
Danksagung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gilles Deleuze



Einleitung

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

Untersuchungszeitraum

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

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

Körpergeschichte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Filme als Quellen

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

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

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

Untersuchungskategorien

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

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

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

Neorealismus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Filmhistorische Einordnung

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

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

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

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

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

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

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

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

Sekundärquellen

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

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

Vergleich Italien – Deutschland

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

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

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

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

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

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

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

14 Vgl. Ruth Ben-Ghiat: *Fascist Modernities. Italy, 1922-1945*. Berkeley, Los Angeles, London 2001. S. 173f.

15 Ben-Ghiat hebt einerseits die antisemitischen Aktionen des italienischen Regimes hervor, wie Volkszählung, Internierungen und Beschlagnahmung von Privateigentum als flankierende Maßnahmen für die Deportationsbestrebungen der deutschen Wehrmacht und der sie unterstützenden Gruppen der Republik von Salò, in deren Folge 7.000 Juden und Jüdinnen in die Vernichtungslager verbracht und dort ermordet wurden. Andererseits verweist sie auf das massive Engagement der nicht-jüdischen italienischen Bevölkerung, das darauf zielte, diese Pläne zu vereiteln. Dies führte zu einer in Europa einzigartigen Überlebensrate von jüdischen Menschen von 83%. Vgl. ebd., S. 205.

16 Adrian Lyttelton unterscheidet in der Genese des italienischen Faschismus zwischen den verschiedenen Strömungen und ihren jeweiligen zeitlichen und politischen Bedeutungen. So waren die noch aus den Futurismus stammenden *arditi* der Prototyp des Faschisten der frühen 1920er Jahren. Sie bildeten anti-bürgerlich ausgerichtete Schlägertrupps, die denen der frühen SA in Deutschland ähnelten, allerdings eigenständiger agierten. Daneben gab es die sehr mächtigen norditalienischen Landbesitzer, die die Region, vor allem die Toskana, mit Terror überzogen. Während das industrielle Bürgertum zurückhaltender reagierte, bildeten sich aus den Kleinindustriellen und der Mittelklasse Norditaliens die *squadristi*, die faschistischen Schlägergruppen. Der alte Landadel in Süditalien agierte wiederum aus einer eigenen Motivation und mit anderen Mitteln als die Bewegung in den nördlichen Städten. Die extreme Diversität Italiens drückte sich in den unterschiedlichen faschistischen Fraktionen aus. Die Bedeutung Mussolinis lag in dieser Hinsicht vor allem in seiner Fähigkeit zur Integration der unterschiedlichen Interessen und Strukturen begründet. Vgl. Adrian Lyttelton: *The »Crisis of Bourgeois Society« and the Origins of Fascism*, in: Richard Bessel (Hg.): *Fascist Italy and Nazi Germany. Comparisons and Contrasts*. Cambridge 1996. S. 12-22, hier S. 16ff. Zu den verschiedenen »Faschismen« in Italien vgl. auch Philip Morgan: *Italian Fascism, 1915-1945*. Houndmills, New York 2004. S. 76ff.

17 Paula Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*. München 2006. S. 7. Für eine historische Kontextualisierung des deutschen Raums vgl. Marion E. P. de Ras: *Body, Femininity and Nationalism. Girls in the German Youth Movement 1900-1934*. New York, London 2008.

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

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

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

Theorie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Strukturierung dieser Arbeit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Leseanleitung

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

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

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

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

