angetan sind. Als sie das erste Mal miteinander ausgehen, fragt Jerry Angela, ob sie Kaugummi oder »icecream« möge und ob sie mit ihm ins Kino gehen wolle. Schließlich führt er sie auf einen Rummelplatz, wo sie – stets umringt von einer johlenden Menge Kinder – alle möglichen Attraktionen mitmachen und sich mit den Kindern und *wie Kinder* amüsieren. Dennoch wird Jerry auch männlich inszeniert, etwa wenn er am Schießstand mit jedem Schuss ins Schwarze trifft oder an einem anderen Stand bei einer Kraftübung den jungen weißen Lokalchampion schlägt. Gerade die Szene an der Schießbude ist bezeichnend für seine siegreiche Männlichkeit. Als er mit dem Gewehr zielsicher ins Schwarze trifft, wird automatisch ein Foto von ihm und der an seiner Seite stehenden Angela geschossen. Mit dieser phallischen Performance erzeugt er ein Bild von sich und schreibt sich so in die symbolische Ordnung ein. Er erscheint Manns genug, Angela zur Frau zu nehmen und sie vielleicht nach Amerika zu führen. Während der restlichen Zeit auf dem Rummelplatz befinden sich die beiden jedoch umringt von einer entgrenzten und schwarmartig sich bewegenden Menge lachender Kinder. Als die ganze Horde zusammen Karussell fährt und sich immer schneller im Kreis dreht, ist der glückliche Zustand im Film erreicht: Die Verbindung ihrer Wunschmaschinen und die durch sie erzeugte Auflösung der sie umgebenden Gesellschaftsordnung.

Schnell hat diese sie jedoch wieder eingeholt. Mit einer Freundin an seiner Seite muss Jerry nun mehr Geld organisieren, um Angela eine eigene Wohnung finanzieren und sie damit aus der Halbprostitution, in der sie sich bereits befindet, herauslösen zu können. Dafür lässt er sich auf einen größeren Coup ein und entwendet einen LKW voller Waren, den er an einem verabredeten Ort der Bande von Pierre und seinen Leuten liefert. Bei der Übergabe kommt es jedoch zu einer bedeutsamen Begegnung. Als Jerry von der Straße abbiegt und auf eine kleine Waldlichtung fährt, kommen aus den Büschen die Mitglieder der Bande hervor. Hinter einem Busch taucht auch ein Schwarzer in zerrissenem weißem Unterhemd auf und geht auf ihn zu. Die Ikonographie der Szene erinnert an die eines entlaufenen Sklaven in den Sümpfen der Südstaaten. Diese Assoziation lässt sich noch einen Schritt weiter verfolgen: Die Italiener wären in diesem Bild dann die Black Seminoles, die Native Americans Floridas, die vom 17. bis zum 19. Jahrhundert nicht wenige entlaufene afrikanische Sklaven bei sich aufnahmen und sich mit ihnen vermischten; aus italienischer Perspektive wäre dies eine interessante Strategie der Delaktifizierung zur Verschleierung der eigenen faschistischen Rassenpolitik in Nordafrika während der 1930er Jahre. Andererseits liest diese Arbeit dieses »Indianer-Werden« jedoch

auch als eine minoritäre Taktik, den Konzepten von Nation und ›Rasse‹ die identitäre Verbundenheit aufzukündigen. Auf jeden Fall erschrickt Jerry, als er den augenscheinlich aus der US-Armee desertierten Mann sieht, und bekommt plötzlich eine Ahnung von der liminalen Schwelle, auf der er sich befindet. In dem Bild des Schwarzen erblickt er seine eigene Geschichte und seine eventuelle Zukunft, die Möglichkeit zur Freiheit durch Flucht aus der Armee, aber auch die Gefahr des ständigen Gejagtwerdens. Jerry befindet sich am Punkt der Bifurkation, an dem sich unterschiedliche Ströme und Geschwindigkeiten treffen. Entsetzt tritt er den Rückzug an und will das Geschäft nicht mehr zu Ende bringen. Folglich schlagen ihn die Banditen nieder, stecken ihm aber seinen Anteil zu – trotz seiner Verweigerung hatte Jerry die Schwelle schon unwiderruflich überschritten. In dem Moment erscheint die Militärpolizei und nimmt Jerry und einige der anderen fest. Damit ist seine Desertion aus der herrschenden Ordnung auch amtlich besiegelt, und er landet in einem Militärlager der US-Streitkräfte in Italien.

Erstaunlich detailliert und mit acht Minuten sehr ausführlich setzt der Film Jerrys Aufenthalt im Gefangenenlager in Szene. Fast alle Soldaten, die dort wegen Desertion, Schmuggel und anderer Vergehen festgesetzt werden, sind Afroamerikaner, während ihre Aufseher ausschließlich Weiße sind. Nachdem Jerry schon eine Weile im Lager ist, kommt es zu einer Szene, in der er von einem weißen Amerikaner, einem Briten und einem deutschen Militärangestellten wegen seiner bekannt gewordenen Liebe zu Angela verhöhnt wird. Als es zur Schlägerei kommt, wird Jerry von den Wachen brutal zusammengeknüpelt. Hier findet eine Parallelisierung von Deutschen und Amerikanern statt, die noch genauer zu untersuchen sein wird. Interessant an dieser Szene ist, dass die afroamerikanischen Soldaten über die Thematisierung des US-Rassismus von den negativen Zuschreibungen an die Amerikaner auf den Leinwänden ausgenommen und auf die Seite der ›Guten‹ geschlagen werden, auf der sich in den Filmen auch die Italiener befinden. Am Abend dann sitzen die schwarzen Gefangenen um ein Feuer und singen Südstaatensongs; eine Szene, die ikonographisch wiederum an die Darstellungen der Sklaverei gemahnt. Auf der Krankenstation wird Jerry derweil von einem Mitgefangenen angesprochen. Mit seinem von langen Narben durchzogenen Gesicht schaut er beschwörend auf Jerry und weicht ihn in seine Fluchtpläne ein. Er erzählt ihm, dass er schon immer geflohen sei, bereits als Kind von der Schule in den Sümpfen, später von einer Farm im Süden der USA, weil sie ihn dort ansonsten gelyncht hätten. Ohne erklären zu müssen, wer »sie« sind, wird hier die Parallele ihres Schicksals zur Geschichte der Sklaverei und *Jim Crows* überdeutlich inszeniert. Als die beiden Gefangenen schließlich zusammen fliehen, wird der Komplize am Stacheldrahtzaun des Lagers erschossen und Jerry übernimmt die histo-

rische Mission seiner Flucht. Wie der Schwarze, den er auf der Lichtung sah, und wie ehemals viele Tausende Schwarze in den früheren USA, flieht nun Jerry wie ein Sklave in die Nacht.

In derselben Nacht arbeitet Angela als Amüsiertame in einem Nachtclub, der von der Unterwelt, aber auch von amerikanischen Soldaten frequentiert wird. Als ein wichtiger Geschäftspartner von Pierre, den sie begleiten muss, in ihrer Handtasche das Foto von der Schießbude findet, beschimpft er sie und fragt erobert, wie sie nur mit einem »negro« zusammen sein könne. Doch Angela verteidigt ihn entschlossen als guten Menschen. Die Nachtclubszene porträtiert noch einmal sehr eindrücklich den Unterschied zwischen schwarzen und weißen GIs. Die afroamerikanischen Soldaten, die italienischen Outlaws und die italienischen Frauen bilden hier ein vielfältig miteinander verwobenes Bündnis, das außerhalb staatlicher Ordnung steht, ob nun in Form des faschistischen Staats, der deutschen Besatzung oder der alliierten Kontrolle. Zu wilder Jazzmusik tanzen diese drei Gruppen, machen Geschäfte miteinander und gehen erotische Beziehungen ein. Plötzlich taucht die US-Militärpolizei auf, die ausschließlich durch weiße Soldaten repräsentiert wird. Die weißen MPs sind auf der Jagd nach dem entlaufenen schwarzen Deserteur Jerry und suchen ihn an eben dem Ort, an dem die herrschende Ordnung von *race*, Klassenzugehörigkeit und Gender durcheinandergebracht wird und an dem sich beide, Schwarze wie ItalienerInnen, außerhalb des Gesetzes bewegen.

Erstaunlich ungeniert kehren die italienischen Nachkriegsfilme mit dieser Konstellation die historischen Verhältnisse von Kolonialismus und rassistischer Unterdrückung zu ihren Gunsten um und verschleiern damit ihre eigene historische Schuld. Vorbereitet und begleitet wurde die italienische Afrikapolitik ab 1934 über die plötzliche Erschaffung und massenhafte Verbreitung des Bildes eines rassistisch stigmatisierten schwarzen Körpers. »Images of the black body support the notion that the imperial moment was central to the shaping of the national conscience for an entire generation of Italians«,³⁹⁴ schreibt Karen Pinkus zum konstitutiven Moment des anti-schwarzen Rassismus in Italien, das weit über den Grad bloßer staatlicher Propaganda hinausging und eine allgegenwärtige nationale Selbstvergewisserung der italienischen Bevölkerung darstellte. Für Pinkus kommt diesem Umstand insofern eine größere Bedeutung zu, als dass ihrer Meinung nach »color simply was not a significant cultural category for the Italian public before the 1930s«. ³⁹⁵ Diese »neue« Form des Rassismus in Italien während der 1930er Jahre bestätigt auch Liliana Ellena in ihrer Untersuchung der in Afrika spielenden Filme aus den 1930er Jahren *Lo squadrone bianco* (Augusto

394 Pinkus, *Bodily Regimes*, S. 24.

395 Ebd., S. 25.

Genina, 1936), *Sotto la Croce del Sud* (Guido Brignone, 1938), *Il grande appello* (Mario Camerini, 1936) und des schon erwähnten *Luciano Serra, pilota*. In ihnen werde die Erzählung von Männlichkeit mit jener des Kolonialen verschmolzen und so das männliche Individuum vor dem afrikanischen Hintergrund mit dem Nationalen verbunden.³⁹⁶ Die Filmbilder Afrikas hatten unmittelbaren Bezug auf eine vergeschlechtete Subjektbildung von Italienern und Italienerinnen während der Zeit des Faschismus.

Es ist im Hinblick auf die Nachkriegsfilme darüber hinaus relevant, dass es in Reaktion auf den imperialistischen Überfall Italiens auf Äthiopien 1935 in den USA, vor allem in Harlem, eine starke afroamerikanische Mobilisierung gegen diesen gab, die auch die Partizipation von bewaffneten Freiwilligen in der äthiopischen Armee mit einschloss.³⁹⁷ Dieses Engagement verstärkte sich während des kurz darauf beginnenden Bürgerkrieges zwischen der spanischen Republik und der gegen sie putschenden, von Italien und Deutschland massiv unterstützten Armee und faschistischen Falange General Francos.³⁹⁸ Der Kampf der Afroamerikaner gegen Italiens Vernichtungskrieg und dessen folgende koloniale Apartheidpolitik in Äthiopien³⁹⁹ sowie ab 1937 gegen den spanischen Faschismus und später gegen das faschistische Italien und gegen Nazi-Deutschland war auch ein Kampf gegen weiße rassistische Vorherrschaft im Allgemeinen. Vor diesem Hintergrund scheint es erstaunlich, wie selbstverständlich jene Filme das italienische Volk aus ihrer kolonialen und rassistischen Geschichte herausnahmen und auf die Seite der von Imperialismus und Ausgrenzung Betroffenen schlugen. Gleichzeitig gelang damit auch die diskursive Vermischung der weißen Amerikaner beziehungsweise der amerikanischen Besatzungsmacht mit den Faschisten und ihrer rassistischen Tradition. Die dem Viktimisierungsdiskurs inhärente Parallelisierung der USA mit dem Faschismus und sogar mit Nazideutschland, die eine große Rolle vor allen in den späteren Filmen des Neorealismus spielt, wird über diese Operation möglich. Wie im Folgenden noch nachvollzogen werden wird, präzisiert sich diese

396 Vgl. Ellena, *Mascolinità e immaginario nazionale*, S. 255. Vgl. auch Marcia Landy: *The Folklore of Consensus. Theatricality in the Italian Cinema 1930-1943*. New York 1998. S. 197-200.

397 Vgl. William R. Scott: *The Sons of Sheba's Race. African-Americans and the Italo-Ethiopian War, 1935-1941*. Bloomington, Indianapolis 1993. S. 7 und 106.

398 In den internationalen Brigaden der Amerikaner kämpften zahlreiche afroamerikanische Bürger. Dort kommandierte auch der erste schwarze Befehlshaber, Oliver Law, eine amerikanische militärische Einheit. Das ist insofern wichtig, als dass der Kampf schwarzer US-Bürger gegen rassistische Regime und gleichsam für ihre eigene Befreiung auch international einen hohen Stellenwert besaß.

399 Zur Apartheidpolitik Italiens in Äthiopien vgl. Alberto Sbacchi: *Ethiopia Under Mussolini. Fascism and the Colonial Experience*. London 1985. S. 167. In Anlehnung an das unter hoher Strafe stehende Verbrechen des *Madamismo*, also des intimen Kontakts zwischen italienischen Männern und afrikanischen Frauen, wären Jerry und Angela ein schönes Beispiel für *Monsieurismo*, ein Begriff, der es leider nie zur diskursiven Reife gebracht hat.

Verwindung der eigenen schuldhaften Vergangenheit in der Abwälzung des hausgemachten Faschismus auf die Deutschen und die des eigenen Rassismus auf die weißen Amerikaner. Dass die USA, zusammen mit den Engländern, Italien vom Faschismus befreien, wurde in den Nachkriegsfilmern hingegen allmählich unsichtbar gemacht. In den frühen neorealistischen Filmen verhält es sich diesbezüglich zumindest ein wenig differenzierter. In ihnen, etwa in *Senza pietà*, befinden sich die Italiener und die schwarzen US-Amerikaner auf der einen Seite des Diskurses von *race* und Rassismus, die Faschisten und die weißen GIs auf der anderen. Im letzten Drittel des Films befindet sich Angela in Pierres Gewalt. An der Peripherie des Gangsters und seiner Helfer bewegt sich der nun vogelfreie Jerry und sucht nach Gelegenheiten und Orten, mit Angela in Kontakt zu treten. Dieses prekäre Außen wird in *Senza pietà* als Ausweg präsentiert, und das Publikum hofft zusammen mit Angela, dass ihr die Flucht mit Jerry gelingen möge – natürlich in die USA. Diese imaginäre Fluchtlinie konkretisiert sich als reale Option, als Marcella, Angelas Freundin, mit ihrem Freund Jack, dem Afroamerikaner von der Lichtung, für eine Million Lire eine illegale Überfahrt nach Amerika organisiert. Bei der Abschiedsszene frühmorgens am Strand taucht auch Jerry auf, und es kommt noch einmal zum gegenseitigen Bekenntnis zwischen ihm und Angela, miteinander leben zu wollen und zu versuchen, gemeinsam – »insieme« – über das Meer zu fliehen. Nach der gelungenen Flucht von Marcella und Jack findet der kurze Kontakt zwischen Jerry, hinter dem die MP her ist, und Angela, die von den Gangstern kontrolliert wird, statt. In einer verlassenen Hütte haben sie ein paar Minuten für sich, die ausreichen, gemeinsame Zukunftspläne zu schmieden und für einen Moment ihre Notlage zu vergessen. Schließlich lachen die beiden sogar ausgelassen, bis Schüsse in der Nähe sie wieder in das klassische Narrativ zurückholen. Die Strandhütte ist ein heterotopischer Ort, angesiedelt zwischen der Utopie in Amerika und der Dystopie der Zwangsverhältnisse, in denen die beiden stecken, der ihre Liebesbeziehung ermöglicht.⁴⁰⁰ Doch dann muss Jerry weiter fliehen. Als er kurz darauf Pierre Luigi überfällt und ihm die für die Flucht in die USA benötigten vier Millionen Lire raubt, scheint der utopische Plan zu funktionieren. Doch die Gangster verfolgen die beiden, schießen Angela nieder und nehmen das Geld wieder an sich. Mit der sterbenden Angela im Arm steuert Jerry den LKW mit den Worten »sempre insieme« in den Abgrund und setzt so die entgültige Fluchtlinie, welche die beiden vereint. Das letzte Bild zeigt ihre und seine Hand, die aus dem rauchenden Wrack heraushängen und sich berühren.

400 Der Strand fungiert hier klassischerweise als heterotopische Kontaktzone, während das Meer eine transzendente Utopie verspricht, dem wiederum das Hinterland als Ort des Herrschaftsdispositivs gegenübergestellt ist.

Das »sempre insieme« bedeutet demnach keine Besetzung der Frau durch den signifizierenden Mann, wie es das Bis-das-der-Tod-uns-scheidet am Traualtar in den Happy-End-Konstellationen anderer Filme meint, sondern ein Zusammensein unter den Bedingungen des gemeinsamen Werdens, Angelas Delaktifizierung und ihrer gemeinsamen Desertion – seiner als Soldat, ihrer als Italienerin. Die Beziehung der Italienerin und des Afroamerikaners wird in *Senza pietà* nicht als unmöglich präsentiert. Jerrys und Angelas Liebe funktioniert und lässt sich auch nicht teilen, auch wenn sie den Tod der beiden bedeutet. Die gelungene Flucht von Marcella und Jack zeigt aber, dass auch ein gemeinsames Leben und eine Zukunft an einem anderen Ort realisierbar sind. Gleichzeitig macht der Tod von Jerry und Angela aber auch deutlich, dass Amerika keine wirkliche Fluchtlinie darstellt und dass sich erst mit dem Tod der beiden die radikale Geste des Minoritären verwirklichen kann. Mit dieser Haltung brachten die italienischen Filme der Nachkriegszeit transgressive soziale Lebensentwürfe auf die Leinwand, die man bis zum heutigen Tag nicht wieder im italienischen Kino gesehen hat.

Auch das Paradies in *Tombolo paradiso nero* ist ein solcher Ort der Bifurkation. Der Film spielt ebenfalls im Schmuggler- und Gangstermilieu Livornos, und wieder ist es John Kitzmiller, der den schwarzen GI – diesmal Jack – spielt. Die zunächst herkömmliche Gangstergeschichte um Schmuggel und Schwarzmarktgeschäfte bekommt nach einer Stunde eine plötzliche und phantastische Wende. Der Hauptprotagonist Andrea ist in krumme Geschäfte einer Schmugglerbande verwickelt worden und will die Situation klären. Dafür wird er mit einem Boot über einen Fluss an ein Stück Land gerudert, wo sich das Bandenversteck befindet. Hinter einem Busch an der Uferböschung tut sich plötzlich eine wundersame Welt auf, ein Paradies – ein schwarzes Paradies.⁴⁰¹ Es ist ein Hüttendorf in einem kleinen Farnwald, dessen BewohnerInnen halbnackt herumlaufen und Boogie-Woogie tanzen. Dieses Bild scheint dicht an der kolonialen Konzeption von Schwarzen als *savages* angesiedelt zu sein. Dennoch ähnelt die Szenerie eher einem Hippiedorf aus den 1970er Jahren, in dem über explizit deviante Körperpraktiken mit mehrheitskulturellen, heteronormativen und bürgerlichen Verhältnissen gebrochen werden sollte. Weiße Frauen liegen in den Armen schwarzer Männer, kleine Kinder spielen und laufen umher, im Hintergrund bildet die Stimme eines

401 Erneut taucht hier der Topos der *fugitive slave communities* auf, die ein Phänomen auf dem gesamten amerikanischen Kontinent waren. Wie schon in *Senza pietà* erscheint hier Italien als ein Ort außerhalb der Ordnung, in dem sich alternative Modelle – jenseits von Kultur und *race* – scheinbar frei entfalten können. Die ungewöhnlich üppige Vegetation in dieser Szene weckt Assoziationen an eine Sumpflandschaft in Florida und verstärkt damit diesen Eindruck. Für einen Überblick und ersten Einstieg in das Thema siehe Timothy James Lockley: *Lines in the Sand. Race and Class in Lowcountry Georgia, 1750-1860*. Athens 2001.

schwarzen Sängers die klangliche Kulisse. In einer Grashütte wird Andrea zum »Professor« gebracht, dessen barbusige Frau gerade Wäsche wäscht und auch nach seinem Eintreten keinerlei Scheu zeigt. Der Professor erklärt ihm, dass es bei ihnen keine Chefs gebe, und philosophiert über das Zusammenleben in dieser Kommune.

Am Abend steigert sich die Ausgelassenheit dieses wundersamen Ortes noch weiter. Zu wilden Jazzklängen und zu Swingmusik tanzen spärlich bekleidete Frauen und Männer, während der Alkohol in Strömen fließt. Diese Szenen sind jedoch ambivalent und nur teilweise positiv konnotiert. Als betrunkene, übermütige afroamerikanische Soldaten einigen Frauen hinterherrufen, »I take you to America, Baby«, sind diese sichtlich entnervt von diesem Gebaren und auch Andreas Tochter Anna empört sich, bei diesen »Räubern und Schwarzen« sein zu müssen, obwohl sie doch eine »brava ragazza« sei. Dennoch wird das *paradiso* nicht als bedrohlich oder gewalttätig gezeichnet, sondern vielmehr als wild, überschwänglich und nicht-repressiv entsublimiert.⁴⁰²

In diesen Filmen gehört der schwarze Besatzungssoldat noch auf die Seite der sich mehr unterdrückt denn befreit fühlenden ItalienerInnen. Man sieht ihn desertiert oder auf der Flucht vor der alliierten Militärpolizei. Obwohl er bestimmte Aspekte der USA repräsentiert, wie Konsumgüter, Jazzmusik sowie eine *boyish* Männlichkeit, ist er wie sein italienisches Gegenüber im Film ein Ausgestoßener seiner Gesellschaft, der zwar meist ein tragisches Ende findet, sich darin aber nicht von seinen italienischen Schicksalsgenossen unterscheidet, sondern sich im Gegenteil darüber mit ihnen verbindet.

Historisch dreht sich das Bild des Schwarzen im italienischen Film erst einige Jahre später wieder in das bekannte rassistische Stereotyp des sexuell aggressiven und gefährlichen Wilden, etwa in dem von De Sica

402 Zu der Assoziation einer Kommune aus den 1970er Jahren passt der Begriff der Entsublimierung besser als jener der Deterritorialisierung. Mit Herbert Marcuse ließe sich sagen, dass individuelle Freiheit in den bürgerlichen Verhältnissen des Kapitalismus nur in der Bereitschaft zur Sublimation liegen könne, also mit Freud eine Unterdrückung und Übersetzung der Sexualtriebe in Kulturleistungen und damit immer eine repressive Freiheit sei. Die Entwicklung der Herrschaft durch die Organisation der Arbeit sei ein Prozess der politischen Ökonomie, ihre Bedingung aber sei eine psychologische und die Organisation der Triebe ein Prozess der Sexualökonomie. Marcuse setzte die nicht-repressive Entsublimierung als befreiendes Moment dagegen. Vgl. Herbert Marcuse: *Der eindimensionale Mensch*. Neuwied 1966. S. 91–96. Vgl. auch Reimut Reiche: *Sexualität und Klassenkampf*. Zur Abwehr repressiver Entsublimierung. Frankfurt a. M. 1968. S. 21–46. Der analoge Begriff zur repressiven Entsublimierung wäre mit Deleuze/Guattari gedacht die negative Fluchtlinie, also eine Fluchtbewegung, die am Ende zu einer Stärkung des Systems beziehungsweise zu einer Reterritorialisierung des bürgerlichen Subjekts führt. Ausschweifungen und Devianz im Kino des *ventennio* wären etwa eine solche repressive Entsublimierung, in der das Publikum seinen Wünschen temporär freien Lauf lassen konnte, jedoch nur um sich am Ende umso stärker in seinem stratifizierten Ich wiederhergestellt zu haben. Das Hüttendorf scheint jedoch weniger ein Ausflugsort zu sein, dessen Gäste nach dem Genuss umso leichter in ihr Alltagsleben zurückkehren, sondern ein Ort tatsächlichen Ausstiegs: nicht-repressive Entsublimierung oder positive Fluchtlinie.

gedrehten und vom maßgeblichen Theoretiker des Neorealismus und PCI-Mitglied Cesare Zavattini geschriebenen italienischen Klassiker *La Ciociara* (1960). Dort komplettiert sich der rassistische Diskurs wieder und weist alle seine bekannten Facetten auf. Im Film werden die Protagonistin Cesira (Sophia Loren) und ihre dreizehnjährige Tochter Rosetta (Eleonora Brown) von einer Gruppe marokkanischer alliierter Soldaten vergewaltigt. Die Soldaten fallen über sie her, drängen sie in die Ecke, lachen und treiben ihr Spiel mit der verzweifelte Gegenwehr von Cesira. Die Männer werden infantilisiert dargestellt, die, ohne ein Wort miteinander zu wechseln, mit der Frau und dem Mädchen ihr grausames Spiel spielen. Gleichzeitig aber – und darin unterscheidet sich der Film von den neorealistischen Produktionen – sind sie auch phallisch aggressiv, absolut brutal und erbarmungslos. Dieser rassistische Diskurs aus der italienischen Kolonialzeit Mitte der 1930er Jahre stabilisierte sich Anfang der 1960er Jahre wieder. In der unmittelbaren Nachkriegszeit schien er hingegen wenig wirkungsmächtig zu sein. Dort schienen vor allem Liebesverhältnisse zwischen Italienerinnen und Schwarzen möglich.

Miracolo a Milano (Vittorio De Sica, 1951) ist ein weiteres Beispiel für die Thematisierung und Affirmation italienisch-afroamerikanischer Liebesverhältnisse. Einer der Hüttendorfbewohner ist ein junger schwarzer Amerikaner, der sich in eine ebenfalls junge Italienerin verliebt. Auch sie ist in ihn verliebt. Dennoch können sie nicht zusammenkommen, da er, wie er sagt, während er auf sein Gesicht tippt, »un nero« sei. Als Totò – die Hauptfigur des Filmes – später im Film Wunder vollbringen kann, wünscht sich die junge Frau von ihm, schwarz zu werden, während sich ihr heimlicher Geliebter in Unkenntnis ihres Wunsches seinerseits von Totò wünscht, weiß zu werden. Als sich die beiden Liebenden solchermaßen verwandelt hoffnungsfroh treffen, stellen sie fest, dass sie nun wiederum nicht zusammenkommen können. Obwohl also die tatsächliche Beziehung zwischen Schwarzen und Weißen in diesem Film von 1951 schon nicht mehr sein kann, bleibt der Wunsch der jungen Italienerin, mit dem Afroamerikaner zusammenzukommen und dafür sogar schwarz zu werden, positiv konnotiert. Der Film *Miracolo a Milano* verweist als Grenzgängerfilm zwischen den 1940er und 1950er Jahren noch auf die historisch außergewöhnliche Zeit der unmittelbaren Nachkriegssituation, in der die Funktion von Hautfarbe als Grenzmarke gesellschaftlicher In- und Exklusion für kurze Zeit außer Kraft gesetzt oder doch zumindest auszutricksen war.

Weißer Amerikaner: die (Cow)Boys

Afroamerikaner stellen in den Filmen eine Schnittstelle verschiedener Repräsentationsebenen dar, indem sie einerseits typisch amerikanische Momente wie Konsum, Tanzmusik, Hollywoodkino in den Film bringen, andererseits aber als nicht zur US-amerikanischen Mehrheitsgesellschaft

zugehörig tendenziell auf der Seite der Italiener stehen. In den Figuren der weißen GIs treffen sich ebenfalls mehrere, jedoch andere Perspektiven. So werden sie ebenfalls als jugendlich, weich, humorvoll-verspielt und lässig inszeniert, im Verhältnis zu den schwarzen GIs und zu den italienischen Frauen aber immer wieder als dominant und besitzergreifend dargestellt. Vor allem in den frühen Filmen des Neorealismus, also in den ersten drei Nachkriegsjahren, erscheint der amerikanische Soldat jedoch noch unabhängig von seiner Hautfarbe als sympathischer, hilfsbereiter, unautoritärer und stets gut gelaunter junger Mann.

Paisà (Roberto Rossellini, 1946) eröffnet das Thema dieser für den italienischen Diskurs der vorvergangenen zwanzig Jahre vollkommen untypischen Männlichkeit. In der ersten Episode des Films, die 1943 spielt, sind die Amerikaner gerade auf Sizilien gelandet. Ein Spähtrupp dringt nachts in ein kleines Dorf ein, dessen BewohnerInnen in der Kirche versammelt sind. Die Art und Weise, wie die jungen Soldaten miteinander reden, hat wenig mit dem Bild des Soldatischen im Faschismus zu tun. Stattdessen wirken sie wie ein Team junger Sportler, die genau aufeinander abgestimmt sind. Lässig entern sie die Kirche und befragen die Menschen dort nach dem Verbleib der Deutschen. Dabei unterhalten sie sich ungezwungen darüber, was zu tun sei. Ihr Vorgesetzter hat ein fürsorglich kumpelhaftes Verhältnis zu »seinen Jungs«, die er beim Vornamen nennt. Einer der GIs ist italienischer Abstammung, und im Gespräch mit den DorfbewohnerInnen stellt sich heraus, dass seine Familie aus der Nähe kommt. Die Amerikaner sind hier nicht die anderen, sondern eine bewegliche Vielheit, die in vielerlei Hinsicht anschlussfähig ist. Schließlich brechen sie nach Norden auf und nehmen eine junge Frau – Carmela (Carmela Sazio) – mit, die ihnen den gefährlichen Weg durch die Vulkanlandschaft mit ihren Lavakanälen zeigen soll. Unterwegs stoßen sie auf einen alten Turm, den sie inspizieren. Dabei witzeln die Mitglieder des Kommandos miteinander und lassen jegliche Disziplin vermissen. Dennoch funktionieren sie im militärischen Sinne perfekt. Als sie niemanden vorfinden, ziehen



Paisà: Rhizomatische Gefüge > British Film Institute

sie weiter. Aus Sorge, die junge Sizilianerin könnte eine Faschistin sein und sie verraten, lässt der Trupp eine Bewachung für sie zurück. Die Wahl fällt auf »Junior«, Joe aus New Jersey (Robert Van Loon), der darüber nicht sehr erfreut ist und sich bei seinem Sergeant beschwert. Sein Vorgesetzter ist keines-

wegs darüber empört, dass der einfache Soldat seine Entscheidung in Frage stellt. Stattdessen überzeugt er ihn und macht noch ein paar herzliche Witze. Ein anderes Prinzip als Befehl und Gehorsam ist in dieser Gruppe wirksam.

Nun sitzt Joe in der Ruine alleine mit Carmela, die als zerzauste, grobe und schmutzige Sizilianerin ihm mehr Furcht einflößt als er ihr. Mühsam beginnt er auf Englisch eine Konversation mit ihr, redet mit Händen und Füßen, erklärt ihr in einer ihr unbekannten Sprache, wie er heißt, erzählt von seiner Heimat und seinem Beruf als Milchfahrer.⁴⁰³ Er ist sanft und keinerlei Gefahr geht von ihm aus. Während sie am Fenster sitzen, auf das Meer hinaussehen und sich zu den Sternschnuppen am süditalienischen Himmel Dinge wünschen, kommen sich die beiden allmählich näher. Als Joe der jungen Frau am Fenster ein Foto seiner Schwester zeigt und es mit seinem Feuerzeug beleuchtet, fällt ein Schuss und Joe fällt getroffen zu Boden. Ein Trupp Deutscher hatte das Licht entdeckt und darauf geschossen. Carmela versteckt die Leiche des jungen Amerikaners, während die Deutschen sich dem Turm nähern. Wie wir noch sehen werden, könnte der Unterschied zwischen den anrückenden Deutschen und den flexiblen US-Amerikanern nicht größer sein. Die GIs funktionieren in ihrem Vorgehen rhizomatisch, als Gruppe sind sie offen für die unterschiedlichsten sozialen Situationen und funktionieren nach dem Prinzip der *freien Disjunktion*.⁴⁰⁴

Von ganz ähnlicher Art ist der Amerikaner, der sich in *Un giorno nella vita* (Alessandro Blasetti, 1946) als Arzt den italienischen Partisanen angeschlossen hat. Als er einen verwundeten Kameraden operieren muss, besticht er durch seinen extremen Optimismus und seine durchweg gute Laune. In der eigentlich lebensgefährlichen Situation, in der sich die Gruppe befindet – gestrandet in einem Kloster, umzingelt von Deutschen –, steckt er alle mit seiner Fröhlichkeit und seiner Lust zum Scherzen an. Gleichzeitig ist er in seinen Bewegungen sehr weich und fällt selbst noch bei den Partisanen durch seine unsoldatische – beziehungsweise postmoderne, mit *soft skills* ausgestattete soldatische – Art aus dem Rahmen.

Solche aufgeschlossenen Amerikaner werden von den Italienerinnen begehrt. Das machen sich die beiden Freunde Ciro (Oscar Blando) und Geppa (Francesco Golisano) aus San Giovanni zunutze, als sie sich in

403 Die Dialoge in *Paisà* sind an keiner Stelle untertitelt, egal in welcher Sprache gesprochen wird. Die sprachliche Verständnislosigkeit Carmelas wie auch die des neapolitanischen Jungen in der zweiten Episode galt ebenso für den Großteil des italienischen Kinopublikums. Ungeachtet dessen finden der Dialog und die Begegnung statt.

404 Vgl. Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 99. Dort heißt es: »Inklusiv und nicht-limitativ, schließt die Disjunktion sich nicht über ihre Terme.« Sie öffnet »einen Raum [...], in dem [die Protagonisten] nicht mehr Personen bezeichnen, sondern von überall her zusammengeströmte Singularitäten [...]«. Das ist die freie Disjunktion.«

Sotto il sole di Roma (Renato Castellani, 1947) auf Schmuggelfahrt in die Umgebung Roms begeben und dort geflohene englische Kriegsgefangene mimen, um von den Bauern mit Lebensmitteln versorgt zu werden, die sie als herumstreunende achtzehnjährige Italiener nicht bekommen würden. Obwohl die Engländer in vielen neorealistischen Filmen ambivalenter als ihre US-amerikanischen Kollegen gezeichnet wurden, sind auch sie meist sanftmütig (wenn auch nicht ganz so lässig) und werden auf ähnliche Weise begehrt. Auf einem Hof begegnen Ciro und Geppa nun einer eleganten und deutlich älteren Frau aus der Stadt, die ebenfalls Schwarzmarktgeschäfte mit den Bauern macht. Als sie hört, dass die jungen Männer Engländer sind, gerät sie prompt ins Schwärmen und beginnt, deutlich sexualisiert mit den beiden zu flirten. Später, nach der Befreiung, sind sie und Ciro für einige Monate sogar ein Paar, bis er sie verlässt, worauf sie sich unverzüglich mit echten alliierten Soldaten einlässt.

Mit den anglo-amerikanischen Soldaten erscheint ein männlicher Habitus auf den Leinwänden italienischer Kinos, der dem der italienischen Männer stets überlegen scheint. Die Engländer, vor allem aber die Amerikaner repräsentieren eine Männlichkeit, die aus europäischer Perspektive als *boyish* bezeichnet werden kann und die auf die weibliche Bevölkerung Italiens attraktiv wirkte. Ingrid Bauer sowie Petra Goedde beschreiben dieses Phänomen in Bezug auf die amerikanischen Soldaten und einheimischen Frauen im Nachkriegsösterreich und -deutschland.⁴⁰⁵ Die Filmanalysen lassen die Schlussfolgerung zu, dass eine entsprechende Befragung italienischer Frauen ganz ähnliche Ergebnisse zeitigen würde.

Denn in sehr vielen Filmen ist dieses Begehren sichtbar, so auch in *Un americano in vacanza* (Luigi Zampa, 1946), der die beiden GIs Tom (Adolfo Celi) und Dick (Leo Dale) während ihres einwöchigen Urlaubs nach Rom begleitet. Der Film beginnt mit den beiden Freunden bei einer mühseligen Grabarbeit, zu der sie abkommandiert wurden. Als sie lieber Pause machen, um von den italienischen Frauen zu schwärmen, werden sie von ihrem Vorgesetzten angeherrscht. Beide zeigen jedoch keinen Respekt und machen ihre Scherze mit ihm. Als sie unerwartet eine Woche Urlaub erhalten, sitzen sie kurz darauf singend in einem Jeep, der Beifahrer lässt lässig seine Beine aus dem offenen Wagen hängen.⁴⁰⁶ Als sie in einen komplett zerstörten Ort kommen, der zunächst wie ausgestorben wirkt,

405 Vgl. Bauer, *Welcome Ami Go Home*. Vgl. Petra Goedde: *GIs and Germans. Culture, Gender, and Foreign Relations, 1945-1949*. New Haven, London 2003. S. 80-126.

406 Das Bild der Schuhe mit Gummisohlen, die lässig über einer Jeep tür baumeln und deutlich im Gegensatz zu den Militärstiefeln der Wehrmachtssoldaten mit ihren nagelbeschlagenen Ledersohlen standen, taucht in den Erinnerungen der von Ingrid Bauer befragten Frauen erstaunlich prominent immer wieder auf. Vgl. Bauer, *Welcome Ami Go Home*, S. 98.

halten sie an. Neugierig, selbstsicher und unbefangen durchstreifen sie den Ort und stoßen auf eine zerstörte Schule, in der Unterricht abgehalten wird. Augenzwinkernd und sehr zum Vergnügen der Schulkinder schleichen sie in den dachlosen Klassenraum, um der Lektion der gut aussehenden jungen Lehrerin zu lauschen. Als diese die beiden Soldaten entdeckt, bricht sie den Unterricht ab. Sofort werden die beiden von einer Horde Kinder umringt und unter lautem Getöse durch den Ort geführt. Sie verteilen Kaugummi und fühlen sich sichtlich wohl unter den Kindern. Wie Jerry in *Senza pietà* sind Tom und Dick bestens aufgehoben in der tobenden und lachenden Kinderschar. Zufälligerweise muss die Lehrerin Maria (Valentina Cortese) am selben Tag nach Rom, um für ihren zerstörten Ort Hilfe vom Roten Kreuz und der Kirche zu organisieren. Außerdem hat sie den Auftrag, Roberto (Andrea Checchi) – den Sohn eines reichen Mitbürgers –, der in der Hauptstadt auf die schiefe Bahn geraten ist, wieder nach Hause zu bringen. Dafür würde sein wohlhabender Vater persönlich den Aufbau der Kirche und der Schule finanzieren. Nach einigem Hin und Her gelingt es den beiden GIs, Maria auf der Landstraße einzuholen und sie zu überreden, sich in ihrem Jeep mitnehmen zu lassen. Dick, dessen Mutter Italienerin ist und der daher italienisch spricht, verliebt sich prompt in Maria. Sie lässt sich jedoch auf nichts ein, da sie nicht eine ›dieser Italienerinnen‹ werden will, die sich mit Soldaten herumtreiben. Tatsächlich handelt der Film zum Großteil von eben diesen Beziehungen. Als Tom später im Film dem gefundenen Roberto im Handumdrehen dessen Freundin Elena (Elli Parvo) ausspannt und in einen alliierten Musikclub bringt, ist dieser voll von alliierten Soldaten und jungen Italienerinnen. Roberto, der versucht, seine Freundin wieder zurückzugewinnen, darf als Italiener nicht hinein und muss draußen warten. Drinnen tanzen Tom und Elena derweil zu wilder Swingmusik. Nach einer Weile brechen die beiden auf, wobei Elena Tom hinter sich herzieht und dessen Italienisch-Wörterbuch mit dem Satz beiseite wirft, dass er für die nächste Lektion keine Worte brauche.

Im Gegensatz zu den von Mutlosigkeit befallenen italienischen Männern stehen die amerikanischen Gewinner des Krieges für eine siegreiche Männlichkeit, die gerade deshalb so erfolgreich scheint, weil sie nach italienischer kolonial-faschistischer Logik nicht männlich ist. Das sexuelle Begehren der Frauen in den Filmen richtet sich auf diese GIs beziehungsweise auf die Dinge, für die sie stehen. Während sich also die Frauen in den Filmen der amerikanischen Geschwindigkeit und ihrem Elan anschließen können, gelingt dies den italienischen Männern nicht. In keinem der Filme tanzen italienische Männer Boogie-Woogie, sie sind Zuschauer einer für sie devianten männlichen wie weiblichen Sexualität, ihre Körper werden nicht

affiziert.⁴⁰⁷ Als Roberto draußen Elena besitzergreifend an sich reißt, macht sie sich schlicht von ihm los und steigt zu Tom in die Kutsche. Frustriert gibt Roberto auf und willigt schließlich ein, mit Maria in sein zerstörtes Heimatdorf zurückzukehren.

Auch Dick gelingt es am Ende, Marias Herz zu gewinnen. Doch muss er wieder an die Front zurück, der Krieg ist noch nicht zu Ende, und so verabschiedet er sich von der Lehrerin. Gerade als sie eine Rede General Clarks, des Kommandanten der amerikanischen Streitkräfte in Italien, für die Klasse an die Tafel schreibt, findet der Abschied statt. Als Dick Maria verlässt, erstarrt sie, eingerahmt von spitzen vertikalen Schlag Schatten, gefangen in ihrer Situation und ihrem Ort. Während in der letzten Einstellung Dick mit dem Jeep davonfährt, schreibt Maria die Sätze des amerikanischen Generals an die Tafel, in denen er von den vielen Toten spricht, welche die USA für die Befreiung auf italienischem Boden zurücklassen müssen. Der Tod Dicks wird hier vorweggenommen, nicht heldenhaft, sondern als bittere Tatsache. Wie Joe aus Jersey wird auch dieser junge Amerikaner dabei sterben, Italien von Nazideutschland und der eigenen faschistischen Vergangenheit zu befreien.

Vor allem in den späteren Filmen im Übergang zu den 1950er Jahren ändert sich das Bild der Amerikaner in Italien. Während in *Senza pietà* und anderen Filmen noch der Rassismus innerhalb der amerikanischen Gesellschaft aufgegriffen und der entschlossene Einsatz der Amerikaner zur Befreiung Italiens gebührend gewürdigt wurde, wird in späteren Filmen die US-amerikanische Besatzung zunehmend mit der deutschen Besatzung parallelisiert. Massimo Teodori hat diesen Antiamerikanismus von links, der sich Ende der 1940er Jahre in Italien unter Intellektuellen wie zum Beispiel Cesare Zavattini verbreitete, hinreichend untersucht. Dieser Antiamerikanismus wird zu einer ständigen Größe (nicht nur) linker Kulturproduktion.⁴⁰⁸ Auch in *Paisà* klingt diese geschichtsrevisionistische Gleichsetzung bereits an, als Carmela einmal sagt, dass die Soldaten alle gleich seien, egal ob Amerikaner oder Deutsche. Dennoch opfert sie am Ende ihr Leben und rächt Joes Tod, indem sie mit dessen Gewehr einen Wehrmachtssoldaten erschießt und dafür von den Deutschen ermordet wird. Damit nimmt der Film diese Gleichsetzung wieder zurück und konfrontiert ihn sogar mit einer anderen, historisch durchaus stimmigeren Parallele. Denn als die US-Soldaten wieder zurückkehren und ihren toten Kameraden vorfinden, denken sie, dass es die Italienerin war, die aufgrund des politischen Bündnisses Italiens mit den Deutschen Joe erschossen hat.

407 Einzige Ausnahme ist vielleicht *Sotto il sole di Roma*, in dem auch die jungen Männer von San Giovanni in einem amerikanisch geprägten Nachkriegsclub tanzen, wenn auch nur Mambo.

408 Vgl. Massimo Teodori: *Maledetti americani. Destra, sinistra e cattolici: storia del pregiudizio antiamericano*. Mailand 2002. S. 81ff.

In *Il bandito* ist es nur eine ganz kurze Szene, die jedoch eine bestimmte Tendenz in der Inszenierung der alliierten Besatzung deutlich macht. Aus deutscher Lagerhaft kommend, sitzt Ernesto (Amedeo Nazzari), endlich in Italien angekommen, auf einem LKW, der durch die Trümmerlandschaft Norditaliens in Richtung Turin fährt. Als Ernesto ein Straßenschild mit der Aufschrift »speed control« sieht, fragt er seinen Kameraden Carlo, was das heiße. Daraufhin antwortet dieser auf Deutsch »Polizei, verboten«. Dies ist nicht nur ein Ausdruck der damaligen Krise des Zeichenregimes, in der selbst gewöhnliche Verkehrsschilder mit totalitären Befehlen gleichgesetzt werden, sondern eine Parallelisierung der alliierten Ordnungsmacht mit der Herrschaft der Deutschen in Italien. Gerade die politische Orientierungslosigkeit der Repatriierten, wie sie die Figur Ernesto repräsentiert, die nach mehreren Jahren unvorbereitet aus alliierter oder deutscher Gefangenschaft in die neuartigen, für sie chaotisch anmutenden Verhältnisse geworfen wurden, unterstreicht die Gleichsetzung von staatlicher Herrschaft – des Königs, des Regimes, der Deutschen, der Alliierten – in der Wahrnehmung vieler Italiener sowie die Trennung dieses Bereichs von autonomen Alltagspraxen auf einer Mikroebene.⁴⁰⁹ In Turin angekommen, findet Ernesto sein Zuhause zerstört. Während er durch die Ruine seines ehemaligen Wohnhauses läuft, ist im Hintergrund die rauchige Stimme von Ella Fitzgerald zu hören, die den Jazz-Song »A Tisket a Tasket« singt. Die amerikanische Musik bildet im Film den Soundtrack zu den Bildern der zerbombten Heimat. In diesem Sinne addiert der Film das von den Deutschen begangene Unrecht mit der Zerstörung durch die Alliierten und doppelt darin den Opferstatus des italienischen Heimkehrers. Das zeigt sich auch in der darauf folgenden Begebenheit im Film. Verstört verlässt Ernesto die Ruine und begegnet auf der Straße einer Prostituierten, der er in ein Haus folgt. Nachdem er an der Wohnungstür geläutet hat, macht ihm die Bordellbetreiberin auf und bedeutet ihm zu warten, da seine Auserwählte gerade besetzt sei. Nach einer Weile kommt der Kunde – ein amerikanischer Soldat – aus dem Zimmer. Als Ernesto nun eintreten darf, erkennt er, dass die Prostituierte seine Schwester ist. Das Setting des Films ist also gegeben, die Schwester des Heimkehrers ist eine »Ami-Braut« und Hure geworden, Ernestos Leben, seine Stadt und seine Familie gleichsam von Deutschen wie von Amerikanern zerstört. Der sympathische Amerikaner tritt hier hinter die Figur des zerstörerischen Besatzers und anonymen Freiers zurück.

Bereits in der dritten Episode von *Paisà* wird dieses Bild gesetzt. Fred ist einer der GIs, die im Juni 1944 als Erste in Rom einmarschieren und dort

409 Zur politischen und sozialen Lage der fast 1,4 Millionen italienischen Kriegsheimkehrer vgl. Hammermann, Zwangsarbeit für den »Verbündeten«, S. 549–563.



Paisà: Freier und Befreite > British Film Institute

von der jubelnden Bevölkerung begrüßt werden. Er verliebt sich sofort in eine junge Italienerin, Francesca, verliert sie aber im Chaos der ersten Tage. Als er sechs Monate später völlig betrunken bei einer Prostituierten absteigt, ist es dieselbe Francesca. Er erkennt sie jedoch nicht und erzählt ihr frustriert von seiner Liebe zu jener Francesca und dass am Anfang die Frauen so »felici, ridenti e fresche«⁴¹⁰ waren und nun alle so traurig seien und dass seine Francesca inzwischen bestimmt genauso geworden sei wie sie alle. Während Francesca in Fred den einzigartigen jungen Soldaten, in den sie sich verliebt hatte, wiedererkennt, ist sie für ihn nur noch eine austauschbare Hülle, wie eine Puppe. Fred erkennt nicht, dass er mit dieser larmoyanten und romantischen Idealisierung nur seine eigene Entwicklung von einem beschwingten Befreier zu einem betrunkenen Freier beschreibt. Es ist eine tragische Geschichte des Begehrens, der gegenseitigen Liebe und der von ihr ausgehenden Gefahren. In diesem Narrativ bekommen die jungen Amerikaner einerseits eine begehrenswerte Männlichkeit zugeschrieben, andererseits webt grade Rossellini eine letztlich anti-amerikanische Konsumkritik in seine Filme. Trotz dieser Ambivalenz, die die Bilder von weißen GIs im Neorealismus durchzieht, erscheinen Amerikaner in den Filmen hauptsächlich positiv, bringen sie mehr befreiende als zerstörerische Momente mit sich. Trotz dieser positiv konnotierten Inszenierung der lockeren Art der Amerikaner auf der Leinwand fand eine Parallelisierung von den USA, US-amerikanischen Soldaten, Hollywood und amerikanischen Frauen

410 »Glücklich, fröhlich und frisch«.

mit Nazi-Deutschland und italienischem Faschismus statt. Auf der politischen Ebene wurde sie als Gleichsetzung der Besatzung Italiens durch die Deutschen und die Zerstörungen durch die Alliierten gezeichnet. Während der Kampf der Partisanen sich gegen die Deutschen richtete, resultierten die meisten Ruinen und Trümmerlandschaften aus den alliierten Bombardements in den letzten Kriegsjahren. Mit 60.000 zivilen Opfern dieser Luftangriffe hatte Italien zwar kaum mehr Verluste als etwa England durch die Bombenangriffe der deutschen Luftwaffe und damit rund zehnmal weniger Opfer zu beklagen als die BewohnerInnen deutscher Städte.⁴¹¹ Dennoch nahm die Zerstörung durch die alliierten Bomberverbände im italienischen Diskurs der Nachkriegszeit einen ungewöhnlich großen Stellenwert ein, der sich auch in den Filmproduktionen niederschlug.⁴¹² So stehen die Deutschen durchaus für das Böse an sich, die ausgedehnten Fahrten durch städtische Trümmerlandschaften lenken die Empörung jedoch immer wieder auch gegen die amerikanischen und vor allem englischen Alliierten.⁴¹³ Dieses Setting wurde als Makrostruktur in den Filmen gesetzt, ohne dass es selbst zum Thema der Filme wurde. Auf der Mikroebene findet die Parallele von Amerikanern und Deutschen hingegen im Register der Sexualität und der Körperpraktiken statt. Beide Gruppen, Amerikaner wie Deutsche, werden dabei als nicht-phallisch, jedoch sexuell äußerst aktiv gekennzeichnet.

Nazis: schrecklich schön pervers

Während die Amerikaner als jungenhaft und verspielt auf der Leinwand erscheinen, werden die Deutschen beziehungsweise die Nazis⁴¹⁴ sowie die mit ihnen verbündeten Italiener in den neorealistischen Produktionen als sexuell äußerst bedrohlich inszeniert. Sie werden von sexueller Perversion, Sadismus, psychischen Störungen und Drogensucht gekennzeichnet. Ruth

411 Marco Gioannini und Giulio Massobrio sprechen insgesamt von 64.000 bzw. von 70.000 ums Leben gekommene Bombenopfer, inklusive der Soldaten. Vgl. dies.: *Bombardate l'Italia. Storia della guerra di distruzione aerea 1940-1945*. Mailand 2007. S. 491.

412 Einen Einblick in die Erfahrung der italienischen Bevölkerung zu den alliierten Bombenangriffen verschafft Gabriella Gribaudis Studie über Neapel in den Kriegsjahren. Vgl. Gabriella Gribaudi: *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940-44*. Turin 2005. Zu der Bombardierung Roms vgl. Umberto Gentiloni Silveri; Maddalena Carli: *Bombardare Roma. Gli Alleati e la «città aperta» (1940-1944)*. Bologna 2007.

413 In Turin starben bei den Luftangriffen von 1943 kaum 1.000 Menschen. Dennoch vermittelt der Film *Il bandito* das Bild einer komplett zerstörten Stadt, Ernestos Haus ist eine Ruine und seine Familie wurde durch alliierte Bomben getötet. Vgl. Ginsborg, *A History of Contemporary Italy*, S. 20.

414 Die Gleichsetzung von Deutschen und Nazis wurde als Trope auch in den folgenden Jahrzehnten in sehr vielen italienischen Filmen durchgehalten. Vgl. Andrea Hindrichs: *Die kulturpolitischen Beziehungen Deutschlands zu Italien seit 1945*, in: Bernd Roeck/Charlotte Schuckert/Stephanie Hanke/Christiane Liermann (Hg.): *Deutsche Kulturpolitik in Italien. Entwicklungen, Instrumente, Perspektiven. Ergebnisse des Projekts »ItaliaGermania«*. Tübingen 2002. S. 51-85, hier S. 63ff.

Ben-Ghiat bezeichnet diese Inszenierung als eine Strategie der Externalisierung der Schuld, wodurch das eigentliche Italien im Gegensatz zu den devianten Deutschen mit Reinheit, Kindern, dem Land und der Arbeiterklasse assoziiert und die authentischen Italiener als »brava gente« gezeigt würden.⁴¹⁵ Und auch Michael P. Rogin beantwortet in diesem Sinne seine eigene Frage, warum denn die Deutschen alle so konstruiert wirkten, während die Italiener so natürlich erschienen, vor allem aber wie denn die italienischen Faschisten 1945 so einfach von der Leinwand verschwinden konnten, als ob es sie nie gegeben hätte, folgendermaßen:

»A melodramatic splitting that buried native Fascism, stigmatized sexual deviance, and lined up American popular culture with Nazism, created on the other side of its great divide not a falsified, triumphalist ideal Italy but a loved and mourned world of concrete objects and tender human interactions.«⁴¹⁶

So wird etwa das sexuelle Interesse des nationalsozialistisch gesinnten ehemaligen Lehrers am kleinen Edmund in *Germania anno zero* in äußerst drastischer Weise herausgestellt. Als Edmund ihm eines Tages in den Straßen Berlins zufällig begegnet, nimmt der Lehrer, Herr Enning (Erich Gühne), den Jungen auf den Schoß und beginnt ihn zu streicheln und an sich zu drücken. Schließlich nimmt er ihn mit in ein großes Haus, dessen BewohnerInnen miteinander verschworen zu sein scheinen. In der großen Erdgeschosswohnung eines Ex-Generals übergibt Enning der lasziv auf einem Sofa liegenden Hausherrin den gewünschten Nagellack, einen absoluten Luxusartikel, während ihr Mann lüstern den mitgebrachten Jungen betrachtet und ebenfalls anfasst. Ein kleines Mädchen in kurzem Rock macht daneben akrobatische Verrenkungen auf dem Boden. Als Enning den Jungen mit nach oben nimmt, fragt die Frau den Wehrmachtsuniform tragenden Ex-General, wie ihm der Nagellack gefalle. Er gibt eine ausweichende Antwort, woraufhin sie spöttisch bemerkt, dass er ja von Frauen eh nichts verstehe, wobei sie dem kleinen Mädchen zuzwinkert. Schnell wird deutlich, dass die Menschen in diesem Haus sexuell wie politisch verbotene Dinge treiben. Oben nimmt Enning Edmund auf seinen Schoß, streichelt ihn und reibt sein Gesicht an dem des Jungen. Ein weiterer Mann tritt ein und fragt, ob die Sache geklappt habe. Dabei fasst auch er sichtlich interessiert den Jungen an. Schließlich gibt der Lehrer Edmund eine Schallplatte mit der Aufnahme einer Hitlerrede, die er in der zerstörten Reichskanzlei ausländischen Besuchern

415 Ruth Ben-Ghiat: Liberation. Cinema and the Fascist Past, 1945-50, in: Bosworth/Dogliani (Hg.), *Italian Fascism*, S. 83-101, hier S. 84.

416 Michael P. Rogin: Mourning, Melancholia, and the Popular Front. Roberto Rossellini's *Beautiful Revolution*, in: Gottlieb (Hg.), *Roberto Rossellini's Rome Open City*, S. 131-160, hier S. 133.

verkaufen soll. Mit der verbotenen Platte und einem Grammophon macht sich Edmund auf den Weg und spricht in den Ruinen der ehemaligen Schaltzentrale des Regimes zwei britische Soldaten an. Sie wollen eine Probe hören, und so legt Edmund die Platte auf. Eine schnarrende Hassrede Hitlers ertönt nun durch die zerstörten Gemäuer und erhebt sich mit einem Kameranischwenk über die Dächer Berlins und über die ganze Stadt, ohne dabei an Lautstärke zu verlieren. Während die Technik des umherschweifenden Kamerablicks über die Dächer einer Stadt in den Filmen des Neorealismus sonst stets eine Deterritorialisierung der engen Strukturen der Stadt und ihrer Institutionen bedeutet, markiert sie nun das genaue Gegenteil. Die Rede des »Führers« ergreift ein weiteres Mal Besitz von der Stadt, steigt aus Hitlers Grab heraus und durchdringt mühelos die ehemalige Reichshauptstadt. Der horizontale Schwenk wird von der Rede in Besitz genommen, ein »Tonbild« – »die Stimme von Hitler« – »ergreift die Macht über ein Ensemble von Bildern«. ⁴¹⁷

Rossellinis Film setzt damit einen fundamentalen Unterschied zwischen den Menschen im Nachkriegsdeutschland und denen in Italien. Denn der ehemalige nazistische Diskurs innerhalb des Films ist im besiegten Berlin nach wie vor wirkungsmächtig. Und tatsächlich stöhnen die Deutschen in *Germania anno zero* unter der Last des verlorenen Krieges, schimpfen auf den verordneten Aufräumdienst und die schlechten Bedingungen unter den Alliierten. In einer Szene auf der Straße bemerkt ein Mann, der Schutt wegräumen muss, gegenüber dem amtlich entnazifizierten Lehrer Enning, dass sie früher noch »Männer« gewesen wären, »Nationalsozialisten«, heute aber »nur noch Nazis« seien. Die räumliche Ausbreitung der Hitlerrede affiziert die Deutschen im Film, das Ende des Faschismus hingegen wird als Last, und nicht als Befreiung empfunden. Lediglich ein alter Mann mit Baskenmütze, der, in der Ikonographie eines Überlebenden der Nazi Herrschaft inszeniert, mit seiner Enkeltochter die zerstörte Reichskanzlei besichtigt, ist von der Rede entsetzt und terrorisiert und muss die Szenerie verlassen. Er steht, bedrohlich gerahmt von der vertikalen Herrschaftsarchitektur, für eine Menschlichkeit, die auch nach Kriegsende marginalisiert bleibt, die aufzuzeigen aber erklärte Absicht des Neorealismus war. Die beiden Briten hingegen kaufen zufrieden die Schallplatte als Souvenir.

Eva, Edmunds große Schwester, wird wie ihr kleiner Bruder ebenfalls von Männern begehrt und verdient sich als sogenannte Ami-Braut ihren Lebensunterhalt. Jedoch sind es bei ihr keine Ex-Nazis, sondern alliierte Soldaten, mit denen sie Nacht für Nacht tanzt. Ihre Freundinnen raten ihr, doch endlich auch den letzten Schritt zu tun und mit den Männern ins Bett zu gehen. Aber Eva scheut sich davor, sich endgültig zu prostituieren.

417 Deleuze, Unterhandlungen, S. 65.

wird, parallelisiert auch dieser Film Rossellinis die Alliierten mit den Faschisten beziehungsweise Nazis. Jedoch stehen diesmal die einzelnen, sozusagen auf Straßenlevel befindlichen Menschen, hier vor allem die Familie Edmunds, nicht unbedingt auf der Seite der Unschuldigen oder Opfer. Vielmehr zeigt sich, dass alle Figuren im Film, die Kinder, der Lehrer, Leute auf der Straße, die Nachbarn im Haus und der große Bruder und der Vater Edmunds und letztlich der Junge selbst, löslich mit dem Nationalsozialismus verbunden sind. Der Tod Edmunds dabei die einzige Möglichkeit zu sein, auf einer filmischen, d.h. auf der symbolischen Ebene dieses Band zu lösen und so der Menschlichkeit Edmunds zu ihrem Recht zu verhelfen. Damit »rettet« Rossellini aber die Deutschen vor der völligen Ineinssetzung mit dem Nationalsozialismus. Denn der Selbstmord Edmunds verweist auf einen Wunsch, tatsächlich den Nationalsozialismus zu brechen. In diesem Sinne ist auch der Vorspann des Films »Roma, 1945« in dem es Rossellini »nicht um eine Anklage gegen das deutsche Volk, sondern auch nicht um seine Verteidigung« gehe, sondern darum, »den deutschen Kindern bei[zu]bringen, das Leben wieder lieben zu lernen«. Der Film ist mit Leben nicht ein »weiter so!« unter den gegebenen Umständen, sondern Schuld meinen kann, sondern sich dieses Leben nur im Jenseits der Verurteilungen, im radikalen Bruch finden lässt, für den der Freitod Edmunds ein hoffnungsvolles Zeichen steht, haben indes die damaligen deutschen KinobesucherInnen nicht verstanden. Während in Italien Kritik zu milde Haltung gegenüber den Deutschen ausmachten, handelte in der *Germania anno zero* in Deutschland wütende Ablehnung ein. So der repatriierte Journalist Hans Habe, der für die Alliierten arbeitete: »bissigem Verweis auf Rossellinis eigene Mitarbeit im Faschismus«. Der Film: »Rossellini pflückt in diesem Film nicht Blumen von dem Gestapobauern. Die Nation ... er erbricht sich in den Sarg.«⁴¹⁸

Mit der Inszenierung von Edmunds ehemaligem Schullehrer taucht der Film noch eine andere Art der Parallelisierung im Film auf, die des Nationalsozialismus mit dem Homosexuellen. Dieser Aspekt ist in der Forschung zum Nationalsozialismus ausführlich betrachtet worden und wird daher hier nicht weiter in den weiteren Raum einnehmen.

Der deutsche Major Bergmann (Harry Feist) in *Roma città aperta* erscheint als stereotypisierter Homosexueller und ist entsprechend konnotiert. Der Kommandant der Gestapo für das besetzte Rom⁴¹⁹ besticht durch

418 Hans Habe: Deutschland im Jahre Null, in: Süddeutsche Zeitung. 28.09.1949.

419 Die Figur des Majors Fritz Bergmann ist angelehnt an die historische Figur Major Fritz Kappler, Chef der Gestapo in Rom.

vor allem aber seine erotisiert inszenierte Lust an Folter eines kriegerisch-phallischen Ehrenkodex vollständig unter der homosexuellen und sadistischen Konnotation von Nazis in italienischen Filmen wird in den meisten Untersuchungen bei *città aperta* analytisch aufgegriffen und kritisch gewendet. William Van Watson sieht in ihr die Homophobie der italienischen Filmemacher, die den Körper nie als Mensch, sondern nur als arbeitenden Körper angesehen wird. Ähnlich versteht auch Terri Ginsberg die Inszenierung von Mann, wobei sie diese Tendenz jedoch im ganzen Genre der Neorealisten darin verallgemeinert. Für sie fungiert Homosexualität im Neorealismus per se als Indikator für gesellschaftliche Probleme. Denn »homosexuality is no longer a historiopolitical category, but a same-gender sex practice«, sondern vielmehr »conceptualized in discourses of pure evil, romantic decadence, existential liberalism, or proto-Genetian criminality«. ⁴²² Der – wenngleich etwa – Analyse der Darstellung des »Nazi as homosexual« als historische Praxis linker Erinnerungsarbeit im neorealistischen Film zustimmen. ⁴²³ Auch Luca Prono sieht im neorealistischen Film die Gleichsetzung von Faschismus und Homosexualität und die Beschränkung der Erinnerung auf ausschließlich heterosexuelle. Des Faschismus und eine Auslöschung des – wie er argumentiert – »gay and lesbian Holocaust« aus der historischen Arbeit. ⁴²⁴ In eine ähnliche Richtung argumentiert Derek R. Johnson ebenfalls die Gleichsetzung von Faschismus und Homosexualität, die deutlich heteronormative Inszenierung der Resistenza mit *Roma città aperta*, konstatiert und diese auch in der

⁴²⁰ Es soll hier sicherlich nicht behauptet werden, dass Militärs im Krieg überrepräsentiert werden, sondern dass auf einer symbolischen Ebene dieses Bild des Soldaten ein geschlechtliches Bild ist, normalerweise ständig kulturell erzeugt wird, das in der Beschreibung der Nazis so vollständig fehlt, verweist auf die Inszenierung der Vergeschlechtung.

⁴²¹ Vgl. William Van Watson: Luchino Visconti's (Homosexual) *Ossessione*, in: *Re-Visioning Fascism*, S. 172-193, hier S. 187.

⁴²² Ginsberg, *Nazis and Drifters*, S. 245.

⁴²³ Landy, *Diverting Clichés*, S. 97. Auch B. Ruby Rich sieht im Neorealismus die Gleichsetzung der Tradition dieser Gleichsetzung. Vgl. dies.: *Chick Flicks. Theorizing the Feminist Film Movement*. Durham, London, 1998. S. 199.

⁴²⁴ Vgl. Luca Prono: *Città Aperta o Cultura Chiusa? The Homosexualization of the Inverted Cultural Memory of the Italian Left*, in: *International Journal of Italian Studies*. Jg. 6, Nr. 4, 2001. S. 333-351, hier S. 335.

Nachkriegszeit vorfindet.⁴²⁵ Dennoch zeigt die Kaprizierung auf Rossellini, dass zwischen den verschiedenen Filmen und ihren Regisseuren unterschieden werden muss. Gerade der katholische Rossellini, dessen Nazi-Figuren Ingrid und Bergmann in *Roma città aperta* oder auch Enning in *Germania anno zero* am deutlichsten homosexuell gezeichnet sind und auf den sich die Kritik an der Homophobie der filmischen Erinnerungsarbeit am stärksten richtet, war kein Linker wie etwa die kommunistischen Parteimitglieder Zavattini, De Santis oder Visconti. Gerade an diesem Beispiel zeigt sich, dass es unzulässig ist, den Neorealismus per se als eine linke Kunst zu begreifen und seine Homophobie als ein ausschließlich linkes Phänomen zu verstehen. Die Homophobie als nationalen Konsens zur Entpolitisierung beziehungsweise Verschleierung der faschistischen Vergangenheit unter der Mitarbeit auch der neorealistischen Regisseure zu begreifen, wäre zutreffender. Allerdings sind es dennoch die neorealistischen Filme, die oft auf erstaunliche Weise mit dieser sonst klassischen Gegenüberstellung brechen, wobei gerade die Filme von Rossellini dies am wenigsten zu leisten vermögen. Rogin skizziert in seiner Analyse von *Roma città aperta* die extremen binären Oppositionen, die Rossellini in seinem Film etabliert, wie Theatralität vs. Realität, Elite vs. das Populäre, das Künstliche vs. das Natürliche, Faschismus vs. Resistenza, Deutsche vs. Italiener, Jazz und Drogen vs. Kommunismus und Katholizismus, Krankheit vs. Gesundheit und eben Homosexualität vs. Heterosexualität.⁴²⁶ Nicht nur in diesem Sinne sind die Filme Rossellinis die am wenigsten neorealistischen beziehungsweise Rossellini der vom historischen Moment der Deterritorialisierung am wenigsten affizierte Filmemacher.

Eine Analyse dieser (nicht nur italienischen) Ineinssetzung von Faschismus und Homosexualität nach dem Zweiten Weltkrieg leistet Andrew Hewitt, wobei er sie als eine politische Taktik versteht, die darauf zielt, »to enclose fascism as the figure of an unclosable, irrational logic, and that it is through the trope of homosexuality that this enclosure takes place«.⁴²⁷ Dennoch liegen zwei Verkürzungen den Thesen von der diskursiven und phantasmatischen Gleichsetzung von Faschismus und Homosexualität zugrunde. Denn zum einen repräsentiert die Sexualität Bergmanns oder gar die des Lehrers Enning in *Germania anno zero* nur

425 Vgl. Derek Duncan: *Secret Wounds: The Bodies of Fascism in Giorgio Bassani's Dietro la porta*, in: Gary P. Cestaro (Hg.): *Queer Italia. Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*. New York 2004. S. 187–205, hier S. 187. Duncan macht darüber hinaus darauf aufmerksam, dass sich das Bild des Nazis mit einer devianten Sexualität in den 1960er und 70er Jahren noch deutlich verschärft.

426 Vgl. Rogin, *Mourning*, S. 131.

427 Andrew Hewitt: *Political Inversions. Homosexuality, Fascism and the Modernist Imaginary*. Stanford 1996. S. 245.

die groteske Karikatur einer schwulen Identität und stellt als solche, wie Ginsberg ja auch schreibt, gerade keine gleichgeschlechtliche Praxis dar. Vor allem aber übersieht die Gleichsetzung von Faschismus und Homosexualität in der Analyse der Filme die zahlreichen erotischen und positiv konnotierten gleichgeschlechtlichen Beziehungen, die sich eher in den Bildern als in den Erzählsträngen der Filme abspielen. Das Narrativ des sadistisch-homosexuellen Nazis, in dem sich der homophobe Reflex vieler (linker) neorealisticer Regisseure spiegelt, ist zwar bedeutsam, aber die Zärtlichkeit unter Männern wie unter Frauen in den Bildern der Filme unterläuft diese Erzählung durchgängig und muss daher ebenfalls in die historische Analyse Eingang finden.⁴²⁸

Doch zunächst zurück zu Bergmann: Als er des wichtigen CLNAI-Funktionärs Manfredi habhaft wird und ihn in einem Nebenraum seines Büros foltern lässt, findet nebenan eine Feier von Offizieren statt, an der auch seine Frau und deren italienische Gespielin teilnehmen. Bergmann pendelt zwischen den Räumen des pompös eingerichteten Salons und der kargen Folterkammer hin und her und konsumiert beide Ereignisse. Während er hier ein Glas Champagner trinkt, betrachtet er dort genüsslich, wie Manfredi die Fingernägel ausgerissen werden und er mit Schlägen, einem Bunsenbrenner und anderem Werkzeug gefoltert wird. Diese Szene wird in schockierender Länge und Detailliertheit entfaltet; hier ist das von Ginsberg konstatierte »pure evil« innerhalb des neorealistischen Films am Werke. In einem Gespräch mit einem betrunkenen Offizier, Hartmann, der die Gewalt nicht mehr erträgt,⁴²⁹ ereifert sich Bergmann über die Wichtigkeit, Manfredi zum Sprechen zu bringen. Denn sein Schweigen würde die Gleichwertigkeit von Italienern und Deutschen bedeuten und damit die Gleichwertigkeit von »Sklavenrasse« und »Herrenrasse«. *Roma città aperta* setzt mit dieser historisch nicht korrekten Konstellation des Italieners als Opfer deutscher Rassenpolitik bereits früh einen zentralen geschichtsrevisionistischen Übergang, durch den sich der Opferstatus der tatsächlich zu Zehntausenden gefallenen und umgebrachten Angehörigen des antifaschistischen Widerstands auf die gesamte italienische Bevölkerung ausdehnt und damit den Gründungsmythos für die italienische Nachkriegsrepublik setzt.⁴³⁰ Denn

428 Dazu mehr im Kapitel zum erotischen Körper, in dem es unter anderem um die Affirmation gleichgeschlechtlicher Zärtlichkeit geht.

429 Dieser kurze Moment spontaner, dem Alkohol geschuldeter Menschlichkeit bei dem deutschen Offizier verstärkt nur die Bösartigkeit der Deutschen im neorealistischen Film. Denn als bei der Exekution des Pfarrers Don Pietro die einfachen Soldaten aus Skrupel alle danebenschießen, ergreift derselbe Hartmann ungeduldig die Initiative und ermordet den Priester mit seiner Pistole aus nächster Nähe.

430 Gerhard Schreiber zählt in seiner beeindruckenden Untersuchung zu den Kriegsverbrechen der Deutschen in Italien 44.720 getötete Partisanen. Vgl. Gerhard Schreiber: *Deutsche Kriegsverbrechen in Italien. Täter, Opfer, Strafverfolgung*. München 1996. Carlo Gentile differenziert

ungeachtet der Tatsache, dass Italiener in der Auffassung des deutschen Nationalsozialismus keine »minderwertige Rasse« darstellten,⁴³¹ vor allem aber ob der Tatsache, dass sich Italien in den Rassegesetzen von 1938 selbst zu einem Volk von Ariern erklärte, wird in diesem Film die Besetzung Italiens durch die Deutschen als »Rassenkrieg« umgedeutet und damit die italienische Bevölkerung aus der eigenen faschistischen Tradition entlassen.⁴³² Ohne zu sehr auf diese immer noch äußerst umstrittene Thematik einzugehen, müssen neben der italienischen Verdrängungspolitik jedoch auch die Erfahrungen der italienischen Bevölkerung mit den deutschen Besatzern in den letzten beiden Kriegsjahren gesehen werden, in denen die deutschen Kampfverbände durchaus im Sinne eines »Rassenkrieges« und mit den entsprechenden Befehlen ausgestattet außergewöhnlich brutal – selbst in den Maßstäben des deutschen Vernichtungskrieges – in Italien wüteten.⁴³³ Wenn also in dieser Analyse von einer falschen Opferpolitik die Rede ist, so sollen nicht die Leiden der italienischen Bevölkerung unter den Deutschen verharmlost werden, sondern der Mechanismus verständlich werden, wie über diese tatsächliche Opfererfahrung des deutschen Terrors zugleich die gesamte Komplizenschaft und das Verbrechen des eigenen Faschismus vor 1943 und teilweise, wie etwa in der Republik von Salò, bis 1945 historisch unsichtbar gemachten werden konnten. Neben der augenscheinlichen Strategie einer Verschiebung der eigenen historischen Schuld auf ein

diese Zahl in 30.000 tote Partisanen und 10.000 ermordete unbeteiligte Zivilisten. Vgl. ders.: »Politische Soldaten« und »ganz normale Männer«. Die SS-Division »Reichsführer-SS« in Italien 1944, in: Hans Jacobs/Andreas Ruppert/Ingrid Schäfer (Hg.): Von Italien nach Auschwitz. Aspekte der deutschen Besatzung in Italien 1943-45. Lage 2008. S. 97-109, hier S. 99.

431 Nach der Kapitulation Italiens gab es allerdings tatsächlich Stimmen um Himmler und die Reichs-SS, die offen debattierten, ob nicht Italiens Nähe zu Afrika die Reinheit der Rasse verunreinigt habe und ob die Italiener nicht tatsächlich auch den sogenannten Sklavenrassen zuzuordnen seien. (Hier findet auch die rassistische Konnotation des von den Deutschen während des Ersten Weltkriegs so genannten »Italienerverrats« ihre Parallele.) Offiziell wurde dies aber nicht verlautbart. Dennoch zeugen die äußerste Brutalität der deutschen Truppen, ihre massenhaften Kriegsverbrechen und ihr »Bioterror« gegen die Zivilbevölkerung, wie etwa die Versuchung des Frontabschnitts entlang der Gotenlinie bei den pontinischen Sümpfen mit Malaria Ende 1943, von einer solchen Geisteshaltung der Deutschen gegenüber den Italienern. Vgl. Frank M. Snowden: *The Conquest of Malaria. Italy, 1900-1962*. New Haven 2006. S. 184 und 187.

432 Interessanterweise verfälscht die deutsche Synchronisation gerade an dieser Stelle den ursprünglichen Wortlaut, so dass nicht nur aus dem Kommunisten Manfredi ein Sozialist wird, sondern vor allem die deutschen Kriegsverbrechen abgeschwächt werden.

433 Schreiber verweist in seiner Untersuchung auf den Wandel des nationalsozialistischen Rasediskurses gegenüber Italien bereits nach dessen Kriegseintritt 1940, vor allem aber nach der Kapitulation vom 8. September 1943, der zur Legitimation und zur diskursiven Vorbereitung deutscher Kriegsverbrechen diene. Schreiber, *Deutsche Kriegsverbrechen in Italien*, S. 23ff. Die Zahl der Opfer aus dem Zeitraum zwischen dem 8. September 1943 und dem 2. Mai 1945, dem Tag der Kapitulation der deutschen Truppen in Italien, beziffert er mit 11.400 völkerrechtswidrig – meist nach ihrer Gefangennahme – ermordeten Militärangehörigen, 44.720 ermordeten Partisanen sowie 9.180 ermordeten Männern, Frauen und Kindern aus der Zivilbevölkerung. Vgl. ebd., S. 8.

Außen ist an dieser Figuration wichtig, dass sie sich vergeschlechtet und über die Körper ins Bild setzt. Der heldenhafte Körper des Partisanen, der von Bergmann gefoltert und damit geöffnet wird, markiert die geschundene Stadt Rom und darüber hinaus, wie Angela Dalle Vacche feststellt, ganz Italien, das dadurch als sexuell misshandelter Körper dargestellt wird.⁴³⁴ Neben den, wie noch zu sehen sein wird, zahlreichen Frauenfiguren als filmischen Repräsentationen eines vom Faschismus betroffenen Italiens erscheint in diesem Film auch der männliche Körper auf der Leinwand für diese Symbolik geeignet.

Major Heinrich (Massimo Serato) in *Il sole sorge ancora* ist vielleicht die einzige Figur in den Nachkriegsfilmen, die Major Bergmann noch an Brutalität überbietet. Völlig blind für die aktuelle politische Situation – die deutsche Armee ist auf dem Rückzug, Mussolini geflohen, die letzten Tage von Salò sind angebrochen – veranstaltet er eine Strafexpedition nach der anderen. Seine Vorliebe ist es indes, aus dem fahrenden Wagen wahllos Menschen niederzuschießen. Gleichzeitig beschwert er sich darüber, sich nicht ausruhen zu können, und feiert Sauß- und Fressorgien, bei denen er vor seinen Untergebenen völlig ungeniert mit zahlreichen italienischen Frauen schläft. In einer Szene findet eine Razzia auf einem großen Bauernhof statt. Als er im offenen Wagen über den Hof fährt, unterhält er sich gelangweilt mit dem Offizier neben ihm und richtet dabei zum Spaß seine Pistole auf spielende Kinder und macht ihnen Angst. Schließlich erschießt er einen kleinen Jungen. Bezeichnenderweise findet der Deutsche bei der letzten großen Schlacht mit den Partisanen sein Ende in einem Schweinestall, in dem er sich aus Furcht versteckt hatte. Heinrichs ausschweifende Sexualität wird unmittelbar mit seiner Terrorherrschaft und seiner Unfähigkeit, »wie ein Mann zu kämpfen«, in Deckung gebracht.

Solches gilt auch im Hinblick auf die deutschen Soldaten in der schon erwähnten ersten Episode von *Paisà*. Nachdem »Joe from Jersey« erschossen wurde und die Wehrmachtssoldaten Carmela finden, beginnen sie darüber zu reden, was sie mit dem Mädchen anstellen können. Langsam stacheln sie sich an, witzeln darüber, auf welche Weise sie Carmela vergewaltigen werden. Der Film macht deutlich, dass keinerlei Kommunikation zwischen den Deutschen und der Italienerin stattfindet und sie komplett unempfindlich sind für ihre Gefühle.

Diese grobe, holzschnittartige Typologisierung ist das bestimmende Moment in der Repräsentation der deutschen Soldaten in neorealistischen Filmen. Am stärksten gibt wieder *Roma città aperta* diese Figuren vor. Die SS-Männer werden stets ohne Gesicht, meist von hinten gefilmt, sie wirken absolut »quadratisch«, wie Schränke, auf denen ein Helm liegt. Ihre einzigen

434 Vgl. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror*, S. 182.

gefühlsmäßigen Regungen sind ihre Hingabe zur Gewalt und die Angst vor den Vorgesetzten. Als die SS ein Haus in Rom nach Männern durchsucht, halten ihre Soldaten unten auf der Straße die Frauen in Schach. Ein stier-nackiger Soldat erblickt dabei Pina in der Menge und beginnt sie lüstern zu betatschen. So erscheinen die Deutschen durchgängig als entmenslichte Teile einer brutalisierten Maschinerie, die auf Plünderung und Vergewaltigung aus ist. Selbst als zwei Soldaten in einer anderen Szene zwei Schafe schlachten wollen, können sie das nur als Hinrichtung inszenieren und bewerkstelligen es mit einem Genickschuss.

Auch die deutschen Soldaten in *Un giorno nella vita* entsprechen diesem Bild. Sie brüllen ausschließlich hässlich klingende Befehle⁴³⁵ oder tauschen rüde Gemeinplätze untereinander aus, ohne sich jemals wirklich zu unterhalten.⁴³⁶ Nur einer der Soldaten passt nicht in dieses Bild. Er geht alleine in das von Partisanen besetzte und von den Deutschen belagerte Kloster und wird dort von den Widerstandskämpfern gefangen genommen. Mit seiner hageren Figur setzt er sich vom Bild des eckigen, sperrigen und roboterhaften Wehrmachtssoldaten ab. Seine runde Brille gibt ihm darüber hinaus das Aussehen eines Intellektuellen. Bei seinem Versuch zu fliehen löst sich im Handgemenge mit seinem Bewacher ein Schuss aus dessen Gewehr und der Deutsche stirbt – umringt von den betenden Schwestern und dem bestürzten Partisanen. Sein in Großaufnahme gezeigter Tod ist untypisch für die gesichtslosen Deutschen und sein letztes Wort – »danke!« – unterscheidet ihn vollständig von seinen erbarmungslosen Kameraden. Er wird individuiert – eine deutsche Figur, die fast einmalig in den neorealistischen Filmen ist. Zwar gibt es den gutmütigen Bauern Hans in *Vivere in pace*, der sich betrunken mit einem schwarzen GI verbrüdert, oder auch den einfältigen und harmlos wirkenden Hans in *Pian delle stelle*, der an einer Straßensperre den Wagen der Hauptprotagonistin Anna (Nada Fiorelli) durchsuchen soll, doch lieber mit ihr flirtet und sie – die *staffette* und ihre Wagenladung voller Waffen – unkontrolliert passieren lässt. Auch der desertierte deutsche Offizier in *Roma città aperta* gehört zu den wenigen filmischen Gegenbeispielen. Aber seine Rolle bleibt nebensächlich, und er ist es auch, der kurz nach seiner Verhaftung im Folterkeller der Gestapo vor Angst zusammenbricht, während der ebenfalls verhaftete italienische Partisan und der Pfarrer ihn beruhigen. Als in *Un giorno nella vita* die restlichen Wehrmachtssoldaten ins Kloster kommen, stimmt das Bild der *quadrati* jedoch wieder. Sie entdecken ihren toten Kameraden und verdächtigen zu

435 Das Filmdeutsch besteht zwar meistens aus tatsächlichen deutschen Worten, diese werden aber auf möglichst krude klingende Weise lautmalerisch aneinandergereiht.

436 Vgl. Fabiana Sforza: La Resistenza al cinema 1945-1949. I film come fonti per la storia, in: Italia contemporanea. Nr. 230, 2003. S. 103-112, hier S. 109.

Recht die Nonnen, Partisanen zu verstecken. Als die Partisanen draußen einen Entlastungsangriff starten, ziehen die Deutschen ab. Einer jedoch will vorher noch die Nonnen erschießen, aber ein gemütlich wirkender, beleibter Hauptmann kommt hinzu und winkt ab. Fast glaubt man seiner menschlichen Regung und hat sich an die unbekannte Milde der Deutschen gewöhnt. Doch als die Partisanen siegreich ins Kloster stürmen, sehen sie, was der Film nicht gezeigt hat: Sämtliche Schwestern wurden von dem Deutschen erschossen.

Eindrücklich an den deutschen Figuren ist darüber hinaus ihre sprachliche Verfung in den nazistischen Diskurs. Statt sich als Individuen zu begegnen, wirken sie wie Automaten, aus deren offenen Mündern die zentralen Sätze nationalsozialistischer Propaganda ertönen. Anders als die BewohnerInnen Aci Trezzas in *La terra trema*, die ebenfalls nur vorgefertigte Satzmuster hervorbringen und fast ausschließlich in Sprichwörtern und Liedtexten miteinander reden, sind die Sätze der Deutschen Teil einer großen monadischen Kriegsmaschine. Die Worte der Soldaten in *Achtung! Banditi!* (Carlo Lizzani, 1951) beschränken sich auf »schnell, schnell, an die Wand« und auf andere unmenschliche Befehle. Ihre kastenförmigen Körper, ihr »machinelike behaviour«⁴³⁷ und ihre Verständigung als Zitationsautomaten nationalsozialistischer Propaganda machen sie zu Teilen einer Maschine, die das Gegenteil einer Wunschmaschine ist. So ist die Funktion ihrer Sprache nicht die einer Verbindung zu anderen Menschen, sozusagen eine immanente Verkopplung von Aussagen, Gefügen oder Personen aus einem eigenen Begehren heraus und ohne der deutschen Sache zu dienen, also »ohne dass eine organische Summe fixiert wird«,⁴³⁸ sondern ihr Movens ist die transzendente Ausrichtung und Kanalisierung auf den deutschen Volkskörper: Die Deutschen funktionieren nur in eine einzige Richtung.

Auch der absurde Vortrag eines Wehrmachtssoldaten vor gefangenen Partisanen und alliierten Piloten in den letzten Tagen des Krieges – in der abschließenden Episode von *Paisà* – ist ein sinnloses Abspulen von Phrasen, die von der Realität längst eingeholt wurden. Der blonde junge Offizier redet von der »neuen Zivilisation«, die die Nationalsozialisten schaffen würden und die »tausend Jahre« halten werde, während das nur noch wenige Wochen entfernte Kriegsende bereits absehbar ist. Am nächsten Morgen werden die gefangenen Partisanen gefesselt und ohne Zögern von den Deutschen in den Po geworfen, wo sie der Fluss verschluckt und wegträgt. Diese letzte Linie im Film verdeutlicht noch einmal den Gegensatz zwischen einer hierarchisierenden Grammatik, für die hier die deut-

437 Landy, *Diverting Clichés*, S. 98.

438 Arnaud Villani: *Physische Geographie der Tausend Plateaus*, in: Clemens-Carl Härle (Hg.): *Karten zu »Tausend Plateaus«*. Berlin 1993. S. 15-40, hier S. 25.

sche Befehlssprache steht, und einem asignifikanten Strömen, welches die Protagonisten aus der Handlung, aus der Leinwand hinausträgt.

Faschisten: Italiener im Fieberwahn

Während die Deutschen als Nazis die wahren Bösen repräsentieren, verhält es sich mit den italienischen Faschisten, Kollaborateuren und Verrätern der Resistenza anders. Wie Fabiana Sforza in ihrer Untersuchung der Resistenza im italienischen Film der späten 1940er Jahre vermerkt, wirken diese Figuren nicht schuldig, sondern albern und komisch, vor allem aber krank.⁴³⁹ Damit machten sich die Filme den historischen Blick der antifaschistischen Koalition der 1940er Jahre zu eigen, die im Faschismus eine fremdartige Krankheit sah – eine »Parenthese« – und das zwanzigjährige Regime als etwas bewertete, was von Außen kam.⁴⁴⁰ Das Kino wiederholte nicht nur dieses Bild, sondern schuf es maßgeblich mit. Die Begriffe Krankheit und Invasion waren Hauptmetaphern dieses Geschichtsbildes.⁴⁴¹ Diskursiv hegemonial wurde die Rede des Liberalen und Theoretikers Benedetto Croce vom Herbst 1944, in der er auf den externen deutschen Feind fokussierte und den Faschismus als Krankheit bezeichnete, mit dem Ziel, die interne Spaltung sowohl in der antifaschistischen Koalition als auch generell in der italienischen Gesellschaft zugunsten einer gemeinsamen nationalen Identität zu schließen.⁴⁴² Dieses Bild der bösen Deutschen und der an ihnen scheinbar erkrankten Italiener fand sich in den Filmen des Neorealismus wieder beziehungsweise entstand in der Bilderproduktion des Kinos gleichursprünglich mit der politischen Debatte. Und so muss die richtige Einschätzung Michael P. Rogins, dass die italienischen Faschisten in den Filmen weitgehend fehlen, dennoch präzisiert werden. Denn wie die Figur des *questore* – des römischen Polizeichefs – als wichtigstes Instrument der deutschen Besatzer in *Roma città aperta* erscheinen auch andere Faschisten durchaus im Kino des Neorealismus. Dennoch bleiben die

439 Vgl. Sforza, *La Resistenza al cinema 1945-1949*, S. 110.

440 Vgl. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror*, S. 197. Einzige Ausnahme bildete der *Partito d'Azione*, die den Faschismus durchaus als eine hausgemachte, italienische Sache verstand.

441 Vgl. David Ward: *From Croce to Vico. Carlo Levi's L'orologio and Italian Anti-Fascism, 1943-46*, in: Bosworth/Dogliani (Hg.), *Italian Fascism*, S. 64-82, hier S. 67. Zwar betont Ward den Widerstreit von bürgerlichen Liberalen und kommunistischen Radikalen über die Ursache des Faschismus, die Erstere als ausschließlich von außen eingeführt begriffen und Letztere bereits in der bürgerlichen vorfaschistischen Zeit Italiens angesiedelt sahen, doch verweist Ben-Ghiat darauf, dass auch der PCI um seinen Vorsitzenden Palmiro Togliatti die Metapher der Krankheit für den Faschismus gebrauchte, obwohl er den Faschismus als bürgerliches Phänomen analysierte. Vgl. Ben-Ghiat, *Liberation*, S. 89.

442 Vgl. Glenda Sluga: *Italian National Memory, National Identity and Fascism*, in: Bosworth/Dogliani (Hg.), *Italian Fascism*, S. 178-194, hier S. 178. Vgl. auch Christopher Duggan: *Italy in the Cold War Years and the Legacy of Fascism*, in: Ders./Christopher Wagstaff (Hg.): *Italy in the Cold War. Politics, Culture and Society 1948-58*. Oxford, Washington D.C. 1995. S. 1-24, hier S. 7.

faschistischen Soldaten und Funktionäre der Republik von Salò oder in den von den Deutschen besetzten Gebieten stets wenige Einzelpersonen, die widersprüchlich gezeichnet sind und die im Moment der Befreiung vollständig verschwinden. Der eigentliche Fokus der neorealistischen Filme auf den eigenen Faschismus (als Krankheit) wird erst anhand der Kollaborateurinnen voll entfaltet. Doch zunächst zu den Männern.

Recht positiv kommen die italienischen faschistischen Kräfte in *Achtung! Banditi!* weg. Dieser erst 1951 gedrehte Film ist in jeder Hinsicht bereits stärker geglättet als die Produktionen der 1940er Jahre. Als in einer Szene zwei Partisanen in einer Bar sind, in der sie zur Tarnung flippern, und ein Trupp *alpini*⁴⁴³ hereinkommt, machen sich die beiden aus dem Staub. Als einer der Gebirgsjäger sieht, dass sie beim Flippern eine Flasche Wein gewonnen haben, rennt er den beiden hinterher, um ihnen die freudige Mitteilung zu machen. Als die Partisanen sehen, dass sie verfolgt werden, rennen sie davon. Ohne weiteren Verdacht ob ihrer Flucht zu schöpfen, kehrt der Soldat zurück und trinkt mit seinen Kameraden den Wein selbst. Diese Harmlosigkeit wäre in der Repräsentation der Deutschen undenkbar und zeigt damit den irreduziblen Wesensunterschied zwischen italienischem Faschismus und deutschem Nationalsozialismus in der Wunsch- und Bilderwelt Italiens. Am Ende des Films, während des großen Showdowns – und hierin zeigt sich die Wende der 1950er Jahre –, laufen die *alpini* schließlich zu den Partisanen über und gemeinsam schlagen sie die Deutschen in die Flucht. Als ein älterer, als politischer Kommissar markierter Partisan gegen die Aufnahme der eben noch faschistischen Kräfte in ihre Gruppe protestiert, wird er vom jungen Anführer mit den Worten zurechtgewiesen, dass es jetzt nur noch darum gehe, alle gemeinsam gegen die Deutschen zu kämpfen. Diese Schließung der Differenzen zugunsten eines nationalen Projektes findet sich auch in der Körpersprache wieder. Domenico, einer der *alpini*, der als erster auf einen Deutschen schießt und danach seine Kameraden überzeugt, zu den Partisanen zu wechseln, ist ein sanfter, sympathischer, schlecht rasierter junger Mann, der am Anfang lediglich nicht an die Existenz der Partisanen glauben und das Ausmaß der Situation nicht begreifen kann. Erst als er sieht, wie die Einheiten der Wehrmacht kaltblütig einen Mann niederschießen, wird ihm alles klar, und er zögert keine Sekunde einzuschreiten.

In *Roma città aperta*, der fast acht Jahre früher gedreht wurde als *Achtung! Banditi!*, gibt es hingegen die italienischen Faschisten noch, und sie denken gar nicht daran, die Seiten zu wechseln. Die historische Glättung

443 Gebirgsjäger, eine Eliteeinheit der italienischen Armee, die im Zweiten Weltkrieg gleichwohl weniger Massaker anrichtete als ihre deutschen Namenskollegen. Vgl. Ralph Klein/Regina Mentner/Stephan Stracke (Hg.): *Mörder unterm Edelweiß. Kriegsverbrechen der Gebirgsjäger der Deutschen Wehrmacht*. Köln 2004.

und nationale Einigung wird dort noch ausschließlich innerhalb des Widerstandes inszeniert, in dem von einem Bündnis von den Kommunisten bis zu den Katholiken gegen die Deutschen und den Faschismus gekämpft wird; italienische Faschisten sind in dieser Koalition 1945 noch nicht denkbar. Sie werden noch als mit den Deutschen verbündet in Szene gesetzt. So sind zum Beispiel bei einer Razzia in einer römischen Mietskaserne in *Roma città aperta* auch italienische Polizisten beteiligt. Obwohl sie engagiert ihren Dienst verrichten, wirken sie dennoch um einiges menschlicher als ihre deutschen Kollegen. Ihre Körper sind schmäler und beweglicher, auf dem Kopf sitzt statt des Stahlhelms immer eine weiche Mütze; vor allem aber haben sie (menschliche) Gesichter. Als drei von ihnen durch das Haus gehen und in einer Wohnung einen Pfarrer und seinen jungen Messdiener treffen, die am Bett eines Toten beten – unter dessen Decke sie das Maschinengewehr und die Bombe versteckt haben – verzichten sie aus Gründen der Pietät auf eine genauere Durchsuchung. Diese Empfänglichkeit für die Belange anderer unterscheidet sie grundsätzlich von den Deutschen, die völlig ›aspektblind⁴⁴⁴ durch den Film trampeln.

Einzig in *Paisà* wird mit den italienischen Faschisten kurzer Prozess gemacht. Als eine Partisaneneinheit im umkämpften Florenz drei Männer gefangen nimmt, die auf Seiten der Deutschen gekämpft hatten, werden sie unter Fußtritten herbeigeführt und sofort erschossen.

In *Caccia tragica* (Giuseppe De Santis, 1947) tritt hingegen das Motiv der Krankheit hervor. Alberto, als ehemaliger KZ-Häftling selbst Opfer der Deutschen, ist Daniela, auch Lili Marleen oder ›die Deutsche‹ genannt, hoffnungslos verfallen. Er beteiligt sich an einem Raubüberfall ihrer aus einer Handvoll deutscher Ex-Nazis bestehenden Bande auf einen Geldtransport, in dem sich die Löhne einer ganzen Agrar-Kooperative befinden. Die Menschen der Kooperative in der Emilia Romagna machen sich daraufhin selbst an die Verfolgung der Gangster. Ganz am Ende, als die Bande von den LandarbeiterInnen umzingelt in einem Haus festsetzt, erfährt Alberto seine Läuterung. Das Gelände um das Haus ist vermint, und die Anführerin Daniela ist im Begriff, einen Hebel zu bedienen und damit die Explosion der Minen auszulösen, durch welche unzählige Menschen getötet würden. Der große elektrische Kippschalter, an dem sie steht, erinnert an den Mechanismus eines elektrischen Stuhls, und die Bilder an der Wand hinter Daniela von aufgehängten Partisanen

444 Gemeint ist mit Ludwig Wittgenstein die Fähigkeit oder eben die Unfähigkeit, in einer Sache noch eine andere Sache zu sehen beziehungsweise zu erkennen, wie verschiedene Aspekte einer Sache zu einer anderen Sache werden können. Übertragen auf die Filme hieße das, dass die Deutschen in dem Partisanen keinen Menschen oder etwa hinter Deportationszahlen kein Leiden erkennen können. Sie sind also nicht unbedingt grausam und sadistisch, sondern eher funktional und unberührt. Die Banalität des Bösen ist darin angesprochen.

sowie der gemalte Totenkopf unter dem Wort »Achtung« verstärken das Bild von ihr als Henkerin. Symbolisch wird hier Nazideutschland als Henker und die italienische Bevölkerung als Gruppe von Hingerichteten dargestellt. Mit wahnsinnigen Augen schreit Daniela Alberto an, er solle sie erschießen, um das Massaker zu verhindern. Als sie den Schalter fast umgelegt hat, feuert Alberto mit seinem Maschinengewehr auf sie und tötet seine ehemalige Geliebte. Am Ende beraten die ArbeiterInnen in ihrem Versammlungshaus über das Schicksal des Kollaborateurs Alberto. Während Daniela, »die Deutsche«, hier symbolisch für die plündernden Besatzer steht, repräsentiert der ihr in Liebe verfallene und daher unzurechnungsfähige Alberto das vom Faschismus angesteckte Italien. Der Umstand, dass er ein Überlebender eines Konzentrationslagers ist, verstärkt dabei das Irrationale und Kranke an dieser Konstellation und versichert dem Publikum Albertos grundsätzliche Schuldlosigkeit. Folgerichtig wird er von der Kooperative geschont und aufgefordert, schleunigst das Weite zu suchen. Als Alberto völlig verzweifelt über einen Acker davongeht, bewerfen ihn die Umstehenden versöhnlich lachend mit Erdklumpen. Das Kollektiv nimmt mit dieser Geste den abtrünnigen, aber nun geläuterten jungen Mann wieder in sich auf. Genau wie später in *Riso amaro*, als der tote Körper der aus dem Kollektiv verstoßenen Silvana am Ende von den Landarbeiterinnen mit Reis bestreut wird, reterritorialisieren die Menschen in *Caccia tragica* den Kollaborateur mit italienischer Erde und lassen ihn so wieder zu einem Teil ihrer Welt werden. Der Sexualität der Nazifrau entledigt, ist das geheilte Italien wieder in seinem nationalen Kollektiv angekommen.

Das ambivalente Verhältnis Albertos zu Daniela, das für den behaupteten Widerspruch von Italien zum Faschismus steht, wiederholt sich in dem ebenfalls von De Santis drei Jahre später gedrehten Film *Non c'è pace tra gli ulivi*. Bonfiglio (Folco Lulli), ein brutaler Großgrundbesitzer, ist, wenn nicht gar ein überzeugter Faschist, so doch einer, der vom Krieg profitiert und sich an der Notsituation der einfachen Hirtenfamilien bereichert hat. In der Vorgeschichte des Films, als Francesco (Raf Vallone) zum Kriegsdienst eingezogen wurde, hatte sich »Bonfi« in den allgemeinen Kriegswirren dessen Schafherde angeeignet und das Brandzeichen »D«, das für Francescos Familie Dominici steht, in ein »B« für Bonfiglio umgewandelt. Seine eingebrennte Initiale erinnert zusammen mit seiner körperlichen Erscheinung, seiner brutalen Virilität und seinem diktatorischen Gestus gegenüber den Hirtenfamilien an Benito Mussolini, wobei seine Gier nach Reichtum seiner Gier nach Frauen entspricht. Als Francesco mit Hilfe seiner Familie sich eines Nachts die Tiere wiederholt – wofür er später ins Gefängnis muss – stellt Bonfi ihnen nach, erwischt aber nur die kleine Schwester Maria

Grazia (Maria Grazia Francia) und vergewaltigt sie. Darüber hinaus versucht er eine Ehe mit Lucia (Lucia Bosé), der Geliebten Francescos, in die Wege zu leiten, was ihm auch fast gelingt. So nimmt er – gierig und geil gezeichnet – Besitz von Francescos Tieren und Frauen, seinen Produktions- und Reproduktionsmitteln. Psychoanalytisch gesprochen kastriert er ihn unmittelbar.

Am Ende des Films dreht sich das Verhältnis um: Francesco und Lucia, sogar die Schafe, jagen Bonfiglio und hetzen ihn schließlich in den Abgrund, wo er jämmerlich umkommt. Während sich der junge Außenseiter also reterritorialisiert und darüber auch wieder in die ihn kurz zuvor noch verratende Gemeinschaft der Schafhirten aufgenommen wird, wird der sadistische Kriegsgewinnler, der stets über gute Kontakte zu den Behörden und Autoritäten in der Stadt verfügte, ausgelöscht. Die Hirten, die vorher von ihm terrorisiert wurden wie die Italiener von den deutschen Besatzern, können sich am Ende von ihm befreien. Selbst die beiden Handlanger des Schurken, die noch am ehesten als Symbolisierungen faschistischer Trupps gelesen werden können, machen sich lautstark ihre Gedanken über ihren Boss und darüber, wie wenig sie ihn und das, was er tut, mögen. Schließlich führen sie seine Anweisungen nicht mehr richtig aus, und am Ende – im großen Showdown – verlassen sie ihn einfach. Das Moment des Faschismus als infektiöse Parenthese taucht jedoch am stärksten in der Figur der Maria Grazia auf, die nach ihrer Vergewaltigung in ein sadomasochistisches Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Peiniger gerät und sogar bei ihm einzieht. Am Ende wird sie von Bonfiglio getötet und damit zum symbolischen Opfer des Faschismus beziehungsweise des *Duce*. Italien als geschändete Frau ist eine Trope, die sich durch die neorealistischen Filme zieht und die in der Analyse von *Riso amaro* genauer betrachtet werden wird.

Pierre Luigi (Pierre Claudé) in *Senza pietà* ist ebenfalls eine solche Figur, die während des Krieges und in der Nachkriegszeit über Kontakte zur Obrigkeit verfügte und sich am Elend der Bevölkerung bereicherte. In seinem immer blütenweißen Anzug erscheint er kränklich und mit perversen Neigungen ausgestattet. Er wirkt dekadent und sadistisch und wird von allen gefürchtet. Nur Angela hat keine Angst vor ihm, weshalb er sich magisch zu ihr hingezogen fühlt. Als sie ihm in einer dramatischen Szene eine Ohrfeige verpasst, reinigt er sich die Stelle, an der keine Verletzung zu sehen ist, sofort mit sterilem Alkohol und hält sich eine sehr lange Zeit besorgt sein Taschentuch ans Gesicht. Wie Major Bergmann in *Roma città aperta* sorgt Pierre Luigi dafür, dass Menschen gequält und verletzt werden, er selbst berührt sie kaum, niemals aber wird er berührt. Angelas Hand auf seinem Gesicht verletzt seine körperliche Integrität, sie schafft ihm einen Körper, den er bisher

nicht hatte und den er nicht aushalten kann. Denn sein Körper ist ein leerer »ausgezehrter organloser Körper«,⁴⁴⁵ der bereits zerstört ist und nur noch zerstören kann.

Ein zentrales Moment in der Inszenierung der deutschen und italienischen Faschisten in den neorealistischen Filmen ist ihr Sadismus und die selbstzerstörerische Abhängigkeit derjenigen, die ihnen verfallen beziehungsweise die von ihnen befallen sind. So auch in *La vita ricomincia*. In der Rückblende erzählt Patrizia (Alida Valli), dass während des Krieges, als ihr Mann fern von ihr an der Front beziehungsweise in Gefangenschaft war, ihr Sohn plötzlich lebensgefährlich krank wurde und sie das Geld für seine teure Kur auftreiben musste. Eines Tages wurde sie von einer deutschen Baronin, Magda Huberth (Anna Haardt), angesprochen, die sie an eine hochgestellte Persönlichkeit vermittelte, die starkes Interesse an ihr bekundet habe. Dieser Mann sowie die Zusammenhänge, die ihn auf Patrizia aufmerksam werden ließen, bleiben im Film im Dunkeln. Der Mann wird nur von hinten gefilmt, seine Funktion bleibt rätselhaft, lediglich seine Villa deutet darauf hin, dass er ein wichtiges Amt innehat. Patrizia muss sich also prostituieren, um das Leben ihres Sohnes zu retten. Die Vermittlung an den hochgestellten Italiener über die Deutsche kann als eine die Situation Italiens während des Krieges symbolisierende Konstellation gelesen werden. Unbeschützt, weil der eigene Ehemann im Krieg ist – genau wie Maria Grazia in *Non c'è pace tra gli ulivi* –, wird Patrizia als das anständige Italien durch Deutschland an den *Duce* verkauft, von dem es geschändet wird. Wieder schreibt sich hier der Nachkriegsmythos vom unschuldigen Italien in das Filmmaterial ein. Dieser Mythos bildet sich über die Identifikation mit dem vom Faschismus missbrauchten Italien, oft symbolisiert durch die geschundenen Frauen auf der Leinwand, während die Männer im Film häufig als gierig oder sadistisch erscheinen. Allerdings sind die Frauen in den Filmen, die wie eine Kartographie über das Bild Italiens gelegt werden, nicht nur passiv. Neben dem mit Sympathie gezeichneten Opfer faschistischer Verführung/Schändung flackert durch dieses Gefüge, gleich einem Schatten, die Figur der lustvollen Verräterin, der sexuellen Kollaborateurin.⁴⁴⁶ Doch bevor sich diese Arbeit ganz den weiblichen Figuren zuwendet, soll noch ein letzter Typus von Männlichkeit in den Filmen betrachtet werden, der sich entlang einer Fluchtlinie auf zwei Ebenen artikuliert: Der vergangene Körper des Helden und der kranke Alte.

445 Deleuze/Guattari, Tausend Plateaus, S. 224.

446 Zu dem Bild Nachkriegsitaliens als geschändeter Frau sowie zu dem der Frau als faschistischen Italiens mehr im Kapitel *Faschistinnen und Verräterinnen – sexuelle Kollaboration*.

Passive, verletzte und kranke Körper: der vergangene Körper des Helden

Während sich der Sadismus der Faschisten wie die Karikatur einer begehrenden, aktiven und besetzenden männlichen Sexualität ins Bild setzt – der begehrende Mann ist der faschistische Mann –, erscheint die positiv konnotierte Dysfunktionalität der italienischen Männer als Verletzung. Das bedeutet, dass eine Verletzung gleichsam einen Riss im Körperpanzer männlicher Subjektivität meint, durch den der Körper mit dem Realen in Berührung kommt und sich mit diesem maschinisch verbinden kann. Der geöffnete Körper ist ein passivierter Körper, der von seinem Organismus befreit wurde – ein Körper der Möglichkeiten.

Diese verletzten und kranken – dysfunktionalen – Körper waren der vorherrschende männliche Typus auf der Kinoleinwand der späten 1940er Jahre. Sie tauchen in *Roma città aperta*, *Il bandito*, *Un giorno nella vita*, *Paisà*, *Senza pietà*, *Non c'è pace tra gli ulivi*, *Germania anno zero*, *Pian delle stelle*, *Umberto D.*, *La vita ricomincia*, *Riso amaro*, *Miracolo a Milano* oder auch *Cielo sulla palude* und mehr oder weniger deutlich auch in allen anderen Filmen auf. Diese Männer humpeln, husten, bellen, straucheln, bluten und wimmern sich durch die Filme; Helden sucht man vergeblich. Die hunderttausendfach gemachte reale Erfahrung vieler Männer im Krieg wurde so mit einer psychischen Entmachtung gekoppelt, als Moment der Vereitelung ödipaler Identifikation in die Filmplots eingebaut und als Gegensatz zu einer begehrenden Männlichkeit inszeniert. Diese Dysfunktionalität des Ödipalen allerorten würde eine psychoanalytische Filmbetrachtung als Kastration lesen, während dies hier in einer körperoperaistischen Wendung als aktives, wenn auch unbewusstes Moment einer Verweigerung zur patriarchalen Rekonstituierung verstanden wird.⁴⁴⁷ Tauchen dennoch Helden auf, werden sie zumindest angeschossen und treten im entscheidenden Moment hinter die Protagonistin zurück, wie etwa Marco im großen Showdown von *Riso amaro*, der, seinen angeschossenen Arm haltend, nur noch zusehen kann, wie Francesca die Sache zu Ende bringt.

Der Film *Pian delle stelle* ist ein gutes Beispiel für die Abwesenheit des Helden. Kurz bevor die Brigade Lupo zur letzten Schlacht ausrückt und dabei vollständig von den Deutschen liquidiert wird, ordnen sich die Konstellationen im Lager neu. Dieser wichtige Wendepunkt des Films wird bestimmt von diversen Figuren: einem gefangen genommenen Spitzel für die Faschisten, einem Kind, einem Engländer, einer Kollaborateurin, einem verrückten Seifenverkäufer und einem geistig

447 Vgl. dazu auch die historisch ausgerichtete Literaturanalyse der männlichen Figuren in Italo Calvinos Roman aus der unmittelbaren Nachkriegszeit *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) in Lucia Re: *Calvino and the Age of Neorealism. Fables of Estrangement*. Stanford 1990.

behinderten Mitglied der Partisanenbrigade. Die Resistenza scheint an ihren Enden auszufransen: Der gesunde, funktionierende italienische Mann als Zentrum der Handlung fehlt, er bildet eine Leerstelle, um die Kinder, Frauen, Ausländer, Wahnsinnige und Kranke kreisen – die Ränder konfrontieren das Zentrum mit ihrer Existenz. Der männliche Körper und das phallische, männliche wie weibliche Subjekt lösen sich in diesen minoritären Positionen auf, sie werden minoritär im deleuzianischen Sinne.

Die Männerfiguren in *Roma città aperta* stehen zwar stärker im Zentrum der Handlung, doch sind sie erstaunlich passiv. Francesco, der Pina heiraten will, und dessen affektive Bindung zu ihrem Sohn Marcello wurden bereits erwähnt. Er, der Sanftmütige, entkommt durch einen bezeichnenden Zufall als einziger dem Zugriff der Gestapo. Denn als er zusammen mit Manfredi und Don Pietro fliehen will, hält Marcello ihn kurz zurück und überreicht ihm zum Abschied Pinas Halstuch. Durch diese wenigen Sekunden Verzögerung entgeht er der Verhaftung der Gruppe, die bereits um die nächste Ecke gebogen war. Es ist der Fetisch der toten Mutter und die Liebe des Jungen, die ihn retten. Selbst in die Geschehnisse einzugreifen vermag Francesco jedoch nicht. Selbst Manfredi (Marcello Pagliero), der Partisanenheld, bleibt ungewöhnlich handlungsunfähig und passiv. Er entkommt zwar einige Zeit seinen Häschern, doch schließlich wird er gefangen, gefoltert und ermordet. Ebenso ist es mit der dritten zentralen männlichen Figur des Filmes, Don Pietro (Aldo Fabrizi). Er ist sanft, spielt mit den Kindern Fußball und hat einen gutmütigen, humorvollen Charakter. Auch er wird verhaftet und kurz darauf von den Deutschen erschossen. Nur ein einziges Mal ermächtigt er sich männlich/autoritär, und es lohnt sich, vor dem Hintergrund der verhandelten Männlichkeitskonzepte, diesen Moment genauer zu betrachten.

Als Manfredi vor Don Pietros Augen durch die Folter der Nazis stirbt, erhebt sich der vor ihm kniende und weinende Pfarrer plötzlich im Zorn. Donnernd verflucht er die Deutschen, dass sie einst wie Ungeziefer zertreten werden würden. Tatsächlich weichen die Folterknechte, Major Bergmann und selbst die eiskalte Ingrid für einen Moment erschreckt zurück. Nach diesem kurzen Moment kommt der Priester wieder zu sich und fragt sich beziehungsweise Gott erschüttert, was er da nur getan habe. Mit Bezug auf Wiley Feinsteins Anmerkungen zu dieser Filmszene in seiner Studie zum Antisemitismus als konstituierendem Moment auch des italienischen Faschismus, lässt sich verstehen, warum die ansonsten gar nicht religiösen deutschen Henker vor dem Fluch des zornigen Pfarrers zusammenzucken. Dass Don Pietro die Deutschen als zu zertretendes Ungeziefer bezeichnet, versteht Feinstein als Ausdruck des tief sitzenden Antisemitismus der katholischen Kirche und ihrer gläubigen Anhänger.

rInnen.⁴⁴⁸ Auf jeden Fall verstehen die Deutschen, die sich um Gott recht wenig scheren, die Art der Verwünschung sehr genau – sie ist in ihrer Sprache der »Auslöschung menschlichen Ungeziefers« formuliert. Für einen Moment öffnet der Film diese tiefe Übereinstimmung der ehemaligen auch »rassisch« verbündeten Länder.⁴⁴⁹ Don Pietros antisemitischer Ausbruch ist aber auch eine Ermächtigung zu einer Vermännlichung. Im Moment des Vernichtungswunsches wird er zum autoritären Mann. Diese verwirrende Szene, die ganz im Widerspruch zum Bild der Italiener als Opfer des Faschismus steht, wie es sich durchgängig in den Filmen Rossellinis zeigt, verdeutlicht auch den Kontrast zum rächenden, kämpfenden Helden, wie ihn das Kino des *ventennio* porträtiert hatte und der hier für Sekunden wieder auftaucht.

Auch Marcia Landy geht in ihrer Analyse von *Roma città aperta* auf diesen neuen Männlichkeitstyp ein:

»Similar to the portrait of the priest, Manfredi is constrained to assume an inactive role, more acted upon than acting. [...] his heroism does not consist primarily in confronting his oppressors in militant actions but in his passivity [...]. In the case of both Don Pietro and Manfredi, the film transforms prior cinematic conceptions of masculinity by presenting these male characters as passive, even identified with qualities associated with femininity, thus undermining conventional expectations of their behaviour.«⁴⁵⁰

Wichtig scheint dabei auch zu sein, dass die von Landy als mit »weiblichen Qualitäten assoziierten männlichen Charaktere« weniger habituell als vielmehr körperlich in Szene gesetzt werden. Da Handlungen an ihnen ausgeübt werden, werden sie gleichsam zum Zielobjekt eines männlichen, sexuell aufgeladenen Blickregimes. Wie David Forgacs sehr eindrücklich zeigt, existieren die italienischen Männer zunächst nur als Fotografien in der Kartei der Deutschen, die diese fortwährend, zum Teil mit der Lupe, betrachten.⁴⁵¹ Zwar wird über die Zielpersonen auch geredet, doch bieten ihre gefälschten Namen und Legenden nur wenig Anhaltspunkte; lediglich ihre abgebildeten Gesichter und Körper

448 Vgl. Wiley Feinstein: *The Civilization of the Holocaust in Italy. Poets, Artisans, Saints, Antisemites*. London 2003. S. 330. Vgl. auch Susan Zuccotti: *Under his Very Windows. The Vatican and the Holocaust in Italy*. New Haven, London 2000. Zuccottis Untersuchung arbeitet den Antisemitismus der Kurie heraus, betont jedoch auch deren Kritik an den italienischen Rassegesetzen von 1938 und die Hilfe der Kirche für Schutz suchende Juden und Jüdinnen ab 1943. Vgl. auch das Kapitel zum religiösen Moment des italienischen Antisemitismus in Martelli, *La propaganda razziale in Italia*, S. 85-97 und 165-179.

449 Nur Augenblicke vorher verschleiern der Film diese Übereinstimmung noch, als Bergmann zu dem Offizier Hartmann sagt, dass die Italiener einer Sklavenrasse angehörten.

450 Landy, *Diverting Clichés*, S. 102f.

451 Vgl. Forgacs, *Rome Open City*, S. 36ff.

scheinen Evidenz zu gewährleisten. Es sind ihre Körper, derer die Nazis habhaft werden wollen. So werden Manfredi und Don Pietro am Ende auf ihre Körperlichkeit zurückgeworfen, wenn sie von den deutschen Henkern geöffnet und von ihren Werkzeugen und Kugeln tödlich besetzt werden. Diese passiven männlichen Körper im Film wirken jedoch 1945 keinesfalls lächerlich. Waren Manfredi und Don Pietro in ihrer Märtyrerrolle durchaus noch Helden, die alles erduldeten, ohne andere zu verraten, waren die meisten Männerfiguren in den neorealistischen Filmen sanfte, freundliche Menschen. In der Betrachtung der Väter sind bereits einige dieser Merkmale, die man gemäß Marcia Landy aus einer heteronormativen Perspektive als »clichés of femininity«⁴⁵² bezeichnen könnte, nachgezeichnet worden. Doch das Bild einer Geschlechterinversion, wie es auch Forgacs zeichnet,⁴⁵³ greift zu kurz, denn die Positionen tauschen sich nicht einfach aus. Vielmehr verlassen die Charaktere ihre geschlechtliche Zuordnung in der scheinbar ewiggültigen dualen Gender-Matrix. Der sanfte Vater ist eben nicht die Mutter oder wie eine Mutter. Er figuriert vielmehr eine ganz neue Art der sozialen Beziehung. Das gilt auch für die anderen Männer in den Filmen der zweiten Hälfte der 1940er Jahre.

Giovanni (Carlo Ninchi) aus Rossellinis *Desiderio* (1946)⁴⁵⁴ ist ein gutes Beispiel hierfür. Er ist zurückhaltend, züchtet Blumen und stellt keine Besitzansprüche an Paola (Elli Parvo), die er zufällig kennen lernt und in die er sich verliebt. Auch sie verliebt sich in ihn, ist erstaunt von seiner Art und sagt, dass sie noch nie einen Mann wie ihn getroffen habe. Paola arbeitet als Prostituierte in Rom, lügt aber Giovanni vor, sie habe einen gewöhnlichen Job. Als ihre Schwester heiratet, fährt sie nach Jahren wieder nach Hause, aufs Land. Dort ist sie mit dem Mann ihrer Schwester (Massimo Girotti) konfrontiert, der sie begehrt und bedrängt, sowie mit Riccardo (Francesco Grandjacquet), der sie früher vergewaltigt hat und ihr nun erneut nachstellt. Diese Konstellation phallischen Begehrens treibt sie schließlich in den Tod, oder anders gesagt, dieses Begehren wird im Neorealismus denunziert und ihm wird – über den Tod seines Objektes – der subjektkonstituierende Boden filmischer Realität entzogen. So ist der nicht-begehrende Giovanni das positive Gegenmodell zu dem Netz zerstörerischer männlicher Sexualität, in das Paola verstrickt ist. Im Gegensatz zu den begehrenden phallischen Männern wird die Figur Giovanni als reproduktiv und affektiv in Szene gesetzt. Seine Blumen sind für ihn seine »Kinder«, und er sehnt sich nach Paola auf eine zurückhaltende,

452 Landy, *Diverting Clichés*, S. 102.

453 Vgl. Forgacs, *Rome Open City*, S. 48f.

454 Tatsächlich erstreckte sich die Produktion des Filmes unter der Mitarbeit mehrerer Filmschaffenden, vor allem Rossellinis Freund Marcello Pagliero, von 1943 bis 1946.

schüchterne und respektvolle Weise. Als er am Ende endlich aus Rom anreist, um sie zu besuchen, ist es bereits zu spät, und Paola ist tot. Vor ihrer zugedeckten Leiche stehend, fragt er ausgerechnet Riccardo nach dem Weg in den Ort. Selbst in ihrem Tod kann Giovanni nicht Besitz von ihr ergreifen oder Anspruch auf sie geltend machen. Ahnungslos geht er davon und verhindert damit die geläufige Figur einer Paar-Werdung in der *narrative closure* des dramatischen Filmtodes.

Einen anderen, ebenfalls passiven Giovanni, den wir als liebevollen Vater



Il delitto di Giovanni Episcopo > Film still

schon kennen gelernt haben, stellt *Il delitto di Giovanni Episcopo* dar. Nachdem Giovanni auf den Betrüger Wanzer hereingefallen ist und sich in dessen Komplizin Ginevra verliebt hat, sucht er sie unter einem Vorwand in ihrer Küche auf. Diese Szene ist symptomatisch für die Thematisierung von Sexualität zwischen Männern und Frauen in Filmen dieser Zeit und soll daher kurz beleuchtet werden. Nur noch von einem durchsichtigen Unterkleid bedeckt, steht Ginevra ohne Scheu vor dem schwitzenden Giovanni und bereitet in einer Metallwanne ihr Bad vor; augenscheinlich flirtet sie mit ihm. Er hilft ihr, das heiße Wasser in die Blechwanne zu gießen und scherzt in dieser in jeder Hinsicht dampfenden Szene, dass es ja gerade fast so sei, als ob sie verheiratet wären. Sie ermutigt ihn, seine Wünsche auszusprechen, während er erregt und eingeschüchtert die Situation genießt und gleichzeitig unter ihr leidet. Die Passivität und Unsicherheit des kleinen Mannes und die absolute Souveränität der großen, selbstsicheren Frau kontrastieren die Geschlechterordnung des *ventennio*. Gleichzeitig wird aber auch Giovannis Genuss sichtbar, den er aus der passiven Rolle gewinnt. Diese Passivität ist das bestimmende Merkmal ihrer Beziehung. In der kurz darauf folgenden Hochzeitsnacht wird noch einmal deutlich, dass Giovanni seiner verführerischen Frau nicht gewachsen ist. Während sie sich vor ihm auszieht und wie schon in der Verführungsszene in der Küche in Pin-up-Pose auf das Bett legt, kann er sie weder anfassen noch sich weiter ausziehen. Resigniert und mutlos setzt er sich angezogen auf die Bettkante, während sie lächelnd die Lampe löscht. Ihre aggressive weibliche Sexualität und seine passive, nicht-phallische Lust finden nicht zueinander, das Sexualleben ihrer Ehe verbleibt für das Publikum im Dunkeln. Die Szene ihrer Hochzeitsnacht markiert den Schlusspunkt von Giovannis Bemühungen, Ginevra als Ehemann sexuell zu besetzen, ebenso wie die Unmöglichkeit, sich von ihr besetzen zu lassen, denn sie hat keinerlei Interesse an ihm, hatte sie ihn doch lediglich des Geldes

wegen geheiratet. So erträgt er ihre Demütigungen nur, weil sie ihm ein Kind schenkt, es ihm ganz überlässt.

Das Narrativ des schüchternen, unerfahrenen Mannes, der die sexuell aggressive und deviante Frau begehrt, ist aus den romantischen Komödien der 1950er Jahre hinreichend bekannt. Dort wird dieser sanfte Männlichkeitstypus im Gegensatz zu den Männern in Filmen wie *Il delitto di Giovanni Episcopo* jedoch ridikülisiert. In der Konfrontation mit der unangepassten Frau wird der Mann des späteren Wirtschaftswunderkinos allerdings männlich rekonstituiert, während die rebellische und darüber ebenfalls lächerlich gemachte Frau gleichermaßen domestiziert wird. Die besondere Qualität von Männern wie Giovanni liegt darin, dass sie in den späten 1940er Jahren weder die aktiv begehrenden Männer noch die lächerlich gemachten, effeminierten, allein erziehenden Witwer oder gealterten Junggesellen waren, wie sie in unzähligen Filmen der 1950er Jahre auftauchen. Diese zweite Grenze, die den Zeitraum des Neorealismus rahmt, ist insofern wichtig, als dass sie den geschlechtlichen Ausnahmecharakter der direkten Nachkriegszeit hervorhebt. In den 1950ern verwandeln die allein stehenden Männer zum Beispiel beim Versuch, das Essen für die Kinder zuzubereiten, die Küche regelmäßig in ein Chaos, bis sie am Ende von einer Frau gerettet werden, die an ihrer Stelle die reproduktive Arbeit übernimmt und die Männer in die öffentliche Sphäre der Arbeitswelt entlässt. Jacqueline Reich etwa sieht in ihrer Untersuchung über Marcello Mastroianni unter der Fassade dieses späteren hyper-männlichen Typs der 1950er, vor allem aber auch der 60er und 70er Jahre, einen Anti-Helden, den sogenannten italienischen *inetto*, den »inept man«. Er ist ein untauglicher und zerrissener Mann, der keinen Platz hat in einer, wie sie sagt, sich politisch, sozial und sexuell schnell ändernden Umwelt. Sinnbildlich für diesen Mann steht für Reich Mastroianni, der immer wieder den sexuell impotenten Mann wie unter anderem in *Il bell'Antonio* (Mauro Bolognini, 1960) oder *La grande bouffe* (Marco Ferreri, 1973) spielt, sowie den schwulen Antifaschisten in *Una giornata particolare* (Ettore Scola, 1977).⁴⁵⁵

Schon 1950, also im Übergang vom Neorealismus zum sogenannten *neorealismo rosa*, spielt Mastroianni in *Una Domenica d'agosto* (Luciano Emmer, 1950)⁴⁵⁶ einen einfachen Verkehrspolizisten, der ein Verhältnis

455 Vgl. Jacqueline Reich: *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*. Bloomington 2004. S. xii. Der Topos des *inetto* beziehungsweise der *inettitudine* ist hingegen traditionsreicher in Italien und geht vor allem zurück auf den Autor Italo Svevo, der die Figur des *inetto* als Gegenfigur zum *superuomo* von Gabriele D'Annunzio in seinen Romanen der Jahrhundertwende geprägt hatte. Vgl. Rudolf Behrens: Svevos *Inetti* als Dilettanten. Eine Umwertung im Horizont von Dilettantismusthematik und Modernitätskritik, in: Ders./Richard Schwaderer (Hg.): *Italo Svevo. Ein Paradigma europäischer Moderne*. Würzburg 1990. S. 109–130.

456 Der Film wurde 1949 produziert, kam aber erst 1950 in die Kinos.

zu einer mittellosen Hausangestellten hat. Als sie von ihm schwanger wird, versucht er für sie und sich eine Unterkunft zu finden. Aber alle seine Versuche scheitern, und so lässt er sie am Ende der Episode schlicht in ihrer Misere zurück und tritt hilflos an seiner Straßenkreuzung seine nächste Schicht an.

Während also der *inetto* in den heraufziehenden Komödien der 1950er Jahre wie in *Una Domenica d'agosto*, *Le ragazze di piazza di Spagna* (Luciano Emmer, 1951), *Loro di Napoli* (Vittorio De Sica, 1954) oder den zahlreichen Alberto Sordi- und Totò-Reihen eine komische Figur ist, wirkt der passive Mann der direkten Nachkriegszeit überhaupt nicht lustig oder albern. Der *inetto* hat nichts mit den gefühlvollen Männerfiguren wie Pasquale, Giovanni, Orazio oder Spartaco zu tun. Vielmehr erscheint vor dem Hintergrund der selbstverständlichen ›Unmännlichkeit‹ der Männerfiguren des Neorealismus die Komödie der 1950er Jahre als Versuch, deviante Männlichkeit als Krisenerscheinung zu interpretieren und über den Witz, der in diese Figuren eingeschrieben wird, diskursiv anzugreifen.⁴⁵⁷ Reich bemerkt zu Recht, dass der Charakter des frühen Anti-Helden mit den politischen, ökonomischen und sozialen Veränderungen Nachkriegsitaliens zusammenprallte.⁴⁵⁸ Gegen den Strich gelesen bedeutet dies, dass gerade das kurzfristige Aussetzen der politischen, ökonomischen und sozialen Ordnung direkt nach dem Krieg den Anti-Helden ermöglichte und dass diese Figur dann mit der Wiederinstandsetzung dieser Ordnung ab den 1950er Jahren kollidierte.

Dennoch offenbaren gerade die Filme des Übergangs, dass die Reterritorialisierung heteronormativer Geschlechtskörper nicht ohne Schwierigkeiten zu bewerkstelligen war. Der 1950 von Luigi Zampa gedrehte Film *Campane a martello* gibt ein Bild von der Hartnäckigkeit, mit der sich der männliche Körper der Rolle des Helden entziehen konnte. Die zentrale männliche Figur im Film ist Don Andrea (Eduardo de Filippo), der noch nicht alte, aber sehr kranke Pfarrer der Insel Ischia. Don Andrea veruntreute die Ersparnisse Agostinas (Gina Lollobrigida), die sie seiner Gemeinde zur sicheren Verwahrung regelmäßig zugeschiedt hatte. Das Geld, ihre Einkünfte aus jahrelanger Sexarbeit, verbrauchte der Pfarrer ohne ihr Wissen für das von ihm betriebene Waisenhaus der Insel. Don Andrea ist körperlich schwach und kann der Wut der angereisten Agostina, die ihre Ersparnisse abholen will, wenig entgegensetzen. Bettlägerig und umringt von den Waisenkindern versucht er, an ihr Mitgefühl

457 Die Reterritorialisierung des Mannes in die patriarchale Norm durch die Technik des Witzes in den Filmen der 1950er Jahre findet sich auch in den deutschen und US-amerikanischen Kinoproduktionen. Vgl. Massimo Perinelli/Olaf Stieglitz: Liquid Laughter. Milch und Alkohol in bundesdeutschen und US-amerikanischen Filmkomödien der 1950er Jahre. Eine geschlechterhistorische Betrachtung, in: gender forum. Imagendering. Jg. 2, Nr. 13, 2006. http://www.genderforum.uni-koeln.de/imagendering2/stieglitz_perinelli.html (Stand 06.10.2008).

458 Vgl. Reich, *Beyond the Latin Lover*, S. xiii.

zu appellieren. Von seinen geliebten Schützlingen umgeben, stirbt er schließlich elend an seiner Krankheit.

Agostinas Jugendliebe, der sich als klassischer Held anbietende junge, gut aussehende ehemalige Partisan, spielt im Film keinerlei Rolle. Zwar lässt sich Agostina kurz mit ihm ein, schickt ihn dann jedoch nach Neapel, wo er auf sie warten soll. Damit verschwindet er gänzlich aus der Handlung. Während der junge gesunde Mann also abwesend ist, ist der fürsorgliche, Kinder liebende, kranke und körperlich ausgezehrte Pfarrer handlungstragend.

Die dritte ›männliche‹ Figur des Filmes ist der dicke und gutgläubige Marasciallo (Carlo Romano), dem Australia (Yvonne Sanson), Agostinas Arbeitskollegin und beste Freundin, den Kopf verdreht und der ihrem manipulativen Spiel hilflos ausgeliefert ist. In dieser Nebenhandlung kündigt sich bereits die typische rosa Komödie der kommenden Jahre an, in der über den komischen Mann und dessen Unmännlichkeit gelacht werden soll.

Noch weit entfernt von diesem Umschlagen der filmischen Inszenierung von Männlichkeit befindet sich der schon bekannte Antonio aus *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1949). Am Anfang des Films sieht man ihn lustlos und passiv auf der Erde sitzen, abseits seiner arbeitslosen Kollegen, die sich um den Mitarbeiter des Arbeitsamtes scharen und auf eine Anstellung hoffen. Antonio hat die Hoffnung auf eine Arbeit schon aufgegeben. Als sein Name dann doch überraschend von dem Beamten aufgerufen wird, muss ihn erst einer der Männer suchen. Nun hat er zwar einen Job, aber nicht das Fahrrad, das ihm wiederum erst seine Frau besorgen muss; als er es verliert, kann er es nicht mehr finden – all das wissen wir bereits. Antonio bleibt den gesamten Film hindurch passiv, aber auch niemand anderes kann ihm helfen, weder die Gewerkschaft noch die Freunde noch der Polizist noch sein Sohn. In einer operaistischen Perspektive könnte man sagen, dass Antonio sich nicht institutionell einfügt, nicht in den Strukturen aufgeht oder funktioniert. Denn natürlich könnten ihm die Gewerkschaft oder Bekannte ein Fahrrad wenigstens leihweise besorgen. Dass sie ihm alle nicht helfen können, verweist auf die unüberbrückbare Distanz, die zwischen dem offenen Mann und den geschlossenen Systemen besteht.

Antonios Körper kann durch den Fahrraddiebstahl als verletzt oder geöffnet gelesen werden, da er sich dadurch nicht mehr adäquat bewegen kann, um weiterzuarbeiten und damit am geordnet-gesellschaftlichen Leben teilzunehmen. Gleichzeitig öffnet ihn der Diebstahl gegenüber seinem Sohn, öffnet eine Fluchtlinie zu einem Werden. Das begreift die vorliegende Analyse historisch als widerständig, weil Antonio der Struktur der Arbeit und der Familie fremd bleibt. Zentral für seine Devianz ist der Moment auf der Leiter, als er zu Rita Hayworths Bild

auf dem Plakat hochsteigen muss. Er ist schlicht »zu klein«, um sie zu besetzen. Und das Bild der Diva, der fetischisierten Frau, wehrt sich. Denn gerade in dem Moment, als er sich vergeblich abmüht, die Falten aus dem Plakat zu streichen und den Star damit zu jenem zweidimensionalen, glatten Bild zu machen, das die Bedingung für den Konsum des Pin-ups ist, wird sein Fahrrad gestohlen; Antonio ist nicht »Manns genug«, es mit der widerspenstigen Diva aufzunehmen.⁴⁵⁹ Der Film verweigert es dem Publikum laut Marguerite R. Waller, »to become the voyeurs of fetishized images of women«⁴⁶⁰ und damit in eine männliche Subjektposition versetzt zu werden. Aus dem zerknitterten beziehungsweise gekerbten Plakat, das eigentlich als glattes Bild und folglich als fetischisiertes weibliches Blickobjekt fungieren soll, scheint eine für den Mann bedrohlich wirkende weibliche Subjektivierung durch. Dies wird kontrastiert mit dem glatten Raum von Antonios Irrfahrt, auf der er, statt sich in den geordneten Bahnen eines Arbeiters zu bewegen, seinen Fluchtlinien folgt, die seine Desubjektivierung bewirken beziehungsweise auf denen er sich einen organlosen Körper schafft.

Und noch einmal begegnet dem Publikum des neorealistischen Films solch ein Plakat, das die Männlichkeit der männlichen Figuren direkt in Frage stellt. Als Ernesto (Amedeo Nazzari) in *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1949) durch das nächtliche Turin geht, hängt an der Wand ein überlebensgroßes Plakat des fast nackten Showgirls *Dea Lolette* in Pin-up-Pose. Davor steht ein kleiner, alter Mann, der schwankend auf einen Stock gestützt auf das Bild starrt und dabei unverständliche Worte stottert und keucht. Italienische Printmedien waren voll mit solchen Bildern aus Hollywood. Unabhängig davon, ob Lolette ein italienisches oder amerikanisches Showgirl ist, erzeugte diese Art der Bilder daher explizit Assoziationen, die auf der Ebene von Gender und Körper verhandelt wurden und die auf Amerika verwiesen. Denn gerade Hollywood und seine *stelle*, also seine weiblichen Stars und Sternchen, standen wie nichts anderes für eine aggressive weibliche Sexualität, vor der sich die Männer in den Filmen augenscheinlich fürchteten. So erscheinen die italienischen Männer nicht nur von einer anderen, nämlich jungenhaften Männlichkeit der GIs besiegt, die von den italienischen Frauen – ebenso wie von ihren deutschen und österreichischen Nachbarinnen – begehrt wurde,⁴⁶¹ sondern auch von den amerikanischen Frauen geschlagen, deren Blicke und Gesten die ehemals faschisierten Körper der italienischen Männer besetzten und – zumindest im Film – regelrecht auseinanderfallen ließen.⁴⁶² Amerikanisierung ließe

459 Siehe Titelbild.

460 Waller, *Decolonizing the Screen*, S. 258.

461 Vgl. Bauer, *Welcome Ami Go Home*.

462 Dies wurde auch in Printmedien beschrieben, etwa in der Filmzeitschrift *Star* aus Rom, die

sich im geschlechterhistorischen Kontext also als das Einbrechen einer transgressiven Sexualität beschreiben.⁴⁶³ Marguerite R. Waller interpretiert diese Anordnung als »Kolonialisierung« Italiens durch die USA vor allem über deren Produkte aus Hollywood. Interessant ist aber, dass auf beiden Seiten des Ozeans jeweils die Einflüsse des anderen Landes für das Aufkommen dieser Frauentypen geltend gemacht wurden. Während in den USA die freizügigen *maggiorate fisiche* mit Staunen betrachtet wurden, war man sich in Italien sicher, dass diese Diven »made in Hollywood« seien. Und so sprachen auch die Vertreter des Neorealismus ganz im Duktus der Zeit von einer »invasione cinematografica americana«, die aus »volgarità, banalità e gangsterismo« bestünde.⁴⁶⁴ Rita Hayworth kam dabei eine besondere Rolle zu, die sie nicht zufällig zum zentralen weiblichen Symbol der USA in den italienischen Filmen und für die italienische Öffentlichkeit werden ließ. Waller betont, dass die Verwandlung der Latina Margarita Carmen Cansino von einer mexikanischen Sexarbeiterin zu der blonden Starikone der US-amerikanischen Hollywoodkultur seinerseits eine Kolonialisierung darstellt. Daher ist besonders ihr Körper, über den sich Geschlecht und Nation im kinematographischen Kontext artikulieren und transformieren, laut Waller geeignet, eine Amerikanisierung des besiegten und nun auch kulturell zu erobernden Italien zu bewirken.⁴⁶⁵

Gerade Ernesto in *Il bandito* ist ein Beispiel für eine Amerikanisierung, die hier als transgressive Affizierung verstanden wird. Zunächst ist es die Sexualität seiner Schwester Maria (Carla Del Poggio), die als Prosti-

ab August 1944 regelmäßig erschien. In ihrer dreizehnten Ausgabe vom November 1944 beschreibt der Journalist Adriano Baracco die kriegswichtige Unterstützung der US-amerikanischen Soldaten durch die Diven Hollywoods. Obwohl es konkret um die »diva Ann Sheridan« geht, zielt ein ganzseitiges Bild von Rity Hayworth im Bikini den Artikel. Vgl. Adriana Baracco: Non si farà, in: *Star*. Jg. 1, Nr. 13, 04.11.1944. S. 7.

463 Diese Amerikanisierung begann indes nicht erst in den 1950er Jahren. Vielmehr entstand sie im Bereich der visuellen Medien bereits deutlich erkennbar in den 1930er Jahren. Gerade der Film des *ventennio* orientierte sich stark an Hollywood. Vgl. Ben-Ghiat, *Fascist Modernities*, S. 89. Wichtig ist hierbei die Unterscheidung der *femme fatale*, wie sie im Film Noir erscheint und sich auch in Filmen in der Zeit des Faschismus wiederfindet, und dem Heraufziehen der italienischen Diven in den 50er Jahren, die mit den gleichzeitig aufkommenden US-amerikanischen sogenannten Sexbomben korrelierten. Gerade das Phänomen von »Hollywood am Tiber«, also der zahlreichen amerikanischen Filmproduktionen in Rom während der 1950er Jahre, kennzeichnet die »Sexbombe« als italienisch-amerikanische Co-Produktion. Vgl. Enrica Capussotti: »James Dean is like One of Us ...« The Reception of American Movies in Italy during the 1950s, in: Luisa Passerini (Hg.): *Across the Atlantic. Cultural Exchanges between Europe and the United States*. Brüssel, New York, Bern 2000. S. 159-172, hier S. 161f. Vgl. Stephen Gundle: Sophia Loren. Italian Icon, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Jg. 15, Nr. 3, 1995. S. 367-385. Vgl. Gundle, *Hollywood Glamour and Mass Consumption*. Zur Rezeption US-amerikanischer Filme durch das italienische Publikum während des Faschismus vgl. Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, S. 66-84.

464 Carlo Lizzani: Per una difesa attiva del cinema popolare, in: *Rinascita*. Rassegna di politica e di cultura italiana. Jg. 6, Nr. 2, Februar 1949. S. 90-92, hier S. 91.

465 Vgl. Waller, *Decolonizing the Screen*, S. 259f.

tuerte arbeitet und der er nach dem amerikanischen Kunden als Freier begegnet. Diese Szene kann symbolisch gelesen werden: Maria verkörpert ein Italien, das von den Alliierten besetzt wurde, während die italienischen Männer von den Fremden aus ihren zerstörten Häusern und aus den Betten ihrer Frauen vertrieben worden sind. So stellt sich der italienische Mann als regredierter Junge dar, als kleiner Bruder im familiären Haus. Auch Ernestos Versuch, Maria aus der zum Bordell umfunktionierten Wohnung zu zerren, fügt sich in dieses Bild ein. Denn auf der Treppe gerät er an ihren Zuhälter, der seinen Plan verhindert: Im folgenden Handgemenge wird erst Maria erschossen, dann ihr Zuhälter. Auf der Flucht vor der Polizei gerät Ernesto in die Fänge von Lidia (Anna Magnani), der Chefin der Turiner Unterwelt, die sich in ihn verliebt und ihn sofort verführt. Während also Marias Sexualität Ernestos Unmännlichkeit deutlich macht, wirft ihn Lidias Sexualität, von der er abhängig wird, vollends aus der bürgerlichen Bahn. Erst als er bei einem Überfall zufällig auf die kleine Tochter seines ehemaligen Kriegskameraden stößt, kann er sich durch das Mädchen aus der Abhängigkeit von Lidia lösen. Ernesto hat bereits den ganzen Film über ein affektives Verhältnis zu dem Mädchen Rosetta, der er über ihren Vater Geschenke schickt. Auch Rosetta lauscht stets gebannt den Geschichten ihres Vaters über Ernestos gute Taten im Krieg. Ohne dass sie sich je gesehen haben, existiert zwischen den beiden ein starkes emotionales Band. Als er sie schließlich bei einem Überfall trifft und erkennt, rettet er das Kind, statt mit seinen Kumpanen zu fliehen, und trägt es durch die Gebirgslandschaft zum Haus des Vaters. Das Mädchen gibt ihm die Möglichkeit zum Ausstieg aus der Welt männlicher Subjektivität. Über ihre Liebe kann er aus seiner Rolle des Gangsterchefs aussteigen. Nachdem er Rosetta nahe ihrem Haus abgesetzt hat und sie sicher bei ihrer Familie angekommen ist, wird Ernesto von der Polizei erschossen. Der Film schafft an vier Stellen Orte der Bifurkation für Ernesto, an denen er sich verwandelt. Alle Orte markieren ein *becoming woman* Ernestos, zunächst durch das Bild der *Dea Lolette*, das ihn amerikanisch affiziert, durch seine Schwester, die ihn passiviert, durch Lidia, die seinen Körper öffnet, besetzt und kriminalisiert und schließlich durch die Liebe des Mädchens, die ihn endgültig aus seiner Matrix befreit. Sein Tod ist gelungene Flucht, ein *deleuzianisches becoming imperceptible*.

Auch jener verwirrte, gleichsam in den Bann geschlagene Mann vor dem Pin-up-Plakat befindet sich auf einer Fluchtlinie aus einer wie auch immer gearteten phallischen Männlichkeit. Alte und kranke Körper wie seiner kommen in *Il bandito* noch an anderer Stelle zum Vorschein. Nach einem Überfall auf eine dekadente Party reicher Leute, auf der englische Lieder gesungen werden und ein Toastmaster auf Französisch die tanzenden Paare dirigiert, verteilt Ernestos Bande die Beute vor einem Nachtasyl

an Obdachlose. Auf dem Weg dorthin wird eine Geisel – ein beliebter, vor Angst schlotternder reicher Mann – kaltblütig erschossen und aus dem Wagen geworfen. Vor dem Asyl schließlich lungert ein Einbeiniger. Andere BewohnerInnen erscheinen. Sie humpeln, sind verkrüppelt, und ihre entstellten Gesichter werden in extremer Großaufnahme als Fratzen gezeigt, deren Lachen schrill und wahnsinnig tönt. Dennoch sind diese Figuren im Film nicht negativ konnotiert. Im Gegenteil nehmen sie einen zentralen Platz auf der Leinwand ein. Besser gesagt, das Blickregime der Filme führt nicht in ein Zentrum hinein, sondern bewegt sich entlang diverser devianter Linien aus einem solchen heraus an die Peripherie der Gesellschaft. Das Zentrum ist leer, das Leben findet an den Rändern statt. Gerade die entstellten Gesichter in *Il bandito* verweisen erneut auf den Begriff des Gesichts bei Deleuze|Guattari:

»Wenn das Gesicht dagegen ausgelöscht wird, wenn die Merkmale der Gesichtshaftigkeit nicht mehr gegeben sind, kann man sicher sein, dass man in ein anderes Regime übergegangen ist, in andere Zonen, die unendlich viel stummer und weniger wahrnehmbar sind, in denen sich ein unterirdisches Tier- oder Molekular-Werden vollzieht, nächtliche Deterritorialisierungen, die über die Grenzen des Signifikantensystems hinausgehen.«⁴⁶⁶

Diese nächtliche Deterritorialisierung ist exakt jener Vorgang, den der Neorealismus in seinen Filmen immer und immer wieder vorführt. Die Verrückten im Film repräsentieren nichts, sondern verlassen die symbolische Ordnung der Repräsentation. Hier taucht eine historische Bewegung auf, die genau das schafft, was Deleuze und jene, die mit seinem Konzept arbeiten, als politische Initiative artikulieren. Dorothea Olkowski etwa versteht die »representation of women and minorities as deficient in relation to the social and political norm or standard«, sieht darin aber gerade eine »creative force«, die eine »abstract but fluid ontology« bildet, »that can make sense of difference by accounting for the reality of temporal and spatial change on a pragmatic level while providing appropriate theoretical constructs in whose terms change can be conceived«.⁴⁶⁷ Dieser von Olkowski vorgeschlagene produktive Prozess, in welchem dem Potenzial einer minoritären Gestalt nachgespürt wird, statt ihr einen Subjektstatus zu verpassen, kann in einer körper-operativen Historiographie der neorealistischen Filme möglich werden. In ihr fungieren die Wahnsinnigen und Ausgestoßenen als Kräfte, die einer Repräsentation und damit einer strukturellen Einschließung (als Ausge-

466 Deleuze/Guattari, Tausend Plateaus, S. 161.

467 Olkowski, Gilles Deleuze and the Ruin of Representation, S. 2f.



Miracolo a Milano > De Giusti: Storia del cinema italiano

schlossene) entgehen. Die Ruinen der Nachkriegszeit waren auch Ruinen der Repräsentation, in denen ein anderes Leben entstehen konnte.

Das Hüttendorf in *Miracolo a Milano* ist ein weiteres Beispiel für eine fehlende Repräsentation gesellschaftlicher Subjekte. Es ist vielmehr Ort der Produktion mannigfacher Fluchtlinien. Im Dorf leben hauptsächlich zahnlose, krächzende und kauzige Alte und Verrückte. Bezeichnend für die Wertschätzung, die der Film den im Faschismus überflüssigen, weil unproduktiven und nicht funktionierenden Gebrechlichen und Irren entgegenbringt, ist die Lotterieszene in *Miracolo a Milano*. Irgendjemand hat ein frisch gebratenes, knuspriges Hähnchen aufgetrieben, das in einer Tombola versteigert wird. Das gesamte Dorf versammelt sich auf der Piazza und alle bekommen ein Los. Schließlich gewinnt ein alter hagerer Mann, der sichtlich zufrieden vor den begierigen Blicken der umstehenden Menge das Tier bis zum letzten Stück verspeist. Daraufhin wird ihm mit tosendem Applaus gratuliert. Die Freude der Anwesenden unterscheidet sich nicht von der des Winners, sie haben das fürstliche Mahl durch die Lotteriemaschine als miteinander verbundenes Rhizom erlebt. Im Dorf der Ausgestoßenen verbinden sich die Wünsche der BewohnerInnen unmittelbar mit ihrer Umwelt und bilden eine Nische, einen heterotopischen Ort. Die Wünsche der Menschen werden wahr: Um Energie für ihr selbst errichtetes Hüttendorf zu gewinnen, stecken sie einfach einen Finger in die Erde und schon sprudelt Petroleum heraus. Dieser Prozedur ist auch eine Gegenüberstellung des Festen und des Flüssigen eingeschrieben. Ihre Heimat, der Boden auf dem die schnell errichteten Hütten stehen, ist keineswegs fest; nichts lässt sich in ihm verankern, nichts kann in ihm wurzeln. Stattdessen wird

das Flüssige bejubelt, wie etwa das hervorschießende Petroleum, um das die BewohnerInnen tanzen, oder früher im Film, als Totò aus einem öffentlichen Brunnen trinkt und daraufhin ausruft: »Viva l'acqua! Viva l'acqua!«⁴⁶⁸ Die Idee des Wassers ist wie die Idee, ein Dorf der Obdachlosen zu errichten. Als sie am Ende vom harten Boden der herrschenden Tatsachen vertrieben und dadurch erneut heimatlos werden, radikalisieren sie ihre Vertreibung und Heimatlosigkeit und entschwinden einfach auf Besenstilen reitend gen Himmel. Der Strom der Überflüssigen entwirft in den Filmen keine seriellen Subjektentwürfe, wir lernen die Menschen und ihre Schicksale zwar teilweise näher kennen, aber nur als Menge schaffen sie sich einen organlosen Körper, auf dem die bürgerlichen Subjekte – auf der Leinwand wie im Kinosaal – entlanggleiten, um schließlich entlang einer phantastischen Fluchtlinie ganz vom Lichtfeld des Projektors auf der quadrierten Leinwand zu desertieren.⁴⁶⁹

Ein ähnliches Prinzip erscheint auch in *Non c'è pace tra gli ulivi*. Als Lucia (Lucia Bosé) bei der Olivenernte die Carabinieri von der Jagd auf Francesco (Raf Vallone) ablenkt, indem sie verführerisch vor ihnen tanzt, stimmen die anwesenden Frauen ein und bilden einen Kreis um sie. Nach einer Weile beginnt ein sehr alter und augenscheinlich verrückter Mann mit Lucia zu tanzen. Kurz darauf stiehlt sich die junge Frau von dem Spektakel davon, während der Alte, Grimassen schneidend, alleine weiter tanzt und dadurch Lucia als Blickobjekt ersetzt. Er schafft solchermassen eine Lücke in der Aufmerksamkeit der Staatsgewalt, durch die Lucia sich unbemerkt davonstehlen kann; der »Dorftrottel« macht ihr eine Fluchtlinie, auf der sie zu Francesco gelangen kann, der kurz zuvor aus dem Gefängnis geflohen war und sich, von der Polizei eingekreist, in den Bergen versteckt hält. Wir haben bereits betrachten können, wie sich Francesco mimetisch in die Prozession der Invaliden einfügt, um als einer der ihnen auf seinen Knien durch den Polizeiring zu schlüpfen. Das Moment des Mimetischen verweist auf die Aufgabe seines Subjektstatus.

Wie Jennifer M. Bean für den Körper im frühen Film betont, beschreibt Mimesis das Verhältnis zwischen dem Organismus und seiner Umwelt beziehungsweise zwischen einem Individuum und einem anderen, das gerade kein Resultat von Begehren und Identität ist, sondern genau

468 Die Bedeutung des Wassers wurde auch in den zeitgenössischen Filmkritiken zu *Miracolo a Milano* gesehen. So schreibt etwa Edoardo Bruno in seiner Besprechung zur Premiere des Films Anfang 1951, dass das »liquido elemento« im Film ein Element der Menschlichkeit und Gegenstand öffentlicher Verehrung sei. Vgl. Edoardo Bruno: *Miracolo a Milano*, in: *Filmcritica*. Jg. 2, Nr. 3, 1951. S. 101–103, Zitat S. 103.

469 In der massiven Kritik an dem Film von den politisch rechten Kräften in Italien wurde indes sehr genau registriert, welchen Winkel und welche Richtung die Besen dabei einnahmen; natürlich von links unten nach rechts oben. Vgl. Cardullo, De Sica, S. 47.



Non c'è pace... > Zagarrìo: Non c'è pace tra gli ulivi

Domenico Ferrari in *Umberto D.* Der Rentner steht mit 15.000 Lire bei seiner Vermieterin Olga (Lina Gennari) in der Kreide. Von seiner monatlichen Rente von 18.000 Lire kann er die Schulden jedoch nicht begleichen, und es droht ihm die Räumung seiner Kammer und das Schicksal, im Obdachlosenasyll von Rom zu enden – unvorstellbar für den resoluten und pflichtbewussten ehemaligen Ministerialbeamten. Aber alle seine Versuche, das fehlende Geld zu beschaffen, scheitern. So beteiligt er sich etwa an einer kleineren Demonstration für die Erhöhung der Renten, die jedoch von der Polizei gewaltsam aufgelöst wird. In ihren offenen Jeeps treiben die Carabinieri die alten Männer vor sich her und hetzen sie wie eine Tierherde durch die engen Gassen. Mit Mühe bekommt Umberto im weiteren Verlauf der Handlung 5.000 Lire

entgegengesetzt »an imitation by one ›self‹ of an ›other‹ [...] in which the organism first acts like, and only later desires, the outside or other«. ⁴⁷⁰ Das ist insofern von Bedeutung, als dass diese Ästhetik auch Auswirkungen auf die Rezeption des Filmes hat. Denn wenn Bean weiter formuliert, dass »the mimetic paradigm imagines the suspension of the self or, more accurately, the vertiginous openness of an entity that does not properly constitute a self«, ⁴⁷¹ gilt dies auch für den Zuschauer und die Zuschauerin im Kinosaal, die in Szenen wie diesen zunächst körperlich affiziert werden und erst danach vielleicht ihr Begehren nach Identifikation an das Bild knüpfen. Francesco wird zu einem Invaliden und das Publikum ebenfalls. Später, als er angeschossen wird, kann er seinen Körper wirklich nicht mehr benutzen. ⁴⁷²

Überflüssig ist auch Umberto

470 Jennifer M. Bean: Technologies of Early Stardom and the Extraordinary Body, in: Camera Obscura. Jg. 16, Nr. 48, Special Issue: Early Women Stars, 2001. S. 8–57, hier S. 45.

471 Ebd., S. 46.

472 Jedoch schafft er es mit Unterstützung Lucias bereits wieder selbst, den Schurken Bonfi zur Strecke zu bringen. Ein wichtiges Indiz dafür, dass *Non c'è pace tra gli ulivi* bereits in der Zeit des rekonstitutiven Übergangs zu den 1950er Jahre produziert wurde.

zusammen, indem er seine letzten Wertsachen versetzt. Die Vermieterin lehnt jedoch das Geld ab. Sie möchte ihren langjährigen Untermieter aus ihrer Wohnung heraushaben, ist er ihr doch schon lange lästig und gegenüber ihren zahlreichen Partygästen auch peinlich geworden. Auch Umbertos Versuche, von alten Arbeitskollegen Geld zu leihen, schlagen fehl. Zum Betteln kann er sich nicht überwinden, und selbst ein einwöchiger Aufenthalt im Krankenhaus, den er sich zwecks Einsparung der Lebenshaltungskosten verschafft, reicht nicht aus, seine Vermieterin umzustimmen. Gerade in diesen Szenen wird der schmale Grat zwischen Tragik und Komik, auf dem sich die Figuren des Neorealismus bewegen, deutlich. Wie Umberto Eco zu diesem Film anmerkt, sind in ihm bereits alle Momente der Komödie der 1950er Jahre angelegt. Die Einfälle des alten Mannes seien oft witzig, wie die Szene, in der Umberto im Hospital den Kranken spielt. Noch eindrücklicher ist die Szene, in der er versucht zu betteln und ein Passant sich anschickt, ihm Geld zu geben, woraufhin Umberto schnell seine ausgestreckte Hand umdreht, so als ob er prüfe, ob es wohl regnet. Auch wenn in keiner dieser Szenen gelacht wird, ist nach Eco das Gerüst der *commedia all'italiana* in dem Film bereits komplett angelegt, ein Umstand, der für Eco den veränderten zeitlichen Rahmen dieses letzten, »zu spät gekommenen« neorealistischen Films vor Augen führt, in dem sich Italien bereits auf dem Weg zum Wirtschaftsboom befindet.⁴⁷³ Dennoch ist festzuhalten, dass sich der Film gerade nicht über den alten Mann lustig macht, vielmehr wirkt besonders die letztgenannte Szene verzweifelt und traurig.

Als Umberto aus dem Krankenhaus wieder nach Hause kehrt, findet er sein karges Zimmer von Umbauarbeiten zerstört vor; von den Wänden hängen die Tapeten in Fetzen. Olga, die sein Zimmer mit dem Nachbarzimmer zusammenlegen will, hat ein großes Loch in die Mauer des Raumes schlagen lassen. Das geöffnete und geschundene Zimmer öffnet auch seinen Körper. Durch den Verlust des geschlossenen Raums verliert Umberto seine Integrität, seine eigene körperliche Abgeschlossenheit. Schon vorher verletzt Olga seinen Raum, indem sie tagsüber sein Zimmer stundenweise an Liebespaare (beziehungsweise Sexarbeiterinnen und ihre Kunden) vermietet und darüber hinaus allnächtlich laute Partys gibt und mit ihrer schrillen Singerei Umberto um den Schlaf bringt. So entwickeln sich die Nächte für ihn zu einem Alptraum, der sich, als er krank wird, zu einem wahren Fieberwahn steigert. Der nächtliche Blick aus dem offenen Fenster auf das Kopfsteinpflaster, das von Straßenbahnschienen durchschnitten wird, und der schnelle Zoom auf die Straße machen Umbertos Selbstmordgedanken anschaulich. Der vertikale Kamerab-

473 Vgl. Umberto Eco: *To be Called Umberto E.*, auf DVD: Vittorio De Sica's *Umberto D.* Bonusmaterial. Criterion Collection, 2003.

lick von oben verdeutlicht Umbertos Position als Mieter und verdienter Rentner, der schnelle Zoom auf die Straße jedoch die Unmöglichkeit, diese Subjektposition zu halten; die horizontalen Linien der Schienen antizipieren sein Verschwinden aus der Handlung. Nur sein Hund Flike hält ihn davon ab zu springen. Mit dem Hund teilt Umberto D. sein Leben, er ist alles für ihn. In der öffentlichen Suppenküche, in der Umberto an langen Tischreihen tagtäglich mit anderen alten Männern und Arbeitern zu Mittag isst, füttert er heimlich Flike und riskiert damit, Hausverbot zu bekommen. Als Umberto ins Krankenhaus geht, bittet er das Hausmädchen Maria (Maria Pia Casilio), auf Flike aufzupassen. Doch entwischt ihr der Hund und Umberto, kaum aus dem Krankenhaus entlassen, fährt zum zentralen Tierasyl, um dort nach Flike zu suchen. Der Besuch im Asyl droht traumatisch für Umberto zu werden. Flike, der den Teil von Umberto darstellt, der mit dem Leben verbunden ist, ist zunächst nicht aufzufinden. Angstvoll geht Umberto die lange Reihe von Käfigen ab, in denen die von den städtischen Hundefängern erwischten Tiere verwahrt werden. Plötzlich kommt Umberto ein von zwei Angestellten des Tierasyls geschobener enger Käfig entgegen, in dem mehrere Hunde dicht gedrängt eingesperrt sind. Umberto folgt dem Käfig und versucht auszumachen, ob Flike unter den Hunden ist. Die beiden Angestellten bringen den Käfig in eine Halle und schieben ihn in eine kleine Metallkammer, in der die Hunde vergast werden. Bestürzt muss Umberto zusehen, wie hinter dem Käfig die schwere Stahltür luftdicht verschlossen wird. Der Tod als Schicksal der obdachlosen Hunde verweist auf die tödliche Dimension, die der Verlust des Hundes und der Verlust der Wohnung für Umberto haben könnten. Die Betonung der Gaskammer besitzt darüber hinaus eine Anspielung auf ein zeitlich noch sehr nahes System, das mit sogenannten unwerten Leben eliminatorisch verfuhr. Als eine neue Wagenladung gefangener Hunde eintrifft, entdeckt Umberto Flike unter ihnen und schließt ihn weinend in die Arme.

Neben dem Hund ist Maria, das junge Hausmädchen, Umbertos Verbündete. Sie unterstützt seine Bemühungen, sich in seiner Misere zu behaupten. Marias Situation ist ebenfalls prekär, da sie von einem ihrer beiden Liebhaber seit drei Monaten schwanger ist und in dem Moment ihre Stellung verlieren wird, in dem die Schwangerschaft für die Vermieterin sichtbar wird. Sie vertraut sich Umberto an und hilft ihm, wo sie kann, und auch er hilft ihr. Der Film inszeniert eine sehr zärtliche Verbindung zwischen dem jungen und naiven Mädchen und dem störrischen alten Mann. Auch Maria dringt ständig in sein Zimmer ein, um ihren beiden Soldaten aus der Kaserne auf der gegenüberliegenden Straßenseite bei Dienstschluss zuzuwinken. Aber sie teilt mit Umberto dessen Sorgen und lässt ihn auch an ihren teilhaben. Sie zeigt ihm die beiden potenziellen Väter, bezieht ihn in ihre Freude, ihre Lust



Umberto D.: Prekäres Bündniss > British Film Institute

und ihren Kummer ein. Und auch der verschlossene Umberto erzählt ihr von seinen Problemen, zeigt ihr seine Gefühle und lässt sich sogar von ihr körperlich untersuchen. Als sich die beiden am Ende für immer voneinander verabschieden, entsteht eine sehr intensive Berührung, in der sich der alte Mann und das junge Mädchen lange in die Augen schauen. Als er schließlich geht, gibt er ihr noch einen Rat, für welchen der beiden Soldaten sie sich entscheiden soll. Das Mädchen und der Hund sind Umbertos Linien, sich mit der Welt zu verbinden, während seine männlichen Bezugspunkte, die Rentner des Protestmarsches oder seine alten Arbeitskollegen, nur institutionalisierte Kontakte zulassen, die sofort abbrechen, sobald es um Umbertos persönliche Not geht.

Am Ende des Films werden diese Linien zu Umbertos Transformationslinien, zu einem Werden im delezianischen Sinne –Mädchen-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden: Als er den Entschluss fasst, sich umzubringen, geht er in einen Park, in dem oft ein ihm bekanntes kleines Mädchen mit Namen Daniela spielt. Dieser Park ist wie das Paradies in *Tombolo paradiso nero* ein Ort hinter einer wundersamen Schwelle. Über eine grob gehauene Holzbrücke gelangt Umberto in eine Allee voll blühender Büsche und schöner Bäume, an deren Rand Laternen stehen. Es ist ein Ort, der nie dunkel wird, und auch jetzt scheint freundlich die Sonne. Dieses Bild unterscheidet sich extrem von der sonstigen Bildästhetik des Films, der in dunklen Räumen, grauen Straßen und engen Wohnungen spielt. Als Umberto sich auf eine Parkbank setzt und nach dem Mädchen Ausschau hält, wird er von einer gutbürgerlichen Mutter argwöhnisch beäugt. Und tatsächlich ist sein Vorhaben ein unmoralisches, er will seinen Hund – seinen Lebensimpuls – einem Mädchen schenken und sich danach aus der Ordnung der Verhältnisse verabschieden. Als er Daniela trifft, ist sie

überglücklich, Flike, den sie gut kennt, zu bekommen. Aber ihr strenges Kindermädchen verbietet ihr, den Hund zu behalten, windet Daniela mit Gewalt die Leine aus der Hand und zerrt das weinende Mädchen davon. Wie die Mutter auf der benachbarten Parkbank denkt auch Danielas Kindermädchen, Umberto wolle sich bereichern und habe böse Absichten. Frauen wie Olga, die Mutter auf der Parkbank und das Kindermädchen sowie Männer wie seine alten Kollegen verhindern den menschlichen Kontakt und drängen den alten Mann immer weiter ins Abseits. Die viel beschworene *solidarietà umana*, von der zu reden die Filmschaffenden des Neorealismus nicht müde wurden, findet in den Narrativen nicht statt.⁴⁷⁴ Gerade dadurch bekommt aber die begleitende Kamera eine solidarische Funktion. Der Film selbst leistet die menschliche Geste, indem er den prekarierten Menschen mit den ZuschauerInnen auf eine affizierende Weise verbindet. Als Flike zu anderen spielenden Kindern tritt, nutzt Umberto die Gelegenheit, um sich davonzustehlen und zum nahe gelegenen Bahnübergang zu gehen. Aber der Hund rennt ihm hinterher, und so beschließt Umberto, ihn mit in den Tod zu nehmen. Als Flike jedoch den herannahenden Zug sieht, befreit er sich aus dem Griff seines Herrchens und flüchtet, terrorisiert vom Lärm des herandonnernden Zuges, zurück über die Brücke, in jenen wundersamen Park. Umberto folgt ihm, und gemeinsam gehen sie die Allee entlang und entfernen sich aus dem Blick der nun nicht mehr folgenden Kamera. In der letzten Einstellung, als Umberto und Flike schon nur noch undeutlich am unteren Bildrand zu erkennen sind, stürmen spielende Kinder auf die Allee und versperren beziehungsweise »verschlucken« das Bild des alten Mannes und seines Hundes; nehmen es in sich auf.

In *Umberto D.* gibt es, wie in den anderen neorealistischen Filmen, am Ende keinen Ort, nur einen Nicht-Ort oder einen Ort, der woanders ist, nach woanders hin weist, eine Fluchtlinie, die keine Heimat verspricht, keine auf den Helden wartende Frau installiert und in der die Bewegung nicht »happy« endet, sondern ihren Anfang nimmt in eine Welt, die nicht durch (Bilder-)Sprache repräsentierbar ist.

Der erotische Körper: offene Männlichkeit

Ein weiterer und besonderer Aspekt kommt im verletzten männlichen Körper zum Vorschein: In seiner Passivierung und Öffnung wird er zum Objekt sexuellen Begehrens. Dieses sowohl für die Filme des Faschismus als auch die Filme der kommenden Jahrzehnte gänzlich verbotene Bild wurde in der unmittelbaren Folge des Kriegsendes auf den Leinwänden der italienischen Kinos Realität. Das ist insofern von höchstem historischem Interesse, als in diesem Begehren eine Körperlichkeit durchschim-

474 Auch André Bazin spricht in diesem Zusammenhang vom italienischen Kino als einzigem Kino, das »einen revolutionären Humanismus bewahrt«. Bazin, Was ist Film?, S. 302.

mert, die ein anderes Verständnis vom Menschen und seinen Modi der Vergesellschaftung einfordert, als sie die Geschichtsschreibung in ihrer Analyse des 20. Jahrhunderts bisher aufzuzeigen vermochte.

So ist es etwa bedeutsam, dass das Publikum den voyeuristischen und erregten Blick des Majors Bergmann und seiner Frau Ingrid (Giovanna Galletti) auf den aus unzähligen Wunden blutenden und am Stuhl gefesselten Manfredi in *Roma città aperta* teilt, ohne dass dieses Vergnügen mit dem Tod des Nazis für das Publikum abgegolten werden würde.

Weniger sadistisch, aber ebenso lüstern ist auch der Blick der Nonnen in *Un giorno nella vita* auf den Körper des verletzten Partisanen, der bei ihnen versteckt und versorgt wird. Als eine junge Nonne das Hemd des vom Fieber schwitzenden Mannes öffnet, wird seine entblößte Brust zum erotischen Objekt für die sichtlich erregte Schwester. Und auch die Madre Superiora (Ada Dondini), die daraufhin die junge Frau wegschickt, ist sichtlich bemüht, ihre Lust zu zügeln. Hier lässt sich eine Fluchtlinie ausmachen, die sich mit der Passivierung der männlichen Protagonisten auftut, deren Begehren nicht mehr als phallische Besetzung funktionieren will, sondern selbst Öffnungen und Falten entwickelt, in die andere lustvoll eindringen können. Sicherlich ist dieses sexuelle Begehren produktiv, aber anders, als es die Diskurse um Sexualität sind, die Foucault beschreibt und die ein spezifisches biopolitisches (Herrschafts-)Wissen erzeugen. Das Begehren – wie es Deleuze in Abgrenzung zum foucaultschen Lustbegriff definiert – »steckt in den Fluchtlinien, der Vereinigung und Auflösung von Strömen«.⁴⁷⁵ Es sei gerade kein Gefühl, keine natürliche Gegebenheit, sondern ein Ereignis, das die »Konstitution eines ›Körpers ohne Organe‹ impliziert«.⁴⁷⁶ Das sexuelle Begehren, von dem die neorealistischen Filme zeugen, ist also nicht diskursiv, sondern produziert funktionierende maschinische Gefüge: Intensitätsströme, welche die großen Diskurse vergessen machen. Während die Filme Blicke, Gesten, Waffen, Fahnen, phallische Körper und penetrierende und signifizierende Praktiken den bösen Faschisten und den guten Heldinnen zuschreiben, erhalten die männlichen Protagonisten in den Filmen eine passive, weiche, jugenhafte, letztlich jedoch unbestimmte Sexualität. Ihre Körper sind deviant.

Ginos Körper in *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943) wird zu einem passiv konnotierten Bild, an das sich die Blicke heften können. Und tatsächlich interpretieren einige Analysen die Figur Gino als homosexuell und führen die vermeintliche Homosexualität der Filmfigur ohne Umschweife auf die Homosexualität des Regisseurs Luchino Visconti zurück. William Van Watson führt Viscontis Homosexualität allerdings als ein positives Moment seiner Filmkunst ein, die eine größere Bandbreite gerade auch von

475 Deleuze, Lust und Begehren, S. 26.

476 Ebd., S. 31.



Osessione: Homoerotische Momente > British Film Institute

weiblichen Figuren ermöglichen würde. Van Watson versteht die Homosexualität der Figuren in *Osessione*, vor allem die des ›Spaniers‹, als taktische Verschleierung Viscontis, um den patriarchalen und homophoben Reflex der italienischen Kommunisten auszuhebeln sowie der (noch faschistischen) Zensur zu entgehen.⁴⁷⁷ Doch auch die wenigen Studien, die sich explizit kritisch mit der Homophobie von linken Kulturschaffenden und des PCI nach dem Krieg beschäftigen und sich dabei auf Visconti als positive Figur stützen, ordnen die Filme anhand der normativen Linie zwischen Hetero- und Homosexualität.⁴⁷⁸ In dieser Operation liegen jedoch Verkürzungen. So wird eine identifikatorische Korrelation des Filmemachers mit seinen Figuren behauptet, wonach ein schwuler Filmemacher gar nicht anders kann, als seine Figuren ebenfalls schwul zu inszenieren. Außerdem wird, abgesehen davon, dass ein Film weit mehr transportiert als die Wünsche seines Regisseurs und von mehr Charakteren bewohnt wird als denen des Filmemachers, die historische Dimension der geschlechtlichen Inversion der Nachkriegszeit über die ›sexuelle Abweichung‹ des Filmemachers erklärt und damit in einem heteronormativen Diskurs verankert. Figuren wie Gino werden dadurch erklärbar und verlieren ihre historisch subversive Qualität. Das heißt, über den – egal ob positiv oder negativ gemeinten – diskursiven Ausschluss Viscontis als eines ›nicht normalen‹ Regisseurs gelingt der diskursive Einschluss filmimmanenter devianter Praktiken in das Gefüge heterosexistischer Normalisierung; ein

477 Vgl. Van Watson, Visconti's (Homosexual) *Osessione*, S. 188.

478 Vgl. ebd., S. 177.

Sexualitätsdiskurs, wie ihn Foucault präzise analysiert und kritisiert hat.⁴⁷⁹ Damit werden die subversiven Prozesse der Nachkriegszeit enthistorisiert und ihre große gesellschaftliche Bedeutung negiert.

Auch Terri Ginsberg argumentiert vom Standpunkt einer »radikalen kritischen Theorie« in eine ähnliche Richtung wie Van Watson. Ihre präzise Analyse homophober Repräsentationen im Film ist an dieser Stelle dennoch wichtig, da sich in ihr eine Wahrheit etabliert, die zu erschüttern Anliegen dieser Arbeit ist. So interpretiert Ginsberg die homosexuelle Beziehung Ginos zum Spanier als Metapher, die wenig mit tatsächlicher gleichgeschlechtlicher Begehrenspraxis zu tun habe und vielmehr für eine instabile ideologische Übergangszeit stehe, die statt einer Kritik an heterosexistischer Realität vielmehr eine »inevitability, the necessity, indeed the economic practicality, of patriarchal capitalism«⁴⁸⁰ darstelle. Der Verrat des Spaniers an Gino führt sie hierfür als weiteren Beweis der Unmöglichkeit tatsächlicher homosexueller Praktiken in *Ossessione* und allgemein im Neorealismus an:⁴⁸¹ »In the bourgeois imagination, homosexuality does not actually exist.«⁴⁸² Zwar erkennt sie die Möglichkeit verschiedener Lesarten dieser devianten sexuellen Praktiken sowie der offen gestalteten Enden in den Filmen des Neorealismus, doch vermutet sie gerade in der Freiheit des Publikums, eine eigene Lesart auf die Textualität des Filmes zu legen, die eigentliche Operation zur Rekonstituierung eines, wie sie sagt, modernisierten kapitalistischen Patriarchats in Italien. Denn, so führt sie ganz gegensätzlich zur vorliegenden Analyse aus, das offene Ende der filmischen Narration sei nichts weiter als

*»an open invitation to the spectator to engage in oppressive ideological reading strategies that might differ superficially but not structurally for the traditional approaches to which she is accustomed and that therefore allow for the tacit affirmation of oppressive discourse inscribed in the film text«.*⁴⁸³

Damit setzt Ginsberg zunächst die sadistische Lust des Nazikommandanten Bergmann in *Roma città aperta*, der sicherlich ridikülisierte Momente einer heterosexistischen Phantasie über homosexuelle Männer repräsentiert, mit den zärtlichen Berührungen von Gino und dem Spanier und vielen anderen Figuren in den neorealistischen Filmen gleich. Gleichzeitig vermutet sie in der Offenheit der Sexualität eine kapi-

479 Vgl. zur Geburt des Homosexuellen im Diskurs der Sexualität Foucault, *Der Wille zum Wissen*.

480 Ginsberg, *Nazis and Drifters*, S. 259.

481 Vgl. ebd., S. 257.

482 Ebd., S. 245.

483 Ebd., S. 247.

talistische »laissez-faire«-Ideologie, die darauf ziele, über das Fehlen einer vollständigen intersubjektiven homosexuellen Beziehung das schwule Begehren im Film schließlich auf die Ebene der Metapher zu verbannen, die als negative Figur einer heteronormativen Nachkriegsgesellschaft auf die Beine habe helfen sollen. In ihrer Absicht, die »heterosexist economy of gendered subjectivity, with its universal agency of desire«, als, wie sie sagt, ideologische Operation zu entlarven,⁴⁸⁴ übersieht sie das kritische Potenzial des Films und universalisiert damit das, was sie eigentlich bekämpfen will. Denn gerade die Inszenierung von Männern wie Gino als »sexually objectified, or eroticized, and, by extension, feminized«⁴⁸⁵ verweist auf die neue geschlechtliche Qualität männlicher Körper in den neorealistischen Filmen. Denn Ginos Körper ist nicht nur im Bett des Spaniers, sondern auch in Francescas Bett Objekt eines begehrenden Blickensembles. Hingestreckt in seinem stets zu engen, zerschlissenen, ärmellosen Feinrippunterhemd oder mit freiem Oberkörper öffnet sich sein Körper den lustvollen Blicken und Berührungen anderer, denen des Spaniers, denen Francescas und denen des Publikums 1945.

Sich der Besonderheit der Inszenierung Ginos im Bett des Spaniers bewusst, druckte die Zeitschrift *Film d'oggi* im Juni 1945 einen Artikel, in dem sie vier in Italien stationierte GIs nach einer Vorführung von *Ossessione* zum Film befragte. Der erste kommt sofort auf die Bettszene mit



Sotto il sole di Roma > Cosulich: Storia del cinema italiano

dem Spanier zu sprechen und sagt, dass es so etwas in Amerika nicht zu sehen gebe, während ein anderer, Joe, meint, dass es an der Hitze und der Sonne liege, dass auch die Schauspieler so heiß seien. Interessant an dem Artikel ist, dass die befragten Soldaten sich einerseits über die Besonderheit der Szene bewusst

waren, sie diese andererseits nicht negativ kommentierten oder als deviant denunzierten.⁴⁸⁶ Das Abjekte der Nachkriegszeit war in diesen wenigen Jahre gerade nicht deviant.

Ganz ähnlich wie die Szene mit Gino und dem Spanier in *Ossessione* ist auch die Begegnung zwischen zwei Jugendlichen in *Sotto il sole di Roma* (Renato Castellani, 1947) gefilmt. Als Ciro (Oscar Blando) den obdachlosen Geppa (Francesco Golisano) zufällig in einer der unterirdischen

⁴⁸⁴ Ebd., S. 245.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 254.

⁴⁸⁶ Che ve ne sembra boys?, in: *Film d'oggi*. Nr. 2, 16.06.1945. S. 3.

Kammern der Ruine des Kolosseums entdeckt, fühlen sich die beiden Jugendlichen sofort zueinander hingezogen. An einem sonnigen Tag nehmen Ciro und seine Freunde den Neuen daraufhin mit zum Baden in einem dreckigen Tümpel, in dem sich Dutzende von anderen Jungen aus dem römischen Stadtteil San Giovanni tummeln; es ist ein heterotopischer Ort. Dort, im Schilf, wird das zärtliche Band zwischen den beiden jungen Männern noch deutlicher. Als Geppa, der nicht schwimmen kann, fast ertrinkt, zieht ihn Ciro aus dem trüben Wasser. Ein Gewimmel von halbnackten, von der Sonne bestrahlten Jungen hievt den leblosen Körper Geppas auf die Uferböschung. Dort kniet sich Ciro besorgt über seinen neuen Freund und versucht ihn wiederzubeleben. Als Geppa nach ein paar Berührungen die Augen öffnet, sieht er seinem Retter in die Augen und lächelt glücklich. Diese Szene voller Zärtlichkeit wird unterbrochen, als die Polizei angestürmt kommt, um die Jungen an ihrem ungesetzlichen Badevergnügen zu hindern. Den Jungen gelingt die Flucht, doch muss Ciro seine neuen Schuhe zurücklassen, die von der Polizei konfisziert werden. Ohne die Schuhe traut sich der Junge nicht nach Hause, da er die elterliche Prügel fürchtet. Stattdessen taucht er abends in der Ruine der Arena auf und fragt Geppa, ob er die Nacht bei ihm verbringen könne. Der Freund ist froh, Ciro bei sich zu haben, und richtet ihm neben sich auf dem Stroh aus Zeitungen eine Schlafunterlage. In seinen kurzen Hosen und dem engen T-Shirt legt sich Ciro dicht gedrängt an Geppo und die beiden schauen sich gegenseitig in die Augen, während sie sich unterhalten. Geppo, der sich in Ciro zu verlieben scheint, schaut wie die ZuschauerInnen im Kinosaal auf den vom Mondlicht angestrahlten, in erotischer Pose hingestreckten Körper des jungen Mannes. Unter der Ruine, unter der Wasseroberfläche – unter der Sonne von Rom – entsteht diese Zuneigung, die der Film im weiteren Verlauf jedoch für eine vollständige Reterritorialisierung Ciros wieder kassiert. Am Ende heiratet Ciro die kreuzbrave Iris (Liliana Marsini) und übernimmt den Beruf des verstorbenen Vaters, während er den selbstlosen Geppa vernachlässigt, ausnutzt und am Ende nur noch als lästig wahrnimmt. Dennoch bleibt festzuhalten, dass *Sotto il sole di Roma* eine Liebesbeziehung zwischen den beiden Jungen inszeniert, die vom Film nicht denunziert wird. In den Filmen des Neorealismus geht es jedoch nicht nur um homoerotische Begegnungen, sondern um eine grundsätzliche transversale Sexualität, eine Erotik des organlosen Körpers, von der die Männer der direkten Nachkriegszeit erfasst wurden.

