
Filme als Quelle einer materiellen Geschlechtergeschichte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Kino als Ort der Subjektbildung

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

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

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

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

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

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

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

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

34 Vgl. ebd., S. 195f.

35 Vgl. ebd., S. 209.

36 Vgl. ebd., S. 210.

und darin emergent. Wie dieser Gesellschaftsapparat Kino einzuschätzen ist, was in ihm tatsächlich passiert, wie seine Filme entstehen, warum Menschen sie sich anschauen und was mit ihnen als ZuschauerInnen dabei passiert beziehungsweise welche Bedeutung dieser Vorgang hat, ist Gegenstand von Film- und Medienwissenschaften, Körpertheorie, feministischen Studien, soziologischen Abhandlungen und philosophischen Betrachtungen. Und so verschieden die akademischen Felder sind, so unterschiedlich sind deren Ergebnisse: So wird der Besuch von Lichtspieltheatern als harmlose Freizeitbeschäftigung dargestellt oder das Kino als sozialer Treffpunkt der Jugend beschrieben, wobei die Bedeutung der Filme selbst gering eingeschätzt oder in der Flucht aus dem Alltag gesehen wird. Auch werden Filme als Produkte einer monopolisierten Kulturpolitik aufgefasst, in der wenige bestimmen, was die Masse zu denken und zu fühlen hat, oder es wird angenommen, das Kino besitze die Funktion, das Publikum als Subjekt über das Betrachten von bewegten Bildern immer wieder in die Gesellschaft einzuschreiben. Die vorliegende Arbeit versteht Kino mit Teresa de Lauretis als »cinematic apparatus«.³⁷ Der Apparatusbegriff geht auf Louis Althusser's Vorstellung ideologischer Staatsapparate zurück, in denen sich die Subjekte einer Gesellschaft durch Interpellation herausbilden.³⁸ Althusser's Ideologiebegriff als ein durch Anrufung erzeugtes, allumfassendes Denken, bei dem es kein Außen gibt, ist von seinem Schüler Michel Foucault, von Jacques Lacan und schließlich von Judith Butler gerade hinsichtlich der Funktion von Sprache vertieft und durch den Begriff des produktiven beziehungsweise performativen Diskurses ersetzt und damit präzisiert worden. De Lauretis wendet den Begriff des Apparatus auf das Kino an und erweitert den Terminus der Ideologie bei Althusser durch den Begriff Gender. So versteht sie den Kinoapparat als eine »Technologie von Gender«, also einen prominenten Ort, an dem Gender hergestellt wird. Diesen Produktionsprozess sieht de Lauretis, neben allen möglichen institutionellen und außerinstitutionellen Räumen, vor allem auch deshalb im Kino, weil es eine Repräsentationstechnologie darstellt: »Gender is (a) representation« und, für das Kino besonders wichtig, »the representation of gender is its construction«, wobei Filme wie alle Kunst in der westlichen Welt »the engraving of the history of that construction« darstellen.³⁹ Das bedeutet dreierlei, erstens, dass Gender sich in Repräsentationsformen wie z.B. Filmbildern materialisiert, zweitens, dass es sich darüber hinaus im

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

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

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

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

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

⁴⁰ Ebd., S. 96.

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

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

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

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

Ganzheit basiert, organisiert das Kino durch die Aufspaltung der sichtbaren Welt und die gleichzeitige Vernähung der beiden Hälften, die den beiden Ichs bei Lacan entsprechen. Diese Vernähung ist die *suture*.⁴³ Das klassische Kino konstituiert sich demnach immer über den Mangel und erzeugt damit das Begehr, sich Filme anzuschauen. Die *suture* erzeugt und rückversichert damit das in diese Logik eingelassene Subjekt.⁴⁴ Darüber hinaus ist diese Blickanordnung nicht neutral, sondern in unserer bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft im höchsten Maße vergeschlechtert. Gertrud Koch spricht in diesem Zusammenhang von dem dreifachen männlichen Blick im Kino, in der die Blicke der Kamera, des Protagonisten und des Publikums in einer Linie zur Deckung gebracht werden, während die Leinwand, das Bild und die Protagonistin das dreifache Blickobjekt darstellen.⁴⁵ Die Herstellung des Subjekts durch Suturierung desjenigen, der schaut, ist demnach männlich definiert, während die Zuschauerinnen entweder von der Schaulust⁴⁶ ausgeschlossen bleiben, wie es Mulvey und mit ihr zahlreiche Filmwissenschaftlerinnen behaupten, oder sich auf andere Weise und mit anderen Dingen im Bild identifizieren, wie es die ebenfalls häufig artikulierte feministische Kritik an Mulveys Konzept vor allem ab den 1990er Jahren ausgeführt hat.⁴⁷ Dabei wird jedoch weniger die Existenz einer phallogozentrischen Organisierung des Blicks angezweifelt, die Frauen auf der Leinwand in passive Objekte und in ein Spektakel verwandelt, als vielmehr versucht, alternative und widerständige Aneignungsstrategien für Frauen aufzuzeigen, sei es durch eine veränderte Schaulust, sei es mit dem Verweis auf solche Filme, die mit dem Blickregime des klassischen Kinos brechen.

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

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

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

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

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

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

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

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

-
- 48 Luce Irigaray begreift die phallische Fetischisierung von Frauen in der Gesellschaft als Frau-Werdung im patriarchalen Sinne. Die »Frau als Phallus« bedeckt demnach den Mangel, den Mädchen in ihrer ödipalen Entwicklungsphase unbewusst eingeschrieben bekommen. Diese in psychoanalytischen Terminen bezeichnete Kastrationswunde werde phallisch verschleiert, eine Verschleierung, die nach Lacan gleichbedeutend mit Weiblichkeit in patriarchalen Systemen ist; oder wie Irigaray es ausdrückt: »Ihre Weiblichkeit wird zur Maske«. Dies.: Waren, Körper, Sprache. Der ver-rückte Diskurs der Frauen. Berlin 1976. S. 10.
- 49 Vgl. Jacques Lacan: Schriften II. 3., korr. Aufl. Weinheim, Berlin 1991. S. 130f.
- 50 Ein seit 1915 gebräuchlicher US-amerikanischer Begriff, der »publicly acceptable, mass-produced images of semi-nude women« meint. Joanne Meyerowitz: Women, Cheesecake, and Borderline Material. Responses to Girly Pictures in the Mid-Twentieth-Century U.S., in: Journal of Women's History. Jg. 8, Nr. 3, 1996. S. 9-35, hier S. 10.
- 51 Im Gegensatz zur Diva zeugt die *femme fatale* als phallische Frau von einer Aneignung des phallischen Signifikanten. Judith Butler verweist ebenfalls auf die Ent- und Aneignungsmöglichkeiten dieses imaginären Signifikanten etwa in dem Begriff des lesbischen Phallus. Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin 1995. S. 91f. Elisabeth Bronfen macht den Unterschied zwischen Diva und *femme fatale* am Beispiel Rita Hayworth deutlich, die gerade im Neorealismus immer wieder als sexuell-bedrohliche US-amerikanische Weiblichkeit auftaucht. So übersteigt die *femme fatale* das Image der Diva als »love goddess, die eine gefährliche Erotik verspricht und doch gefahrlos genossen werden kann«. Dennoch spricht Bronfen auch der Diva Qualitäten zu, durch die diese das Zeichenregime, in das sie eingebunden ist, zu übersteigen und subversive Effekte hervorzubringen vermag. Gerade die Figur der Hayworth steht für die Uneindeutigkeit des weiblichen Starimage, das einerseits passiv konsumiert wird und andererseits ein eigenes aktives und bedrohliches Begehrten entwickeln kann. Vgl. Elisabeth Bronfen: Rita Hayworth – Die Entrückte, in: Dies./Barbara Straumann: Diva. Eine Geschichte der Bewunderung. München 2002. S. 141-153, Zitat S. 143.

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

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

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

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

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

56 Ebd., S. 310.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

63 Zu Ödipalisierung siehe Fußnote 129.

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

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

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

Die Filme im Italien der Nachkriegszeit: der Neorealismus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

86 Siehe Kapitel Die Rückkehr der Nation.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹² Vgl. Cardullo, De Sica, S. 31.

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

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

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

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

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

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

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

97 Ebd.

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

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

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

100 Ebd., S. 4.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰³ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 244.

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

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

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



Programmatik

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

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

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

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

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

Heterotopie Italien 1943-49: der zerbombte Diskurs

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁰ In den 1930er Jahren kamen etwa 14.000 jüdische Exilanten aus Deutschland, Polen und anderen Staaten mit einem Visum nach Italien und blieben. Vgl. Ben-Ghiat, *Fascist Modernities*, S. 174.

¹¹¹ Einen detaillierten Überblick über die Republik von Salò und die letzten beiden Kriegsjahre gibt Lutz Klinkhammer: *Zwischen Bündnis und Besatzung. Das nationalsozialistische Deutschland und die Republik von Salò 1943-1945*. Tübingen 1993.

¹¹² Der *Comitato di Liberazione Nazionale Alta Italia* (Nationales Komitee zur Befreiung des oberen Italiens) wurde im Januar 1944 vom Zentralkomitee des CLN gegründet und mit weitreichenden militärischen und politischen Befugnissen sowie der Regierungsgewalt für Norditalien ausgestattet. Ihm gehörten alle nicht-faschistischen Parteien an, wobei die Kommunisten die stärkste Fraktion stellten. Vgl. Ginsborg, *History of Contemporary Italy*, S. 16.

¹¹³ Vgl. Patrizia Dogliani: *Constructing Memory and Anti-Memory. The Monumental Representation of Fascism and its Denial in Republican Italy*, in: Bosworth/Dogliani (Hg.), *Italian Fascism*, S. 11-30, hier S. 20.

¹¹⁴ Vgl. Paul Ginsborg: *Family, Culture and Politics in Contemporary Italy*, in: Barański/Lumley (Hg.), *Culture and Conflict in Postwar Italy*, S. 21-49, hier S. 24-32 und 34. Zu der Situation des *mezzogiorno* in der unmittelbaren Nachkriegszeit vgl. Gabriella Gribaudi: *Images of the South*, in: Forgacs/Lumley (Hg.), *Italian Cultural Studies*, S. 72-87.

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

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

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

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

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

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

¹¹⁷ Ebd., S. 123.

¹¹⁸ Ebd., S. 110.

¹¹⁹ Ebd., S. 125.

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

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

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

¹²⁰ Ebd., S. 110.

¹²¹ Ebd., S. 120.

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

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

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

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

¹²⁴ Vgl. Ruth Ben-Ghiat: Unmaking the Fascist Man. Masculinity, Film and the Transition from Dictatorship, in: Journal of Modern Italian Studies. Jg. 10, Nr. 3, 2005. S. 330-365, hier S. 352f.

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

andere Logiken sich etablieren, die nötig sind für neue gesellschaftliche Phänomene wie bewaffnet kämpfende Frauen in den Brigaden (und in den faschistischen Einheiten), das Fehlen der kriegsgefangenen Männer in den Haushalten, das Verstecken von Flüchtlingen vor dem Zugriff der Ordnungsmacht, das Schließen der Schulen und die Einbeziehung von Kindern in das Erwerbsleben, die Etablierung einer illegalisierten Schattenwirtschaft, die Tatsache, dass die politische Führung nicht mehr in der eigenen, italienischen Hand lag und die Erkenntnis, dass der Rekurs auf ein neues Römisches Reich direkt ins Elend geführt hatte. Der Bruch der Logik beziehungsweise des Zusammenhangs von Wissen, Macht und Wahrheit sowie die Zerstörung der »Institutionen« schuf einen Notstand im Sinne einer Dringlichkeit zur Deterritorialisierung, in dem sich klassische binäre Ordnungsschemata lockerten und die stratifizierten Subjekte zugunsten eines polymorphen Sozialgefüges entweichen und andersartige soziale Lebensformen ausbilden konnten. Wie Ruth Ben-Ghiat es ausdrückt, war die Erfahrung dieser historischen Situation in Italien die Erfahrung eines Lebens während eines liminalen Moments.¹²⁶ Die Schwelle, die dabei überschritten wurde, war diejenige von einem Dispositiv der Macht zu einem Dispositiv des Begehrrens.¹²⁷

Die Dimension des Begehrrens, die zu einem solchen *umgestülpten Dispositiv* hinführt, spricht Foucault selbst an. Allerdings hat er ein anderes Verständnis von Begehrren, das bei ihm immer schon von der Macht überformt beziehungsweise produziert wurde. Das zeigt ein weiteres historisches Beispiel Foucaults, nämlich das der Psychoanalyse als Dispositiv der Gefühle, das ab dem 18. Jahrhundert strategisch auf die Veränderungen in der Moderne geantwortet habe.¹²⁸ Damit wurde denkbar, dass die Rede von Ödipalisierung¹²⁹ oder klassischem heteronormativen Begehrren

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³² Der Film wurde 1918 fertiggestellt und Anfang 1919 uraufgeführt.

Reterritorialisierung einer durch den Ersten Weltkrieg erschütterten herrschenden Ordnung:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 22.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 32.

¹⁴⁵ Ebd., S. 31.

¹⁴⁶ Ebd., S. 22.

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

¹⁴⁸ Butler, Körper von Gewicht, S. 30.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵³ Ebd., S. 36.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 7.

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

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

¹⁵⁵ Ebd., S. 47.

¹⁵⁶ Ebd., S. 443.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶⁴ Ebd., S. 43.

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

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

¹⁶⁵ »Hinter den Aussagen und Semiotisierungen gibt es nur Maschinen, Gefüge und Deteritorialisierungsbewegungen, die durch die Stratifizierungen der unterschiedlichen Systeme hindurchgehen und den Koordinaten der Sprache wie der Existenz ausweichen.« Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 202.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶⁸ Ebd., S. 34.

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

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

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

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

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 75.

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

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

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

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

Fluchtlinien

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

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

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

¹⁷⁶ Ebd.

wird primär und bildet heterogene und polymorphe gesellschaftliche Gefüge aus.

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

¹⁷⁷ Ebd., S. 440.

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

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

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

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

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

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

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

Und so fassen sie gleich einer politischen Programmatik zusammen:

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

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

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

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

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

¹⁸³ Ebd., S. 441.

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

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

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

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

¹⁸⁶ Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹¹ Vgl. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 163.

¹⁹² Ebd., S. 165.

¹⁹³ Vgl., ebd., S. 191.

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

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

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

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

¹⁹⁴ Ebd.

Werden auf dem organlosen Körper

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

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

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

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

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 371.

¹⁹⁶ Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹⁸ Deleuze/Parnet, Dialoge, S. 10.

¹⁹⁹ Deleuze/Guattari, Tausend Plateaus, S. 376.

²⁰⁰ Ebd., S. 377.

²⁰¹ Ebd., S. 376.

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

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

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

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

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

²⁰³ Ebd., S. 185.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 377 und 379.

²⁰⁵ Ebd., S. 225.

²⁰⁶ Ebd., S. 381.

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

²⁰⁷ Ebd.

