

Kino als heterotopischer Ort.

Entsubjektivierungsbewegungen im

neorealistischen Spielfilm

MASSIMO PERINELLI

Im folgenden Artikel geht es um die Bestimmung des Kinos sowohl als Apparatur von Subjektivierungs- wie auch als Maschine von Entsubjektivierungsprozessen und ihrem Stellenwert für soziale und historische Prozesse. Die These ist, dass das Kino zwei basale, jedoch unterschiedliche gesellschaftliche Funktionen besitzt, die sich historisch herausgebildet haben und die jeweils entgegengesetzte Ästhetiken besitzen und dadurch – im Sinne Félix Guattaris – entsprechend ethische Effekte befördern.¹ Diese Effekte können als Verfestigung beziehungsweise Verflüssigung des Subjektstatus bezeichnet werden, wobei der vorliegende Beitrag den Schwerpunkt auf die Herausarbeitung des Letzteren legt.

Nachdem zunächst eine knappe Wiederholung der Theorie des Films als Subjektstituierend gegeben wird, soll anhand des historischen Beispiels des italienischen Neorealismus gezeigt werden, welche entgegengesetzten Wirkungen von Filmen transportiert werden können und welche ethischen und politischen Konsequenzen eine solche Lesart besitzt.

Cinematic apparatus

Die erste Funktion des Kinos ist durch die vor allem marxistische und feministische Filmtheorie (nicht erst) seit den 1970er Jahren hinlänglich beschrieben worden. Sie soll an dieser Stelle in aller

1 Der besondere Stellenwert von Ästhetiken beziehungsweise einer „aesthetic power of feeling“ für die Artikulierung einer radikalen Ethik, von dem auch der vorliegende Text ausgeht, besitzt bei Guattari stets eine politische Dimension. In diesem Sinne versucht dieser Artikel das ethische Moment im gesellschaftspolitischen Prozess mitzudenken. Vgl. Félix Guattari: *Chaosmosis. An Ethico-Aesthetic Paradigm*, Bloomington: Indiana University Press 1995, S. 101.

Kürze und dadurch zwangsläufig vereinfacht zusammengefasst werden. Demnach wird das Kino als Subjektivierungsapparat verstanden, in dem sich das Publikum über Identifizierungsprozesse (vergeschlechtert) konstituiert.² Die Vorstellung, sich über ein äußeres Bild selbst zu erkennen und darin seine Subjekthaftigkeit auszubilden, rekurriert auf die Schriften von Jacques Lacan, die sehr umfangreich durch die Filmwissenschaften rezipiert wurden. Diese Auffassung geht von einem grundsätzlich gespaltenem Ich aus, das erst über die Betrachtung eines gespiegelten Bildes (von sich) ganz werde.³ Während die Psychoanalyse diesen Vorgang universell setzte und bis heute zur Grundstruktur des Menschen erklärt, plädiert dieser Text für eine Historisierung des psychoanalytischen Diskurses und verortet diese Aufspaltung in der Herausbildung moderner industrialisierter Nationalstaaten im 19. und im Übergang zum 20. Jahrhundert, innerhalb derer die Trennung des Ich von einer ihm nun äußeren Objektwelt allmählich von statten ging. Die Zentrierung des Ich über die Abspaltung einer Objektwelt ist jedoch nie abgeschlossen, sondern bedarf als unabschließbarer Prozess ständiger Wiederholungen. Die andauernde Überwindung der Spaltung setzt indes eine ständige Spaltung des Ichs voraus, die gesellschaftlich organisiert werden muss und kultureller Techniken bedarf. Hierfür wurde das Register des Visuellen primär.

Die massenhafte Schaffung von Zoos, Ausstellungen, Völkerschauen und Parks im 19. Jahrhundert, vor allem aber die Entwicklung der Fotografie und ihrer Trägermedien Zeitschrift und Bildpostkarte zeugen davon. Mit dem Kino trat Anfang des 20. Jahrhundert eine in dieser Hinsicht weiterentwickelte Technik hinzu. Durch die Verkettung fotografierte Bilder zu einem Bewegungsablauf, der in der Lage war, Figuren zu animieren und dadurch das

2 Vgl. Teresa de Lauretis; Stephen Heath (Hg.): *The Cinematic Apparatus*, London: MacMillan 1980.

3 Die Theorie des sog. Spiegelstadiums 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 Spiegelbild. 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 das Subjekt über deren Verfügung oder Ausschluss davon konstituiert. Zum anderen muss das Subjekt sich in einem ständigen Prozess des *othering* in Abgrenzung zum Bild als Bild selber erkennen und darüber immer wieder neu herstellen. Vgl. Jacques Lacan: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, in: Ders.: *Schriften I*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975. S. 61-70.

Leben selber zu imitieren, sowie die Einbettung dieser Bilderkette in ein Narrativ, ereignete sich etwas, das über die bloße Identifikation über ein äußeres Bild hinausging. Parallel zur Durchsetzung des psychoanalytischen Diskurses in der westlichen Welt, der das Unbewusste wie ein antikes Theater zu interpretieren suchte, konnten nun ganze Dramen bürgerlicher Subjektbildung durchgespielt werden. Damit dynamisierte das Kino diese Spaltung; als Apparatur des Spiegelstadiums diente es als Kulturtechnik einer modernen Subjektbildung.

In diesem Sinne gewinnt der Apparatusbegriff von Louis Althusser an Bedeutung. Denn im Sinne seines Ideologiebegriffs, der von einem notwendig falschen Bewusstsein ausgeht – erzählt als Geschichte –, welche das Subjekt über eine Anrufung in seine Welt einlässt und es mit ihr verbindet,⁴ konnte das Kino als Gesellschaftsmaschine verstanden werden, die nicht irgendwelche beliebigen Stories auf die Leinwand bringt, sondern immer wieder dieselbe Geschichte bürgerlicher Subjektbildung inszeniere.

Die feministische Kinotheorie machte vor allem auf die geschlechtliche Dimension dieses Aspekts aufmerksam. So sprach sie von einem ödipalen Mainstream-Kino, das über die Grammatik der patriarchalen Gesellschaft eine männliche Blickperspektive befördere, in der die Trennung von einer Objektwelt vergeschlechtet werde, und das Subjekt stets ein männliches sein sollte, während mit dem abgespaltenen Objekt in erster Linie die Frau identifiziert werde.⁵ In dem Sinne wie der Protagonist im Film die Handlung auf einer vertikalen Linie vorantreibe und die Kamera und damit das Zuschauerauge seine Position einzunehmen gezwungen sei, ist das Bild, die Leinwand und die Frau im Film in eine Objektposition verbannt. Das ödipale Narrativ, das diese Blickanordnung begleite, organisiere die Krise des männlichen Subjekts im Film, die der Held auf der Leinwand im Laufe des Films zu bewältigen habe. Am Ende ist seine männliche Subjektivität, so wie die des Zuschauers, wieder hergestellt.

Dem Begriff der Krise kommt dabei eine zentrale Bedeutung zu. Denn gerade das Kino macht deutlich, dass das bürgerliche Subjekt nicht per se besteht, sondern immer wieder über ein abgegrenztes imaginäres Außen, das seine Ordnung verunsichert, neu hergestellt werden muss. Die Krise des Subjekts ist also konstituierend für das Subjekt, wie auch für den Spannungsbogen im Spielfilm. Stets pas-

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

5 Vgl. Gertrud Koch: *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern 1989, S. 16f.

siert im Film eine Störung der Ordnung, die der Held durcharbeiten muss, um zum Happy End zu gelangen, an dem als Antrieb wie als Belohnung *die Frau* auf ihn wartet. Das glückliche Ende als *geglückter Abschluss* der Herstellung eines Subjekts kann jedoch nur von kurzer Dauer sein. So ist kein Film in der Lage, ein Happy End länger als einen Moment lang darzustellen; es kann nicht durchgehalten werden. Dies ist sowohl ein ethisches wie auch ästhetisches Problem, denn das Happy End als utopisches Glücksmoment sichert die Existenz der Krise. Die Notwendigkeit eines nächsten Films, der das vorausgegangene Happy End zerstören muss, nur um es am Ende auf einer neuen Ebene wieder herzustellen, liegt hierin begründet.

Erweitert man den Ideologiebegriff indes mit dem Begriff des Diskurses, wie es Teresa De Lauretis vorschlägt,⁶ kann das Kino mit Judith Butler auch als performative Zitationsmaschine verstanden werden, „durch die der Diskurs die Wirkung erzeugt, die er benennt.“⁷ So ist der Film Zitat gesellschaftlicher Diskurse, so wie er gleichsam Diskurse setzt. Der Diskurs gibt vor, was das Publikum im Film erkennt, was als das Andere wahrgenommen wird und welche Qualitäten das davon sich abgrenzende Zuschauersubjekt besitzt. Letztlich ist die Story in den Köpfen der Zuschauer und Zuschauerinnen wichtig, das heißt die Art und Weise wie diese ihre Erfahrung und ihr Denken und Fühlen mit den Bildern und der Geschichte verbinden, und welchen Reim sie sich auf den Film machen.

Trotz der Weiterentwicklung der feministischen Filmtheorie und den zahlreichen Versuchen, ein Kino zu schaffen, das mit den Konventionen von Spaltung und Zusammenführung – gefasst in dem Begriff der *suture*, wie ihn Kaja Silverman für das Kino verwendet hat⁸ – bricht, ist das ödipale Kino bis heute vorherrschend und folglich die psychoanalytisch und marxistisch angelehnte Kinotheorie aktuell. Lediglich sind – und das ist nicht wenig – die geschlechtlichen Zuweisungen von Subjekt und Objekt seit den 1980er Jahren

6 Vgl. Teresa de Lauretis: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press 1987, S. 3-13.

7 Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin: Berlin Verlag 1995, S. 22.

8 Die *suture* ist der rote Faden der Narration, die den Film zu einem Sinn stiftenden Ganzen vernäht. Sie schafft eine Kohärenz des Blickenden und des von ihm angeblickten Objektes, das in der Gegenschusskonstellation wie aus einem Spiegel zurückblickt. Durch diese Hin- und Herbewegung des Kamerablicks wird die Spaltung des Ich überwunden und die Geschlossenheit bzw. Schließung des mit sich selbst identischen Subjektes ermöglicht. Vgl. Kaja Silverman: *The Subject of Semiotics*, New York: Oxford University Press 1983, S. 204 und 235.

immer häufiger uneindeutig geworden. Was bleibt jedoch ist die Krise, die das Subjekt in Frage stellt und die jeder Film organisieren muss.

Diese Operation birgt indes Gefahren in sich, da nicht immer sicher ist, dass die Krise im Sinne einer Rekonstituierung des Subjekts überwunden werden kann. Mit Gilles Deleuze und Félix Guattari kann die Organisierung der Krise durch den Kinoapparat auch als Schaffung einer Fluchtlinie beschrieben werden, der die Protagonisten im Film von ihrer Bahn abkommen lässt. Diese Fluchtlinie im klassischen Kino soll hier als *negative Fluchtlinie* beschrieben werden, deren Verlauf zwar alle möglichen diskursiven Randpositionen streifen oder gar durchwandern kann, jedoch nur um am Ende unweigerlich auf den nun wieder gefestigten Pfad des normativen Subjekts zurück zu gelangen oder diesen für die Nachfolgenden zu bereiten.⁹ Die Frage, ob ein Film eine negative Fluchtlinie zeichnet oder seine Ordnung nicht vielleicht doch zerstört, ist indes nicht eindeutig zu beantworten und hängt nicht zuletzt von den (historisch) unterschiedlichen Rezeptionsmöglichkeiten ab. So mögen etwa deutsche Komödien der 1950er Jahre zur Rekonstituierung des durch den Weltkrieg beschädigten männlichen Subjekts gedient haben, aus heutiger Betrachtung destruiert es jedoch diesen Versuch und ridikülisiert sowohl die Krise als auch die Happy End Konstellation z.B. in der Figur der Ehe zwischen dem albernem alleinerziehenden Vater und der komischen Witwe.¹⁰ Auch die in den 1970er und 80er Jahren stattfindende feministische Relektüre der US-amerikanischen *film noir* Filme der 40er/50er Jahre, die in der *femme fatale* nicht mehr nur die für ihre sexuelle Selbstständigkeit am Ende des Filmes zu bestrafende Frau sah, sondern eben in ers-

9 Der Begriff rekurriert auf das Bild des Sündenbocks, mit dem Deleuze/Guattari eine mögliche Negativität einer Fluchtlinie beschreiben. Der Sündenbock wird aus dem Ort gejagt, bleibt jedoch beständig mit dem Zentrum verbunden und kehrt schließlich zu diesem zurück, um erneut von diesem zurückgewiesen und fortgeschickt zu werden. Vgl. Gilles Deleuze; Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin: Merve 1992, S. 162. Viele postmoderne Filme, wie etwa das Kino von Lars von Trier, sind in dieser Hinsicht missinterpretiert worden. Denn trotz der Abgründe, die ein Film eröffnen kann, findet am Ende doch die Schließung des herrschenden Diskurses als klassisches *narrative closure* statt. Selbst der Tod der Hauptfiguren erfüllt meist den Zweck, eine zuvor bedrohte Ordnung für die nachfolgende Generation zu retten.

10 Vgl. Massimo Perinelli; Olaf Stieglitz: „Liquid Laughter. Milch und Alkohol in bundesdeutschen und US-amerikanischen Filmkomödien der 1950er Jahre. Eine geschlechterhistorische Betrachtung“, in: gender forum. Imagendering. Jg. 2, Nr. 13, 2006. http://www.genderforum.uni-koeln.de/imagendering2/stieglitz_perinelli.html (Stand 29.04.2008).

ter Linie die Attraktivität und Agency dieses starken Frauentyps im Film betonte, ist Beispiel für die Anschlussfähigkeit der filmischen Diskurse mit alternativen Sehgewohnheiten der BetrachterInnen.¹¹ Die Krise beziehungsweise Fluchtlinie selbst in klassischen Filmen ist also nicht zwingend rekonstitutiver Natur, sondern birgt das Vermögen in sich, aus ihrer Ordnung unwiderbringlich hinauszuweisen. Und dies gilt nicht nur aufgrund der unterschiedlichen Rezeptionsmöglichkeiten oder der Fähigkeit, Filme ‚gegen den Strich‘ lesen zu können; vielmehr transportieren die Filme selber unterschiedliche Affekte, die neben devianten Filmplots vor allem über die ästhetische Komposition der Bilder und ihre Montage Geltung bekommen.

Genau an dieser Stelle kommt die zweite Funktion des Kinos zum Tragen. Für eine gesellschaftliche Filmanalyse ist dabei die Unkontrollierbarkeit von Affekten von Interesse. So schreiben sich entsubjektivierende Ereignisse häufig ungeplant und unbewusst, also jenseits von Drehbuch, Regie und Montageprotokoll als Bilder in das kinematographische Filmmaterial ein. Da Spielfilme fantasmatischer Natur sind, so die These, ‚rutschen‘ nicht-sagbare, quasi unterirdische Prozesse unintendiert in den Plot und werden als Filmstreifen manifest. In einer Relektüre sind sie dadurch historiographisch entzifferbar. Diese devianten Momente, die es noch genauer zu bestimmen gilt, knüpfen ebenfalls an der kinematographischen Organisierung der Krise des Subjekts an, lassen diese jedoch hinter sich und affirmieren das verworfene Andere als das Eigene. Um bei den gewählten Beispielen zu bleiben, diene der ridikülisierte Mann der 1950er Jahre Komödien eben nicht nur seiner patriarchalen Überwindung, sondern verwies auch auf die Unlust der damaligen Männer, männlich zu sein, sowie die stets zum Tode oder zur Ehe verurteilte *femme fatale* des *film noir* zwar eine Warnung an unabhängige Frauen war, aber dennoch zum Vorbild für genau jene werden konnte und auch wurde.

Italien 1943-1949

Noch deutlicher jedoch wird diese andere Wirkung des Spielfilms in Zeiten historischer Ausnahmesituationen. Dies möchte ich anhand des italienischen Kino der unmittelbaren Nachkriegszeit ausführen. Denn die Filmanalysen zeigen deutlicher als andere Quellen aus der Zeit, dass Italien in den Jahren 1943 bis 1949 eine Lücke aufwies zwischen dem desartikulierten Diskurs des *ventennio*, also der

11 Vgl. E. Ann Kaplan (Hg.): Women in *film noir*, London: British Film Institute 1978.

zwanzigjährigen Herrschaft des Faschismus, und dem noch nicht etablierten Diskurs der neuen italienischen Republik, die sich im Übergang zu den 1950er Jahren etablierte. Der Begriff des Dispositiv von Michel Foucault ist für dieses Bild hilfreich. Foucault beschreibt das Dispositiv als eine netzförmige Machtstruktur, die aus Diskursen und von Diskursen abgelagerten, stofflichen Strukturen, den „Institutionen“ gebildet wird.

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 ebenso wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.¹²

Das Dispositiv übersteigt also den Diskursbegriff und zeichnet sich dadurch aus, dass es ein Gefüge ist, das im Sinne von Herrschaft funktioniert. Es geht bei dem Konzept des Dispositivs demnach um Macht beziehungsweise um ein Netz, in dem sich Herrschaft etablieren kann. Das Italien der letzten beiden Kriegsjahre und der direkten Nachkriegszeit ließe sich in dieser Logik als ein *zerstörtes Dispositiv* begreifen, in dem sowohl die Institutionen, wie Grenzen, Gebäude, Verwaltungsapparate, das Militär sowie Teile der Wirtschaft beschädigt wurden und gleichzeitig zuvor hegemoniale Diskurse von Volk, *Duce* und Vaterland, von Heldentum und Mutterschaft, von Arbeit und Krieg, von Staat und *italianità* ihre Wirkung eingebüßt hatten und für eine kurze Zeit eine diskursive Leerstelle entstand, in der außergewöhnliche und heterotopische Momente sozialer Vergesellschaftung auftauchen konnten. Das heißt, 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 andere Logiken sich etablieren, die nötig¹³ sind für neue gesellschaftliche Phänomene.¹⁴ In den Jahren von 1943 bis 1947 waren das u.a. bewaffnet kämpfende Frauen in den Brigaden (und in den faschistischen Einheiten), die Abwesenheit der kriegsgefangenen Männer in den Haushalten und

12 Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978, S. 119f.

13 Nötig im Sinne der *urgence* bei Foucault. Vgl. ebd., S. 120.

14 Damit teilt der Artikel die Kritik von Deleuze/Guattari am Dispositivbegriff Foucaults, dem zufolge das Dispositiv nur als ein Gefüge der Macht zu verstehen sei. Das Dispositiv *Italien 1943-49* ist hingegen als ein Gefüge des Begehrens zu begreifen. Vgl. G. Deleuze; F. Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 194, Anm. 37.

Familienstrukturen, das Verstecken von alliierten Flüchtlingen und jüdischen Italienern beziehungsweise Ausländern 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 ab 1943 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 eine Deterritorialisierung, in der sich klassische binäre Ordnungsschemata lockerten und ihre stratifizierten Subjekte zugunsten eines polymorphen Sozialgefüges entweichen konnten. Die Besatzungsmächte wirkten nicht *gouvernemental* auf die Bevölkerung ein beziehungsweise gingen nicht aus dieser hervor, sondern blieben ihr größtenteils äußerlich im Sinne eines Fremddigierens. Das Moment des Selbstdigierens der Subjekte innerhalb eines biopolitischen Dispositivs verlor für einen Moment seine Bedeutung. Auf der Mikroebene der Individuen und ihres Alltags bedeutete das, dass Körper weniger als zuvor Einschreibungsfläche und Produkte von Diskursen waren und dadurch zu den ersten und gleichsam wichtigsten Orten wurden, an denen sich die Veränderungen der zusammengebrochenen Ordnung abspielten und ihre Effekte zeitigten. Auf der Ebene des Subjekts könnte man hier von einem massiven Aufkommen einer „partial subjectivity“ sprechen, die „pre-personal, polyphonic, coellective and machinic“ ist.¹⁵ Diese Effekte, die nicht sagbar waren, wurden in den Filmen der unmittelbaren italienischen Nachkriegszeit sichtbar. Elena del Rio macht mit Bezug auf Körper im Kino eine entscheidende, an Deleuze orientierte Bemerkung: „There are behaviours of the body that interrupt the logical reasoning of the narrative.“¹⁶ Diesen Bruch gilt es in den Filmen aufzuzeigen.

Fluchtlinien des Neorealismus¹⁷

Über das neorealistische Kino sind unzählige Studien verfasst worden.¹⁸ Aus italienischer Forschungsperspektive dient der Neorea-

15 F. Guattari: *Chaosmosis*, S. 21.

16 Elena Del Rio in: Jonathan Busch: Interview with Elena Del Rio, in: *VUEWeekly*. Issue: New Arena. 07.03.2007. Onlinezeitschrift. <http://www.vueweekly.com/articles/default.aspx?i=5931> (Stand 09.09.2007).

17 Eine ausführliche historische Untersuchung der neorealistischen Filme und ihrer Kontextualisierung findet sich in: Massimo Perinelli: *Fluchtlinien des Neorealismus. Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit 1943-1949*, Bielefeld: transcript 2009.

lismus sowohl als selbstevidentes Merkmal nationaler Geschichtsschreibung, mit der er aufs engste verbunden ist,¹⁹ sowie als kritischer Versuch einer Zerstörung eben dieses nationalen Mythos, der im Gegensatz zum Mythos in den Filmen keine Stunde Null eines gewendeten postfaschistischen Italiens zu erkennen vermag. Letztgenannte Forschung hebt dabei vorwiegend auf die Kontinuitäten des italienischen Nachkriegsfilms aus dem Faschismus ab. Tatsächlich lassen sich für diese These viele Hinweise finden, vor allem die aktive und prominente Mitarbeit aller späteren neorealistischen Filmemacher in den Strukturen der faschistisch kontrollierten Kinolandschaft.²⁰ Und auch die strikte Ablehnung US-amerikanischer Kultur innerhalb der Programmatiken der neo-realistischen Filmemacher sowie der italienischen Linken bei gleichzeitiger Betonung der einfachen und letztlich guten italienischen Bevölkerung ähnelt

- 18 Einen guten Überblick über die Literatur zum italienischen Kino bietet die Website des Media Resources Center der University of California, Berkeley: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/italianfilmbib.html> (Stand 01. 05. 2008)
- 19 So fehlt in kaum einer Historiographie zu Italien der Nachkriegszeit der ausführliche und mit Beispielen gespickte Verweis auf das neorealistische Kino. Eine Besonderheit, die sich in anderen Ländern so nicht finden lässt.
- 20 So kam das Gros der Filmemacher aus der 1935 vom Regime gegründeten Filmschule *Centro Sperimentale di Cinematografica* (CSC), wo sie teilweise direkt für das Regime Filme drehten oder in den Filmzeitschriften *Bianco e Nero* und *Cinema* schrieben. Roberto Rossellini verband zum Beispiel eine enge Freundschaft mit dem Sohn des *Duce* und dem Gründer der *Cinema* Vittorio Mussolini 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. Selbst jene Filmemacher galten später als neorealistische Regisseure, die nach der Kapitulation Italiens 1943 mit den Resten des Regimes und dem mitgenommenen Equipment von *Cinecittà* nach Norditalien zogen und dort innerhalb der faschistischen Republik von Salò Filme drehten, wie zum Beispiel Francesco De Robertis. Vgl. Jacqueline Reich: „Mussolini at the Movies. Fascism, Film, and Culture“, in: Dies.; Piero Garofalo (Hg.): *Re-Viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington: Indiana University Press 2002, S. 3-29 hier S. 9ff. Vgl. Ruth Ben-Ghiat: *Fascist Modernities. Italy, 1922-1945*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2001, hier S. 89ff. Vgl. Peter Bondanella: „The Making of *Roma città aperta*: The Legacy of Fascism and the Birth of Neorealism“, in: Sidney Gottlieb (Hg.): *Roberto Rossellini's Rome Open City*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 43-66, hier S. 44. Vgl. Ruth Ben-Ghiat: „The Fascist War Trilogy“, in: David Forgacs; Sarah Lutton; Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): *Roberto Rossellini. Magician of the Real*, London: British Film Institute 2000, S. 20-35, hier S. 20. Vgl. Ennio Di Nolfo: „Intimations of Neorealism in the Fascist *Ventennio*“, in: J. Reich; P. Garofalo (Hg.): *Re-Viewing Fascism*, S. 83-104, hier S. 88 und 94.

der Haltung der Kulturschaffenden im Faschismus.²¹ Gegen die Kontinuitätsthese spricht die relativ offen artikulierte Kritik dieser Zirkel am Regime, die sich nach dem Krieg bei einigen in der Mitgliedschaft innerhalb der kommunistischen Partei (PCI) manifestierte.²² Außerdem, und das scheint bedeutender, sympathisieren die Filme mit all jenen Figuren, die dem Faschismus verhasst waren, inklusive den alliierten Soldaten.

Die vorliegende Arbeit kritisiert beide Forschungsmeinungen und sieht im Kino der unmittelbaren Nachkriegszeit weder eine bloße Kontinuität aus der Zeit des Faschismus, noch die Geburt einer neuen demokratischen Gesellschaft. Vielmehr wird der Neorealismus hier als ein singuläres Zwischenspiel begriffen, das sowohl mit den Konventionen des früheren Kinos brach, als auch in den aufkommenden Verhältnissen der ersten Republik wieder zum Ver-

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

22 Stephen Gundle beschreibt das komplexe Verhältnis des PCI zum neorealistischen Kino. Einerseits war ihr Vorsitzender Palmiro Togliatti kein Filmliebhaber, was sich in der Schwerpunktsetzung der kommunistischen Kulturzeitschriften wie der *Rinascita* ausdrückte, in denen Film kaum vorkam. Auch wurden einige Produktionen, wie *Riso amaro* des Parteimitglieds Giuseppe De Santis, von der Partei scharf kritisiert. Andererseits sieht Gundle die Unterstützung des PCI als einen maßgeblichen Faktor, dass ein „progressives Kino“ den Kalten Krieg überhaupt überlebte. Diese Unterstützung war zumindest bis 1948 jedoch nicht materieller Natur. Vgl. Stephen Gundle: „From Neo-Realism to *Luci Rosse*. Cinema, Politics, Society, 1945-85“, in: Zygmunt G. Baranski; Robert Lumley (Hg.): *Culture and Conflict in Postwar Italy. Essays on Mass and Popular Culture*, New York: St. Martin Press 1990, S. 195-224, hier S. 207f. Dennoch fühlte sich der PCI mit dem Neorealismus geistig verbunden und bezeichnete die Filmschaffenden Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Pietro Germi, Cesare Zavattini und Luchino Visconti als Genossen auf der Straße. Die Regierung wiederum richtete ihre Politik strikt gegen den Neorealismus, vor allem in der Person des christdemokratischen Unterstaatssekretärs und Vorsitzenden der *Direzione Generale della Spettacolo*, Giulio Andreotti, der zuständig war für alle Entscheidungen im Filmwesen. Das nach ihm benannte Gesetz *Legge Andreotti* vom Dezember 1949, das die gesamte Filmindustrie unter seine Kontrolle brachte, wird in der Filmgeschichte häufig für das Ende des Neorealismus verantwortlich gemacht. Vgl. Nicoletta Misler: „Iconologia del realismo“, in: Lino Micciché (Hg.): *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venedig: Marsilio 1999, S. 67-75, hier S. 68. Vgl. Mauro Morbidelli: „La contesa politica sul cinema“, in: Luciano De Giusti (Hg.): *Storia del cinema italiano*, Bd. 8. 1949/1953, Venedig, Rom: Marsilio 2003, S. 53-63, hier S. 58. Vgl. R. J. B. Bosworth: „Film Memories of Fascism“, in: Ders.; Patrizia Dogliani (Hg.): *Italian Fascism. History, Memory and Representation*, Basingstoke: MacMillan 1999, S. 102-123, hier S. 108.

schwinden gebracht wurde. Diese Perspektive verlangt, von den berühmten Filmemachern der sog. italienischen Schule²³ und deren ab 1948 verstärkt einsetzenden Reflektionen über den Neorealismus in den Filmzeitschriften zu abstrahieren,²⁴ und das besondere Moment der Filme nicht in ihrem handwerklichen und künstlerischen Geschick zu verorten, sondern zu fragen, welche Bilder aus der Zeit in die Filme unabhängig von Drehbuch und Regie einfließen beziehungsweise welche Begehrensströme und Affekte direkt nach dem Faschismus und durch seinen Zusammenbruch freigesetzt wurden, und wie diese die damaligen Menschen und damit auch die Filmemacher erfassten, durch deren Handwerk sie manifest wurden. Aus diesem Grund darf sich der analytische Blick auch nicht auf die sechs „Meisterwerke“ des Neorealismus beschränken, sondern sollte grundsätzlich beliebig viele Filme aus der Zeit 1943-49 miteinbeziehen.²⁵

In der Betrachtung des neorealistischen Films fällt zunächst auf, dass ungewöhnliche Typen von Männlichkeit in seinen Plots auftauchen. Nur kurze Zeit zuvor noch im faschistischen Film als kriegerischer Körperpanzer oder gestrauchelter, aber am Ende triumphierender Held zelebriert, verschwand dieser männliche Held plötzlich in den Filmen der Nachkriegszeit. Stattdessen finden sich überwiegend Protagonistinnen auf der Leinwand, während sich die Männer an der Peripherie der Handlungen wiederfinden und unfä-

23 Damit sind meistens Roberto Rossellini, das Duo Vittorio De Sica und Cesare Zavattini – letzterer Drehbuchautor und Theoretiker des Neorealismus – sowie Luchino Visconti, Alberto Lattuada, Luigi Zampa, Pietro Germi, Renato Castellani, Giuseppe De Santis und Alessandro Blasetti gemeint.

24 Der Begriff Neorealismus tauchte verstärkt erst ab 1948 auf, genau zu jener Zeit, in der der Neorealismus seine ‚radikale Offenheit‘ verlor. In dieser allgemein als zweiten Periode des Neorealismus bezeichneten Phase von 1948 bis 1950 etablierte sich die *scuola italiana* und begann, den Neorealismus zu definieren und in ihren Printmedien zu debattieren, während die Jahre 1942 bis 1947 als die eigentlich produktive Phase relativ frei von diesem Diskurs waren. In dieser Zeit gab es keinen einzigen Artikel *über* den Neorealismus. Vgl. Angelo Restivo: *The Cinema of Economic Miracles. Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Durham: Duke University Press 2002, S. 23. Vgl. Alberto Farassino: „Neorealismo, storia e geografia“, in: Ders. (Hg.): *Neorealismo. Cinema Italiano 1945-1949*, Turin: E.D.T. 1989, S. 21-36, hier S. 32.

25 Den sechs bekanntesten Titeln *Roma città aperta*, *Paisà*, *Sciuscià*, *La terra trema*, *Ladri di biciclette* und *Umberto D.* werden häufig noch *Ossessione* und *Germania anno zero*, *Un giorno nella vita*, *Il bandito*, *Il sole sorge ancora*, *Caccia tragica*, *Tombolo paradiso nero*, *Sotto il sole di Roma*, *Vivere in pace*, *Senza pietà*, *Riso amaro* und *Miracolo a Milano* hinzugefügt. Insgesamt wurden in Italien über 200 Filme allein in den ersten vier Nachkriegsjahren produziert.

hig beziehungsweise unwillens sind, die Dinge in die Hand zu nehmen. Hingegen wurden überraschend viele Filme aus der Sicht der Protagonistin gedreht und es ist ihre Geschichte, die erzählt wird. Aber auch die Frauen des Neorealismus haben wenig gemein mit ihren Vorgängerinnen aus der Zeit des Faschismus wie etwa die blonde, verführerisch elegante, städtische Dame oder die dunkle, kerngesunde, ländliche, kinderreiche Frau, welche der Faschismus in seiner Ikonografie feierte.²⁶ Vielmehr kreisen die Filmfiguren um deviante oder gesellschaftlich marginalisierte Figuren wie Kinder, Odachlose, Kranke, (Afro-)Amerikaner und Deutsche, Homosexuelle, Kollaborateurinnen, Sexarbeiterinnen, begehrende Frauen, begehrt werdende Männer und andere nicht-hegemoniale Figuren. Sie markieren Abzweigungen, an denen die Plots eine neue Richtung beziehungsweise eine Fluchtlinie einschlagen, diesmal jedoch *ohne* jemals wieder auf die Hauptlinie zurückzufinden. Das Modell der konstitutiven Krise wird im Neorealismus durchbrochen, da die Figuren zu keinem Happy End finden und stattdessen auf unvorhersehbaren Wegen weiter laufen oder sterben. Es ging in den Filmen nach dem Krieg nicht um ein Konzept von *othering* als Strategie des Zu-sich-selbst-findens sondern um die Taktik eines tatsächlichen *Minoritär-Werdens*. Darin artikulieren diese Filme eine Realität der Wünsche, Ängste, und des Begehrens, die sich fantasmatistisch bildete und die das gesellschaftliche Reale ebenso erzeugte, wie es zuvor die Diskurse der Macht taten. Denn was Filme grundsätzlich ermöglichen, ist das, was nicht ist, zu realisieren. Darin besitzen sie gleichsam ihren historischen Wert: Sie bilden ein erforschbares Archiv der Wünsche und Fantasien.

Hier kommt das Vokabular von Gilles Deleuze und Félix Guattari zum Einsatz, dessen Bedeutung darin liegt, von Begehrensformen, Wunschproduktionen, Körperereignissen und Vergesellschaftungsformen zu reden und dafür Begriffe zu ‚erfinden‘, die ein Denken funktionieren lassen, das weder national-bürgerlich noch ödipal, kapitalistisch oder heteronormativ funktioniert, sondern Prozesse beschreiben kann, die im Schatten dieser Diskurse aufkommen und die keine (Gegen-)Macht wünschen, sondern die eine Ethik des Nicht-sagbaren befördern. Damit lassen sich die ästhethi-

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

schen und ethischen Phänomene in den Filmen des Neorealismus beschreiben. Dieses Vokabular setzt auf der Ebene der Körper an und formuliert, wie Körper sich auf eine (un-)bestimmte Art entfalten und Verbindungen zueinander eingehen, wenn sie nicht ödipal zugerichtet werden beziehungsweise – mit und gegen Lacan gesprochen – wenn im Unbewussten das Schweigen der Buchstaben herrscht.²⁷

Bereits in den letzten Kriegsjahren entstand jene politisch-ästhetische Haltung, die unterhalb des Diskurses angelegt waren und die zu den bekannten Filmen ab 1945 führten. Schon der Vorläufer des Neorealismus *I bambini ci guardano* (Vittorio De Sica, 1943) versammelt jene Themen, die im Faschismus verboten waren, wie den Ehebruch der Ehefrau, die für ihren Liebhaber Mann und Kind verlässt, und das Versagen des Familienvaters, der Selbstmord begeht. Auch *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943) handelt von Ehebruch, jedoch auch von Prostitution und Homosexualität, ohne diese zu verwerfen. Vor allem zeichnet sich *Ossessione* durch eine veränderte Bildästhetik aus, die sich sowohl in den Handlungsebenen, in der Körperlichkeit der ProtagonistInnen, als auch in den neuartigen Filmbildern nachweisen lässt. Es wurden Figuren entworfen, die zerrissen wirken, die unfähig sind zu arbeiten, die sich nicht in eine Paarwerdung begeben können und deren Pläne am Ende der Filme immer scheitern. In *Ossessione* ist es der Landstreicher Gino, der Objekt der Begierde sowohl für die verheiratete Giovanna wird, wie für die Sexarbeiterin Anita, die ihn vor der Polizei versteckt, als auch für den kriminellen ‚Spanier‘, mit dem er in einer erotisch aufgeladenen Szene das Bett teilt. Während Gino sich treiben lässt und dabei passiv und erotisch inzeniert wird, treiben die anderen, vor allem Giovanna, die Handlung voran. Gemeinsam ermorden sie ihren Ehemann. Bei der Flucht kommt ihr Wagen von der Straße ab, wobei die schwangere Giovanna tödlich verunglückt, während Gino von der Polizei festgenommen wird. Das besondere Moment des Filmes liegt jedoch in der Geometrie seiner Bilder beziehungsweise in einer Ästhetik der Verflüssigung. Der Film spielt nah am Wasser. Zwischen dem breiten Ufer des Po und einer Landstraße liegt das Rasthaus von Giovanna und ihrem Mann, in das es den umherziehenden Gino auf der Ladefläche eines LKWs zufällig verschlägt. Die Kameraeinstellung beginnt mit dem Blick aus dem Führerhaus eines fahrenden LKWs auf die vor ihm liegende Straße, die parallel zu dem Fluss verläuft. Hier wird bereits das Grundthema des Neorealismus, Bewegung, Reise und Flucht, eingeführt, das sich in der Kameraführung und der Filmästhetik manifestiert und das sich in fast allen Filmen genau so oder sehr ähnlich finden lässt. Immer sind es be-

27 Vgl. Jacques Lacan: „Das Drängen des Buchstaben im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud“, in: Ders: Schriften II, 3. korr. Aufl. Weinheim, Berlin: Beltz 1991, S. 15-59.

reits die ersten Szenen, die das Setting gleich zu Beginn entgrenzen. In *Ossessione* sind es horizontale Linien, Fluss und Straße (später auch die Eisenbahnlinie), die zentral für den Film sind und die die Möglichkeit für Veränderung und Verwandlung darstellen. Die Raststätte hingegen symbolisiert zunächst Giovannas Gefängnis der Ehe mit ihrem brutalen Ehemann, sowie das ihrer eingesperren Wünsche, die im ersten Kontakt mit dem jüngeren Gino unmittelbar und unwiderruflich freigesetzt werden. Später wird das Rasthaus zum Gefängnis für Gino, der sich durch den Mord an Giovanna und das Haus gekettet fühlt. Das Rasthaus erscheint wie die Kerbung des ansonsten glatten Raumes von Straße und Fluss, ein Riss, in dem Gino, genau wie Giovanna, festzuhängen droht. Mehrmals im Film machen sich die verschiedenen ProtagonistInnen auf, die Straße herunterzugehen und sich damit der Situation zu entziehen. Eine weitere Fluchtlinie im Film ist die Eisenbahnstrecke nach Ancona, auf der Gino, im Versuch von Giovanna wegzukommen, den ‚Spanier‘ kennen lernt. Damit verwandelt er sich abermals, diesmal vom Liebhaber Giovannas zu dem intimen Freund und Begleiter des ‚Spaniers‘. Als der ihn später – nach dem Mord – auf dem Hof besucht, kann Gino, als Mittäter an Giovanna und den Ort gebunden, nicht mehr mit ihm gehen. Als der ‚Spanier‘ daraufhin auf der Straße davonzieht, verwandelt er sich ebenfalls und wird vom engsten Freund zum Verräter Ginos. Die nächste Einstellung zeigt ihn im düsteren, von vertikalen Schlagschatten durchzogenen Büro des Kommissars, wo er die entscheidende Aussage macht. Es sind die Straße, der Fluss und die Eisenbahn als horizontales Gefüge, auf dem die frei flotterenden Wünsche der Menschen entlanggleiten, während in den Häusern und Institutionen dieses Begehren begrenzt und aufgestaut wird.

Diese ausführlichere Betrachtung von *Ossessione* soll zeigen, dass das Neue an den Filmen auf mehreren Ebenen stattfand, im narrativen Bereich, insofern es die ödipale Subjektbildung verhinderte, im geschlechtlichen Bereich, wo sich das sexuelle Begehren der Frau auf den erotisch inszenierten, passiven Körper des Mannes richtet, im politischen Bereich, insofern der Fokus auf den gesellschaftlich Marginalisierten lag, sowie vor allem im ästhetischen Bereich, wo ein horizontales Fließen jegliches molare Zentrum dezentrierte beziehungsweise deterritorialisierte. Denn mit dem Neorealismus entstand eine neue Art des Bildes, das Deleuze *Zeit-Bild* nennt,²⁸ und das aus der Krise des sog. *Aktionsbildes* hervorging, die Deleuze mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges verknüpft. Das *Zeit-Bild* kann also als ein Effekt des zusammengebrochenen Dispositivs verstanden werden. Ein erster Hinweis auf die Veränderungen,

28 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Kino 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 11f.

welche die Menschen in den neorealistischen Filmen unterlaufen, gibt Deleuze selber:

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.²⁹

Dabei geht es jedoch nicht darum, diese Zeit, die voller Elend und Entbehrungen war, und ihr Kino zu romantisieren und zu einem utopischen Ort zu verklären. Eine Utopie sähe sicherlich anders aus als die düsteren neorealistischen Filme und wäre eher Gegenstand von Zukunftsentwürfen, Heilsverkündungen und Orte geordneter Fantasien. In *Die Ordnung der Dinge* beschreibt Michel Foucault 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 unterterminieren, wie sie verhindern, daß dies *und* das benannt wird, weil sie die gemeinsamen Namen zerbrechen oder sie verzahnen, weil sie im voraus die ‚Syntax‘ zerstören, und nicht nur die, die die Sätze konstruiert, sondern die weniger manifeste, die Wörter und Sachen (die einen vor und neben den anderen) ‚zusammenhalten‘ lässt.³⁰

Heterotopien können als das Andere in der Gesellschaft verstanden werden, das in einem besonderen Verhältnis zu einer dominanten Gesellschaftsordnung steht, insofern es nichts repräsentiert, noch nicht einmal das verworfene Andere und damit keine Repräsentation im Sinne von Produkt und Produzent des Diskurses ist. Vielmehr fordert die Existenz heterotopischer Orte dazu auf, den Begriff

29 Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 167.

30 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971, S. 20.

der Repräsentation selbst zu hinterfragen. Denn diese realen Orte setzen dem Diskurs 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“.³¹ Das ist weder paradiesisch noch herrschaftsfrei, aber es verweist auf die Grenzen des Diskurses und auf mögliche Gegenorte, in denen sich ein Begehren zu vergesellschaften vermag, das nicht in die Grammatik des herrschenden Gesetzes eingelassen ist, sondern den Diskurs zum Stottern brachte, ohne eine neue kohärente Ordnung zu repräsentieren.

Den neorealistischen Film als heterotopisches Moment zu ermitteln, bedeutet, jene Aspekte zu lesen, die sich einer Repräsentation entziehen.³² Neben der diskurstheoretischen Methode bedarf es deshalb einer ergänzenden Lesweise, um nach Heterotopien in den Filmen und damit in Italien der Jahre 1943-49 zu forschen. 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“.³³ Das heterotopische Dispositiv *Italien 1943-49* befindet sich auf dieser anderen Seite des Symbolischen. Nun lässt sich auch der Begriff der Fluchtlinie präzisieren. 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 vorherrschend ist –, begibt sich die Filmanalyse auf die Suche nach jenen Linien, die in unbestimmte Bereiche und zu nicht repräsentierbaren Stätten verlaufen. Die positiven Fluchtlinien zu

31 Ebd.

32 Mit Annette Kuhn versteht dieser Text Repräsentationen als Strategien der Normalisierung und damit als eine Form der Regulierung. 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: Columbia University Press 1997, S. 195-207, hier S. 204.

33 Stevie Meriel Schmiedel: *Contesting the Oedipal Legacy. Deleuze vs Psychoanalytic Feminist Critical Theory*: Hamburg, Münster: LIT-Verlag 2004, S. 177. Die Formel $n-1$, der Abzug des Molaren vom Molekularen, die Deleuze/Guattari finden, bedeutet das Fehlen eines *main signifiers* und damit die Herstellung einer *multitude*, wie sie diese Arbeit in den Bildern der Nachkriegszeit ausmacht. Vgl. G. Deleuze; F. 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: Edinburgh University Press 2006, S. 207-228, hier S. 209f.

ermitteln und die hetero-topischen Orte, zu denen sie führen, zu beschreiben, ist gleichzeitig Methode und Zweck, eine Ästhetik der Entsubjektivierung des Films zu schreiben.

Die Öffnung der *narrative closure* ist dabei eine wichtige positive Fluchtlinie des Neorealismus. Sie lässt sich in jedem Film dieser Zeit finden. In dem berühmtesten und oftmals als erster neorealistischer Film bezeichnete *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) wird diese Öffnung deutlich. So beginnt der Film mit einem klassischen melodramatischen Plot: Rom ist von den Deutschen besetzt, deren Kommandant auf der Jagd nach einem wichtigen Kader des antifaschistischen Widerstands ist. Dieser findet zunächst Unterschlupf bei der resoluten Pina (Anna Magnani) und ihrem zukünftigen Ehemann Francesco, später dann bei ihrer Schwester Marina. Wichtiger Teil des Widerstandes ist außerdem der Pfarrer Don Pietro sowie eine Bande von Kindern. Letztlich sind alle Italiener auf der Seite der Resistenza; eine eigene faschistische Vergangenheit scheint nicht zu existieren. Die Geschichte ist die einer spannenden Heldengeschichte sowie die des Mythos der Resistenza. Doch wird plötzlich, ohne dass die Handlung darauf zuläuft, in der Mitte des Filmes die Protagonistin Pina auf offener Straße erschossen. Kurz darauf verrät Marina, die als Prostituierte arbeitet, drogenabhängig ist und eine lesbische Beziehung zu der Frau des deutschen Stadtkommandanten pflegt, den Helden Manfredi, der daraufhin gefoltert wird und schließlich an den Qualen stirbt. Am Ende wird auch der Pfarrer von einem Erschießungskommando exekutiert.

Von allen neorealistischen Filmen ist dieses Ende dennoch das positivste, da der Film mit dem Bild der Kinderbande schließt, die in die Stadt hinein läuft und damit die erfolgreiche Zukunft des italienischen Widerstandes repräsentierte. Nicht selten wird *Roma città aperta* daher als Ausnahme film des Neorealismus interpretiert.³⁴ Dennoch, der Tod der Hauptfiguren im Film wird hier nicht als Unmöglichkeit realer heterotopischer Vergesellschaftungsformen gelesen, sondern vielmehr als eine Absage an das symbolisch vermittelte Repräsentationsprinzip. Im Tod zeigt sich die stärkste Fluchtlinie des italienischen Nachkriegskinos, die aus (dem Wunsch nach) einer ödipalen, heteronormativ-territorialisierenden Rekonstituierung der Gesellschaft herausführt. Es ist genau diese Operation, die dem

34 Vgl. Tonia Caterina Riviello: „The Spectrum of Womanhood in Rossellini's *Roma, città aperta*“, in: Dies. (Hg.): *Women in Italian Cinema. La donna nel cinema italiano*, Rom: Libreria Croce 1999, S. 21-37, hier S. 25. Ähnlich argumentiert auch Millicent Marcus, die außerdem auf den historischen Bezug des Anführers der Kinderbande Romoletto auf den Namen des mythischen Gründers Roms verweist. Vgl. Millicent Marcus: *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton: Princeton University Press 1986, S. 46.

im Narrativ der neorealistischen Filme durchaus angelegten *oedipal trajectory* als dominantem Paradigma im klassischen Kino eine Absage erteilt und in der Figur des Todes – Moment der Bifurkation – auf eine nicht zu reterritorisierende Ebene abbiegt oder flüchtet.

Der filmische Tod und das Leben der Affekte

Auch in den anderen Filmen des Neorealismus sterben die Hauptpersonen, wie zum Beispiel in *Pian delle stelle* (Giorgio Ferroni, 1946), in dem alle Partisanen der Brigade Lupo ums Leben kommen. In *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) wiederum beginnt die letzte Episode mit dem selben Bild, mit dem sie enden wird, nämlich dem eines toten Partisanen, der den Po hinuntertreibt. Und auch der junge amerikanische Soldat „Joe from Jersey“ in *Paisà* vernachlässigt, affiziert von seiner Liebe zu dem ihm so fremden sizilianischen Mädchen Carmela, seine militärische Pflicht, wodurch ihn eine deutsche Kugel erwischt. *Sciùscia* (Vittorio De Sica, 1946) endet mit dem zerschmetterten Körper des Schuhputzerjungen Giuseppe, der von seinem besten Freund im Streit in den Abgrund gestoßen wurde. Der Priester in *Roma città aperta* muss vor ein deutsches Erschießungskommando, ebenso wie der Priester in *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946). Der junge Orbino in *Il mulino di Po* (Alberto Lattuada, 1949) wird nie seine Angebetete bekommen, er wird erschlagen und in den Fluss geschmissen, der ihn davonträgt. Der gute deutsche Soldat Hans³⁵ und der alte Gutsbesitzer Tigna, mit dem er sich am Ende von *Vivere in pace* (Luigi Zampa, 1947) verbrüdert, werden von der SS niedergestreckt. Der afroamerikanische Soldat Jerry in *Senza pietà* (Alberto Lattuada, 1948) steuert den LKW in den Abgrund, weil dies die einzige Möglichkeit bietet, mit Angela, die erschossen in seinen Armen liegt, für immer zusammenzubleiben. Der dreizehnjährige Edmund stürzt sich in *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1947) in den Freitod, weil er das Erbe des Nationalsozialismus, in dessen Namen er zuvor seinen schwachen Vater vergiftet hatte, nicht antreten kann.³⁶ Und in *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946) wird Ernesto am Ende von der Polizei erschossen. Gerade er ist ein gutes Beispiel einer entsubjektivierenden Fluchtlinie, die konsequenterweise im Tod endet. So findet Ernesto aus deutscher Kriegsgefangenschaft heimkehrend sein Haus

35 Hans ist die einzige positive deutsche Figur im italienischen Nachkriegskino.

36 Gerade in dem Tod des Kindes in *Germania anno zero* zeigt sich die größte Differenz des Neorealismus zu dem ihm nicht unähnlichen, zeitgleich stattfindenden deutschen Trümmerfilm, in dem Kinder immer die Hoffnung auf eine besser Zukunft verkörpern.

zerstört wieder, wird danach zum Freier seiner Schwester wodurch er ihren Tod verursacht, wird dann zum Liebhaber einer Gangsterchefin, um am Ende über die Begegnung mit einem kleinen Mädchen schließlich völlig aus seiner männlich-bürgerlichen Verfasstheit auszusteigen.³⁷

Und auch die Frauen finden kein klassisches Happy End im Neorealismus, sondern im Gegenteil ein meist gewaltsames Ende. Sie werden erschossen wie die schwangere Pina in *Roma città aperta* oder wie Angela in *Senza pietà*, die mit ihrem afroamerikanischen Geliebten fliehen will. Ebenso ergeht es Matilda in *Il sole sorge ancora*, die im großen antifaschistischen Showdown ihre Deckung verlässt und am Fenster den für sie tödlichen Schuss erwartet. Und auch die Bandenchefin Daniela in *Caccia tragica* (Giuseppe De Santis, 1947) wird von ihrem früheren Liebhaber erschossen. In *Un giorno nella vita* (Alessandro Blasetti, 1946) werden alle Nonnen eines Klosters von einer sich zurückziehenden Wehrmachtseinheit hingerichtet. Die nach ihrem Tod heilig gesprochene Maria in dem einzigen religiösen beziehungsweise kirchlichen neorealistischen Film *Cielo sulla palude* (Augusto Genina, 1949) wird erstochen. Die Sizilianerin Carmela in *Paisà*, die den jungen GI Joe rächen will, wird von deutschen Soldaten die Klippen hinuntergestürzt. Maria Grazia in *Non c'è pace tra gli ulivi* (Giuseppe De Santis, 1950) wird von ihrem Peiniger, den sie begehrt und fürchtet, erwürgt. Paola in *Desiderio* (Roberto Rossellini, 1946)³⁸ entzieht sich durch einen Sprung in den Abgrund den für sie falschen Verhältnissen männlichen Begehrens.

Sie alle erzeugen mit ihrem Tod einen Ausstieg aus dem Fiktionalen und schaffen damit eine Verbindung zwischen den ProtagonistInnen und den ZuschauerInnen.³⁹ Der Tod ereignet sich in vie-

37 Mit Deleuze und Guattari könnte Ernestos Prozess auch mit dem Begriff des „Mädchen-Werden“ des „Kriegers“ und des „Krieger-Werden“ des „Mädchens“ erklärt werden. Die Beziehung zum Mädchen verläuft indes nicht analog. Der Krieger wird vielmehr durch Ansteckung erst Frau, dann Tier, dann Mädchen während das Mädchen Frau, und dann über das Tier Krieger wird. Vgl. G. Deleuze; F. Guattari: Tausend Plateaus, S. 375ff.

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

39 Lediglich der detailliert gefilmte gepeinigten und blutenden Körper des Kommunisten und Funktionärs der Resistenza Manfredi in *Roma città aperta* weicht innerhalb der neorealistischen Filme hiervon ab. Er birgt vielmehr das Moment der christlichen Passion, das durch den anwesenden Priester, der ihm den letzten Segen gibt, noch verstärkt wird. Sein Tod hat eher sakralen Charakter und schreibt sich darüber in eine religiöse und patriarchale

len Filmen unvermittelt, in allen Produktionen jedoch unspektakulär. Der Tod im Neorealismus ist kein symbolischer Akt oder dramatisches Element um *suspense* zu erzeugen, sondern erzeugt ein lebendiges Moment der Affizierung. Deshalb ist die Erfahrung des Todes im Kino des Neorealismus kein Freudischer Todeswunsch, sondern mit Deleuze/Guattari „die gewöhnlichste Sache des Unbewussten, gerade weil sie sich im Leben und für das Leben in jedem Übergang oder Werden, in jeder Intensität als Übergang und Werden vollzieht“.⁴⁰ Die Signifikanz der Rollen und ihr Vermögen, einer Schließung des filmischen Narratives durch das Fehlen eines abschließenden Endes zu entkommen und sich darüber über den Film hinaus als Affekte zu verlängern, entsteht durch ihren Tod. Ihr Scheitern wird nicht in einen Spannungsbogen des Gewinnens oder möglichen Verlierens eingebaut, sondern als Selbstverständlichkeit in Szene gesetzt, als alltägliche Realität. In ihrem undramatisierten Tod wird die Realität der Menschen in der Nachkriegszeit in den Filmen des Neorealismus erst real; er erscheint als Ereignis, als Event, und nicht als Drama. Dadurch sind es weniger die einzelnen Charaktere, deren Tod das Filmpublikum beklagt, als vielmehr der soziale Zusammenhang, der durch ihren Tod sichtbar wird. Im Kinosaal öffnet sich die narrative Kette auf der Leinwand und lässt das Reale in das Visuelle ein beziehungsweise entlässt das Reale aus dem visuell-fiktiven Raum. Wie Vivian Sobchack es ausdrückt, übersteigt der Filmtod als Event die Grenzen des Codierten und ist immer „in excess of representation“. Denn: „Death confounds all codes.“⁴¹ Was Sobchack generell zum Tod im Film formuliert, bekommt im Neorealismus eine gesteigerte Bedeutung. Der animierte Tod in diesen Filmen der direkten Nachkriegszeit erweckt ein nicht limitiertes Begehren zum Leben, er wird von den ZuschauerInnen *erlebt*. Für diesen Mechanismus findet Georges Bataille in seinem „obszönen Werk“ die präzisen Worte, wenn er sagt:

Das Sein wird uns gegeben in einem unerträglichen Überschreiten des Seins, das nicht weniger unerträglich ist als der Tod. Und da das Sein uns im Tod zur gleichen Zeit, da es uns geschenkt wird, auch wieder genommen wird, müssen wir es im Erleben des Todes suchen.⁴²

Metaerzählung ein. Auch damit stellt *Roma città aperta* mit dem christlich-religiösen Rossellini eine Ausnahme des Genres dar.

- 40 Gilles Deleuze; Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 426.
- 41 Vivian Sobchack: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2004, S. 233.
- 42 Georges Bataille: *Das obszöne Werk*. Madame Edwarda, Hamburg: Rowohlt 2004 (1956), S. 59.

Erst im Übergang zu den 1950er Jahren bekam der filmische Tod seinen reterritoralisierenden Charakter wieder, weil das, in dessen Namen gestorben wird, durch das Opfer ermöglicht wird. *Achtung! Banditi* (Carlo Lizzani, 1951) ist dafür ein gutes Beispiel. In dessen letzter Sequenz marschieren die Männer der Resistenza zusammen mit der für die Sache gewonnenen schönen, jungen Frau und den übergelaufenen *alpini* nach der gewonnenen Schlacht an der Kamera vorbei zurück in ihre Quartiere in den Bergen. Die gefallenen Kameraden haben für den Sieg ihr Leben gelassen, während die Frauen im Film nur noch untergeordnete Hilfsdienste verrichten. Der verletzte Held wird derweil auf einer Bahre in Sicherheit gebracht – er wird überleben. Das milde Licht des vergehenden Tages und das finale Hintergrundorchester dekorieren dieses wiedereingeführte Happy End männlicher Subjektivität, weiblicher Unterwerfung und neuer politischer Ordnung. Die Wunde und schließlich der Tod erscheinen in diesen späteren Produktionen, die mit den 1950er Jahren Einzug halten, anders als im Neorealismus; sie werden zu Spannungspunkten, um die das Geschehen kreist. Wie Riffe unter der Wasseroberfläche, durch die ein Schiff manövrieren muss, um am glücklichen Ende seine Fahrt in den Sonnenuntergang fortzusetzen, lauert auch der Tod nur knapp unter der Oberfläche der Leinwand, unsichtbar aber spürbar, und man bangt mit den Figuren im Film, dass sie dieses Abenteuer möglichst unbeschadet meistern mögen. Im neorealistischen Film hingegen werden die Untiefen und Löcher in der Oberfläche des Bildes materiell, in denen die Protagonisten und Protagonistinnen ebenso schlagartig und beiläufig verschwinden wie die nach Identität und Selbstvergewisserung suchende Schaulust des Publikums.

Das Feste und das Flüssige

Einer der zentralen Theoretiker des Neorealismus, Carlo Lizzani, sieht das Neue an den Filmbildern der unmittelbaren Nachkriegszeit im Zerfließen der im Faschismus noch vertikalen Kamerablicke zu einer horizontalen Blicklinie, auf der eine gleitende Bewegung stattfand.⁴³ Der sonst als männlich klassifizierte Blick, der den Objekten auf der Leinwand ihren Platz zuweist, wurde durch eine kinematographische Einstellung ersetzt, die Bert Cardullo nicht zufällig als passives Kameraauge beschreibt, das nur noch als Zeuge der

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

Tragödien die Geschehnisse in sich aufnimmt.⁴⁴ Im Gegensatz zu den Filmen der vorangegangenen Periode des italienischen Faschismus weigerte sich das Kameraauge im Neorealismus, von seinem Gegenstand, dem Bild, Besitz zu ergreifen. Das heißt mit dem Ende des Faschismus kollabierte zunächst dessen Blickregime und es setzte sich im Kino eine dezentrierte räumliche Perspektive von unten durch, die, mit den Worten von David Forgacs, eine „spatial resistance“ eines „horizontal network“ markiert.⁴⁵

Das weitgehende Fehlen einer vertikalen Kameraführung wird in den unmittelbaren Nachkriegsproduktionen besonders dann deutlich, wenn sie im Film doch einmal auftaucht. Denn nun besitzen vertikale Linien eine bedrückende, bedrohliche und einengende Funktion. Das heißt, dass die Figuren in den Filmen in einem Widerspruch zu der ‚alten‘ Geometrie stehen, wenn sie sich im Plot plötzlich in ihr wiederfinden. Zahlreiche Filmanalysen greifen dies auf, wie etwa Anna Maria Torriglia anhand von Pietro Germis *Gioventù perduta* (1947). In ihrer Analyse der filmischen Architektur beobachtet sie, wie die Protagonisten im Film wirken, wenn sie sich innerhalb der alten Institutionen aufhalten: „(...) a victim surrounded and almost imprisoned by the *Ventennio*’s architectural signifiers“.⁴⁶ Ganz ähnlich beschreibt Marcia Landy in ihrer Analyse von *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1949) das Verhältnis der zerstreuten Suche des Protagonisten nach seinem gestohlenen Fahrrad und die damit konfligierenden Begegnungen mit hierarchisch organisierten sozialen Strukturen, wie dem Arbeitsamt, dem Arbeitgeber, der Polizei, den Gewerkschaften usw. Am ausführlichsten ist in dieser Hinsicht jedoch *Roma città aperta* gelesen worden. In diesem Film, dessen Plot in der Zeit der deutschen Besatzung Roms vom September 1943 bis zum Juni 1944 spielt, existieren zwei Karten von Rom: die im Büro des deutschen Hauptkommandos und die der widerständigen Italiener, die in der illegalen Druckerei der Resistenza hängt. Interessant ist hinsichtlich der Geometrie der neorealistischen Filme, dass der deutsche Kommandant Rom nur aus einer vertikalen Position der Überwachung von oben sehen kann. Seine Gegenspieler der italienischen Resistenza bewegen sich hingegen jenseits der städtischen Strukturen von Plätzen, Brücken und Straßen, welche die Deutschen sehen können. Stattdessen schlüpfen sie

44 Bert Cardullo: Vittorio De Sica. Director, Actor, Screenwriter, Jefferson, London: McFarland 2002, S. 26.

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

46 Anna Maria Torriglia: Broken Time, Fragmented Space. A Cultural Map for Postwar Italy, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press 2002, S. 19.

durch Öffnungen in Hauswänden, durch Tunnel, über Dächer und verschlungene Wege. Sie bewegen sich rhizomatisch auf der horizontalen Ebene des Bodens (oder sogar darunter) während die Deutsche auf einer ganz anderen Höhe operieren.⁴⁷ Die ‚Ästhetik der Gerinnung‘, die im italienischen Kino während des Faschismus vorherrschte, machte einer horizontalen Dezentrierung Platz. Das Auge des Betrachters findet dabei selten eine Struktur, an der es sich festhalten kann. Stattdessen durchzieht eine gleitende Bewegung diese Filme, ein Fließen der Ereignisse und Geschichten und der Figuren darin. Die Dinge verschmelzen miteinander und werden etwas anderes – der Horizont hört auf, Erde und Himmel voneinander zu trennen, wie auch die Städte und ihre Menschen beliebig und ununterscheidbar von ihrer Umwelt und voneinander werden; die Monotonie ersetzt die *suspense*. Der Kamerablick fixiert nicht mehr die Dinge an ihrem Orte, sondern deterritorialisiert und erzeugt solchermaßen ein Werden⁴⁸ im Film. Zwar entwickeln die Filme narrative Plots, diese werden jedoch kontinuierlich gestört, bis sie schließlich kollabieren. Schnell wird deutlich, dass über die räumliche Verteilung ein situationsbedingtes Ereignis und nicht die Handlungsabfolge maßgeblich für das Schicksal der ProtagonistInnen wird.

Die Filmhistorikerin Angela Dalle Vacche bemerkt treffend, dass es in den Filmen der Nachkriegszeit um eine flüssige Bewegung unter der Oberfläche des Lebens gehe.⁴⁹ In dieser Bewegung ergeben sich neue Verbindungen, die nichts mit dem Spannungsbogen einer klassischen Narration gemein haben. In den Filmen des Neorealismus stottern, husten, krächzen, schreien, pfeifen, bellen und singen die Menschen,⁵⁰ während sie mit der Landschaft, der Erde und

47 Vgl. David Forgacs: *Rome Open City (Roma città aperta)*, London: British Film Institute 2000, S. 37.

48 Der Begriff des Werdens rekurriert auf das Konzept von Deleuze/Guattari, ist jedoch auch ohne diesen theoretischen Überbau verständlich. Es geht um den prozessualen, offenen Charakter eines Werdens, der einem statischen, abgeschlossenen und identifizierbaren Zustand des Seins gegenübersteht. Vgl. G. Deleuze; F. Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 371ff.

49 Vgl. Angela Dalle Vacche: *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton: Princeton University Press 1992, S. 184.

50 Dorothea Olkowski diskutiert die Bedeutung des Stotterns, die bei Deleuze/Guattari eine große Rolle spielt. Demnach verweist das Stottern auf „a power of bodies and it gets expressed in the language system“. Ein Stotterer zu werden repräsentiert demnach nichts und kann nicht repräsentiert werden, sondern erfindet neue Welten. Gerade im Bereich des Akkustischen wird im Neorealismus der Effekt der ins Stocken geratenen Diskurse erfahrbar. Vgl. Dorothea Olkowski: *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1998, S. 229.

dem Wasser in einem ständigen reziproken Verhältnis stehen. Dies schafft Ununterscheidbarkeitszonen, die auf keiner Karte zu lokalisieren sind, wie z.B. im schon erwähnten *Ladri di biciclette*. Der bereits erwähnte Arbeiter und Vater Antonio verliert seinen Job und schafft es nicht, diese Krise zu überwinden. Am Ende geht er weinend Hand in Hand mit seinem kleinen Sohn Bruno ins Off des Bildes oder wie es Bert Cardullo präziser fasst, „off into twilight“.⁵¹ Es ist das selbe unbestimmte Nichts, in das auch der alte Umberto D. (Vittorio De Sica, 1951) im gleichnamigen Film am Ende, nachdem er seine Wohnung verloren hat, geht. In diesem unbestimmbaren Raum, der in den Filmen von Anfang an vorherrscht und in deren Enden als „twilight“ oder Tod weiter präsent bleibt, kann es zu ungewohnten Begegnungen kommen. So nähern sich Vater und Sohn in *Ladri di biciclette* an, ohne dass es zu einer ödipalen Ersetzungsbewegung kommt, und Umberto verbündet sich mit dem jungen schwangeren Hausmädchen, deren Zukunft ebenso aussichtslos ist wie die seine. In *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, 1951) entsteht gleich ein ganzes Dorf von Obdachlosen, Ausgestoßenen und Verrückten, die miteinander ihre Wünsche lebendig werden lassen. Darunter auch ein junger schwarzer GI und eine junge Italienerin, die sich ineinander verlieben und auf wundersame Weise ihre jeweilige Hautfarbe tauschen. Gerade diese Berührung zwischen schwarzen, meist afro-amerikanischen Männern und weißen, italienischen Frauen verdeutlicht das Potenzial des Neorealismus. Sie findet sich beispielsweise als Liebesbeziehung auch in *Tombolo paradiso nero* (Giorgio Ferroni, 1947) oder *Senza pietà* und als Freundschaft in *Vivere in pace* oder *Paisà* – Delaktifizierungsbewegungen bzw. Derasifizierungen, die weder vorher noch je danach in solcher Weise im italienischen Kino zu finden waren.⁵²

In *Sotto il sole di Roma* (Renato Castellani, 1947) werden indes andere Grenzen überschritten beziehungsweise verflüssigt. Dort kommt es zu erotischen und zärtlichen Momenten zwischen zwei Jungen, die in den antiken Ruinen Roms die Nacht zusammen verbringen. Diese homoerotischen Momente, die nicht denunziert werden,⁵³ kommen in einigen neorealistischen Filmen vor. Die Iko-

51 Cardullo: De Sica, S. 40.

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

53 Diese Einschränkung ist insofern wichtig, als dass auch die verhassten Deutschen in den Filmen nicht selten homosexuell dargestellt werden, wie etwa in *Roma città aperta*. Daher gibt es einige Studien, die dem Genre generell ein homophobes Motiv unterstellen. Vgl. William Van Watson: „Lu-chino Visconti's (Homosexual) *Ossessione*“, in: J. Reich; P. Garofalo (Hg.): *Re-Viewing Fascism*, S. 172-193. Vgl. Terri Ginsberg: „Nazis and Drifters. The Containment of Radical (Sexual) Knowledge in Two Italian Neorealist

nographie der beiden unzertrennlichen Schuhputzerjungen ist auf ganz ähnliche Weise von Zärtlichkeit und Weichheit gezeichnet, wie die bereits angesprochene nächtliche Szene zwischen Gino und dem „Spanier“ in *Ossessione*.

Das vielleicht stärkste Moment der Verflüssigung findet sich in dem offenen Begehren der Frauen in den Filmen. Während die lüsterne Frau als verführerische Dame in den sog. *telefoni-bianchi* Filmen⁵⁴ im Kino des Faschismus entweder domestiziert, bestraft oder aber zu Gunsten des ordentlichen und einfachen Mädchens ausgeschlagen wurde, gab es für die weibliche Sexualität nach dem Krieg keine Restriktionen mehr. So haben die Frauen im Neorealismus mehrere Liebhaber, wie die drei Freundinnen in *Le ragazze di piazza di Spagna* (Luciano Emmer, 1951), Ginevra in *Il delitto di Giovanni Episcopo* (Alberto Lattuada, 1947) oder die Mutter in *I bambini ci guardano*, sie sind schwanger ohne verheiratet zu sein, wie Maria in *Umberto D.*, Giovanna in *Ossessione*, Pina in *Roma città aperta*, die Protagonistin in dem frühesten Vorläufer des Neorealismus *Quattro passi tra le nuvole* (Alessandro Blasetti, 1942), Gabriella in *Riso amaro*, das Hausmädchen Rosetta in *Una Domenica d'agosto* (Luciano Emmer, 1950), oder sie arbeiten als durch und durch positiv konnotierte Prostituierte oder sog. Amüsierdamen, wie Francesca in der römischen Episode von *Paisà*, Anita in *Ossessione*, Marina und Lauretta in *Roma città aperta*, Angela in *Senza pietà*, Paola in *Desiderio*, Elena in *Un americano in vacanza* (Luigi Zampa, 1946), Eva in *Germania anno zero*, Agostina und Australia in *Campane a martello* (Luigi Zampa, 1950) und viele andere mehr. Zu den Prosti-

Films“, in: *Journal of the History of Sexuality*, Jg. 1, Nr. 2, 1990, S. 241-261. Vgl. Luca Prono: „Città Aperta o Cultura Chiusa? The Homosexualization of Fascism in the Perverted Cultural Memory of the Italian Left“, in: *International Journal of Sexuality and Gender Studies*, Jg. 6, Nr. 4, 2001, S. 333-351. Dieser Analyse wird hier insofern widersprochen, als dass zwar homophobe Klischees zu lesbischen und schwulen Begehren auf der Seite der Nazis auftauchen, demgegenüber aber homoerotische Momente, die nicht ridikülisiert oder abgestraft werden, auf der Seite der „Guten“ überwiegen. Darüber hinaus ist ohnehin jegliches Sexuelle bei den Deutschen/Nazis pervertiert, sei es hetero- oder homosexuelles Begehren. D.h. nicht das homosexuelle Motiv macht aus den Deutschen etwas schlechtes, sondern die Deutschen machen aus der Homosexualität wie auch aus jeder anderen emotionalen Disposition etwas Krankhaftes.

54 Dies waren bürgerliche Melodramen oder romantische Komödien, die in Deutschland als „Wohnzimmerfilme“ bezeichnet wurden. Vgl. Gianfranco Casadio; Ernesto G. Laura; Filippo Cristiano: *Telefoni bianchi. Realtà e finzione nella società e nel cinema italiano degli anni Quaranta*, Ravenna: Longo 1991. Vgl. auch Massimo Mida; Lorenzo Quaglietti (Hg.): *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Rom: Laterza 1980.

tuierten im italienischen Nachkriegskino formuliert Eugenia Garbolevsky:

These works (die neorealistischen Filme) testify to something very important and unusual, namely that already in the close aftermath of World War II, prostitutes in the imagination of major artists of the period, were not perceived as marginal. These images departed sharply from the cliché of the fallen woman as a savage and dangerous ‚other‘. (...) they all reflected primarily the subversive and rebellious spirit of the anti-fascist resistance.⁵⁵

Die sexuell unabhängigen und begehrenden Frauen im Neorealismus, die Garbolevsky als antifaschistisch beschreibt, brechen mit dem vergeschlechteten Subjekt/Objekt Verhältnis im Film und im Kinosaal. Sicherlich, was letztlich in den Augen der ZuschauerInnen in den großen Kinopalästen oder kleinen Kommunalkinos ankam, entzieht sich unserem Wissen. Deutlich wird jedoch, dass in dem Augenblick von Kriegsende, Zusammenbruch und diskursiver Leerstelle eine neue Art von Geschichten und Bildern entstand, die anders als die bisherigen funktionierten und daher auch eine veränderte Art der Perzeption erforderten. Diese Plots und Bilder durchbrachen filmische Standards, semantische Logiken, geschlechtliche Regeln und versperren sich so einer klassischen Identität herstellenden Wahrnehmung des oder der Betrachtenden. Angelo Restivo beschreibt das Phänomen der Bilder des Neorealismus als ein „coincidence“ – of a radical historical rupture and the emergence of an ‚aesthetic of reality‘.⁵⁶

Im Zuschauerraum

Die neuen ‚realen‘ Bilder, die mit dem Ende von Krieg und Faschismus aufkamen, und die Deleuze als Zeitbilder beschreibt, verlangten vom Publikum, immerhin dem größten von Europa, eine aktive Teilnahme, die es aus der Position des unbeteiligten Voyeurs herauszutreten zwang. Die Bilder verließen sozusagen ihren Rahmen und hoben die Trennung von Leinwand, Kinosaal und Publikum auf. Marcia Landy beschreibt diese Effekte der Filme des Neorealismus als

55 Eugenia Garbolevsky: *Voices from the Edge. Caught Between the Madonna and the Whore – The Representation of the Prostitute in Modern Italian Cinema*. Vortragsmanuskript der Konferenz „Turkey at the Crossroads. Women, Women’s Studies, and the State“, Istanbul, Bodrum, 27.05.-03.06.2005. S. 7. <http://pages.towson.edu/ncctrw/summer%20-institutes/Papers-Website/Garbolevsky%2005.pdf> (Stand 21.07.2006).

56 A. Restivo: *The Cinema of Economic Miracles*, S. 23.

detached from their context and, in their now-ambiguous status, hav(ing) the potential to produce attentive recognition and thought through invoking new associations and new ways of seeing. The image becomes ‚mental‘ or ‚philosophical‘ rather than action oriented, thus violating conventional modes of perception.⁵⁷

Landy verwendet für diese Bilder den von Deleuze entliehenen Begriff *cliché*, der gegen narrative Konventionen beim Publikum eine habituelle Wahrnehmung und damit eine „automatic response to events“ erzeuge, die als real erlebt werde. Dieser Automatismus ist eine körperliche Reaktion, er funktioniert maschinisch. Nicht mehr die Handlung, in die der Zuschauer hineingezogen wurden, war das bestimmende Merkmal dieser neuen Art von Filmen, sondern ein zuvor nie da gewesenes Bild, das nur noch optisch wirke und eben jene „new ways of seeing“ produziere. Deleuze beschreibt eine Umkehrung der Zuschauerperspektive vom Aktionsbild des frühen Kinos zum Zeitbild des neuen Kinos. Sei in Ersterem das Publikum in eine Position der Identifikation mit den ProtagonistInnen auf der Leinwand gebracht worden, drehe sich nun das Verhältnis um. Nun seien es die Personen im Film selbst, die sich quasi selbst beobachten und so zu ZuschauerInnen würden.

Tatsächlich zieht sich die Unfähigkeit der ProtagonistInnen, ihr Schicksal zu verändern und sich die Situationen, in denen sie sich befinden, anzueignen, als roter Faden durch das Genre und gibt ihm seine eigentliche Qualität. Ihre Handlungen sind „freischwebend (...), statt sich zu vollenden oder abzuschließen“.⁵⁸ Der Effekt für das Publikum liegt dabei darin, dass „Imaginäres und Reales ununterscheidbar werden“.⁵⁹ Nach Deleuze gelte es für die ZuschauerInnen nach dem Krieg nicht mehr zu verstehen, was es „hinter dem Bild zu sehen gibt“ oder „wie man das Bild selber sehen soll“, sondern darum, wie man sich in das Bild „hineinbringen“ oder in es „hingleiten“ soll.⁶⁰ Wie Landy betont, wurde das Publikum also selber Teil der Bilder; nicht in einem nachahmenden oder identifikatorischen Sinne, sondern in einem körperlichen Affekt.⁶¹ Das bedeutet, dass durch die Ästhetik des Films das Repräsentationsprinzip verlassen wurde, wodurch das Publikum durch Affekt aus

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

58 André Bazin: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln: Dumont Schauberg 2004, S. 15.

59 Ebd.: S. 19.

60 Gilles Deleuze: Unterhandlungen. 1972-1990, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 105.

61 Vgl. M. Landy: Diverting Clichés, S. 94.

dem Spiegelstadium gelöst und seine phallogozentrische Subjekt-konstituierung durchkreuzt wurde. Dadurch wurde der Kinosaal zu einem heterotopischen Raum. Mit Michel Serres ließe sich ein solches Kino als Möglichkeitsort bezeichnen, in dem sich heterogene Linien verwirklichen können, auf denen sich, wie Landy zum Neorealismus ausführt, die Zuschauerposition von einer „anticipation of action and purposeful resolution to an awareness of chance and contingency“ verschiebt.⁶²

Der Neorealismus ist ein Kino der Kontingenz, in dem eine positive Fluchtlinie Singularitäten erzeugt und solchermaßen heterotopische Orte realisieren kann. Ging semiotische Filmtheorie 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.“⁶³ Diesen Neologismus verwendet sie, um Körper als materielle Objekte und die Art und Weise, wie diese aufeinander einwirken, zu bestimmen; „as flesh, ‚the body and things compenetrates one another‘“,⁶⁴ zitiert sie Merleau-Ponty. Auch Elizabeth Grosz entwickelt den Prozess der kinematographischen Rezeption mit Merleau-Pontys Begriff der „doppelten Sensation“. 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.⁶⁵

62 Marcia Landy: *Italian Film*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 138. Vgl. Michel Serres: *Hermes V, Die Nordwest-Passage*, Berlin: Merve 1994.

63 M. Sobchack: *Carnal Thoughts*, S. 296.

64 Ebd.: S. 310.

65 Maurice Merleau-Ponty: *The Visible and the Invisible*, Evanston: Northwestern University Press 1968, S. 134f., zitiert nach Elizabeth Grosz: *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana University Press 1994, S. 101.

Neben den Theorien des Blickregime und der Schaulust, des Spiegelstadiums und der Herstellung des Subjekts über das Erkennen im Bild existiert damit eine materialistische Rezeptionstheorie, die den Körper zentral stellt und die in der Analyse des Kinos als Entsubjektivierungsmaschine eine maßgebliche Rolle spielt. Körper, oder sogar das Fleisch, werden dabei als reversibel begriffen, als dazu fähig, sich auf sich selber zu falten, wodurch, wie Grosz verdeutlicht, der Körper immer sowohl nach innen wie auch nach außen gerichtet ist.⁶⁶ 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“.⁶⁷ Für eine materielle Geschichte der Körper bezeichnet das Begriffspaar ‚bewegen‘ und ‚bewegt werden‘ oder „acting on“ und „being acted upon“, wie es Sobchack ausdrückt,⁶⁸ den grundlegenden Mechanismus, über den die reversible senso-motorische Affizierung im Kinosaal zu beschreiben ist. Mirjam Schaub bringt diese Sichtweise in ihrer deleuzianischen Kinotheorie zusammen. Demnach hebt sich das alte Gegensatzpaar aktiv/passiv auf, der Zuschauer und die Zuschauerin werden selber 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 also ein Kraftfeld, in dem das Zurückwirken ein Affizieren ist, das ein Ansprechen, Verführen, Einwirken und Verändern meint.⁶⁹

Diese gegenseitige produktive und interobjektive 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 dem Neorealismus soll jedoch verdeutlichen, wie Filme, die sich den vormaligen hegemonialen Diskursen, Ästhetiken und Repräsentationsformen widersetzen, anders wahrgenommen werden konnten

66 Vgl. E. Grosz: *Volatile Bodies*, S. 100.

67 Henri Bergson: *Matter and Memory*, New York: Zone Books 1988 (1939), S. 19f., zitiert nach Brian Massumi: *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari*, Cambridge, London: MIT-Press 1992, S. 185, Anm. 30.

68 M. Sobchack: *Carnal Thoughts*, S. 294.

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

und werden mussten. Der vorliegende Text 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 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 der von der Psychoanalyse beschriebenen Schaulust. 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.“⁷⁰ Zwei Dinge durchkreuzen jedoch diese Beschreibung, nämlich zum einen ihre Ästhetik beziehungsweise ihr Stil,⁷¹ zum anderen gibt es ein Überraschungsmoment in der Narration, an dem der klassische Handlungsverlauf unterbrochen wird. Es gilt im jeweiligen Film den Moment der Bifurkation zu bestimmen, an dem das Heteronormative in das Deviante beziehungsweise die negative Fluchtlinie unwiederbringlich in eine positive übergeht.

Schluss

Diese Problemstellung ist stets auch eine historische. Denn das oft erstaunlich unanalytisch betrachtete „Chaos der Nachkriegszeit“ wird bei genauerem Hinschauen ein Ort, dessen Bewohner im Augenblick makrogesellschaftlicher Auflösungen auf molekularer Ebene funktionale Gefüge schaffen konnten und daher gerade kein Ort völliger sozialer Entkoppelungen oder Unverbindlichkeiten darstellte. Geschlechterhistorisch betrachtet bildeten sich in der Nachkriegszeit „n molekulare Geschlechter“ oder „tausend Geschlechter“,⁷² welche die großen molaren Maschinen und Diskurse eines hierarchischen Geschlechterdualismus zu unterlaufen vermochten. Das Dispositiv *Italien 1943-49* versteht der vorliegende Artikel in diesem Sinne als einen Zeitraum, in dem parallel zum politisch-ökonomischen Dispositiv auf der Ebene der Subjekte das psycho-

70 A. Bazin: Was ist Kino?, S. 302.

71 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: Harvard University Press 1997, S. 6f.

72 Vgl. G. Deleuze; F. Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 377 und 379.

analytische Dispositiv in exzeptioneller Weise dysfunktional wurde und sich neue Begehrensformen ausbreiten konnten, ohne klinisch, politisch, pädagogisch, familiär oder kulturell bekämpft und unter das Gesetz des Vaters zurückgeführt – reterritorialisiert – zu werden.

Erst im Übergang zu den 1950er Jahren änderte sich dies wieder, wobei der Körper der Frau auf der Leinwand für diese Operation zentral wurde. Die wahre Bilderflut eines auf immer gleiche Weise inszenierten Frauenkörper in *cheesecake* Pose,⁷³ das Startum und die massenhaft auftretenden Misswahlen sowie die noch ein Jahrzehnt andauernde Periode der herumalbernden männlichen Komiker auf den italienischen Leinwänden geben einen Eindruck von der Mühe und immensen Anstrengung, diese bürgerlich-heteronormativen Geschlechtskörper zu schaffen und gesellschaftlich erneut durchzusetzen. Die Figur der fetischisierten Diva ab 1950 war zugleich Ort wie Instrument der Reterritorialisierung nicht nur der Frau, sondern auch des Mannes, die sich über eine erneut binäre Spaltung in ein Blick-Subjekt und ein Blick-Objekt vollziehen konnte. Der fetischisierte Körper Silvana Manganos in *Riso amaro*, die die erste Diva Nachkriegsitaliens war, ermöglichte symbolisch den Zugang zur Bildung eines erneuerten Italiens und einer erneut besetzenden Männlichkeit.⁷⁴ Manganos Körper wurde zum Sinnbild *der Frau*, sowie der Landschaft und als Miss Italia auch der neuen Republik.⁷⁵ Im Gegensatz zu den toten Körpern der vielen anderen Protagonisten und Protagonistinnen im neorealistischen Film, die am Ende zerschellt in den Trümmern der Städte, den zerklüfteten Felslandschaften oder dem Fließen des Flusses oder Meeres liegen, wird Silvanas Körper, nachdem sie (in neorealistischer Tradition) im Film *Riso amaro* Selbstmord begangen hat, kollektiv reintegriert und von den andere Reisarbeiterinnen im Film mit den Samenkörnern

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

74 Fast gleichzeitig mit Silvana Mangano erschienen die sog. *maggiorate* fische wie Yvonne Sanson, Sophia Loren, Gina Lollobrigida oder Lucia Bosé auf der Leinwand des italienischen Kinos und lösten die sog. Antidiven der unmittelbaren Nachkriegszeit, wie Anna Magnani oder Carla Del Poggio, ab. Vgl. Antje Dechert: *Divismo all'italiana. Filmstars und Gender in Italien 1930-1965*, Köln 2008 (Unveröffentlichtes Dissertationsmanuskript).

75 Lesley Caldwell: „What about Women? Italian Films and their Concerns“, in: Ulrike Sieglöhr (Hg.): *Heroines without Heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51*, London: Cassell 2000, S. 131-146, hier S. 142f.

ihrer Ernte bestreut und damit symbolisch bepflanzt und so national als italienischer Körper – Subjekt molarer und binärer Diskurse – reterritorialisiert. Damit endete die Periode des Neorealismus.

Im Neorealismus wird sehr deutlich sichtbar, was sich auch in allen anderen Filmen vorfinden lässt: Eine positive Fluchtlinie, die den Prozess eines verflüssigenden und dezentrierenden Werdens transportiert, das den geronnenen Zustand des zentrierten Subjekts, des mit sich selbst identischen bürgerlichen Subjekts, unterläuft und herausfordert. Darin liegt eine Ethik begründet, die im Gegensatz zu vertikalen „institutionalisierten Stufenleistersystemen“⁷⁶ horizontale Gefüge zu bilden im Stande ist und die sich in einer spezifischen Ästhetik, wie sie im italienischen Nachkriegskino prominent auftrat, ausbilden kann. Diese Linie, die an einem Ort der Bifurkation im Film das Moment der Krise hinter sich lässt und ein heterotopisches Werden ermöglicht, findet ihre Programmatik bei Guattari:

The new aesthetic paradigm has ethico-political implications because to speak of creation is to speak of the responsibility of the creative instance with regard to the thing created, inflection of the state of things, bifurcation beyond pre-established schemas, once again taking into account the fate of alterity in its extreme modalities. But this ethical choice no longer emanates from a transcendent enunciation, a code of law or a unique and all-powerful god. The genesis of enunciation is itself caught up in the movement of processual creation.⁷⁷

Was Guattari generell über dieses Verhältnis von Ethik und Ästhetik innerhalb gesellschaftlicher Verhältnisse formuliert, lässt sich in einer materiellen Geschichte des Kinos als historisch wirkungsmächtige Kraft aufspüren. An sie anzuknüpfen wäre das Projekt einer posthumanen Ethik.

Literatur

- Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie, Hamburg, Berlin: VSA 1977.
- Bataille, Georges: Das obszöne Werk. Madame Edwarda, Hamburg: Rowohlt 2004 (1956).
- Bazin, André: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln: Dumont 2004.

76 Klaus Theweleit: Männerphantasien 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Basel, Frankfurt/Main: rororo 1986.

77 F. Guattari: Chaosmosis, S. 107.

- Ben-Ghiat, Ruth: *Fascist Modernities. Italy, 1922-1945*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2001.
- Ben-Ghiat, Ruth: „The Fascist War Trilogy“, in: Forgacs, David; Lutton, Sarah; Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): *Roberto Rossellini. Magician of the Real*, London: British Film Institute 2000, S. 20-35.
- Bergson, Henri: *Matter and Memory*, New York: Zone Books 1988 (1939).
- Bondanella, Peter: „The Making of Roma città aperta: The Legacy of Fascism and the Birth of Neorealism“, in: Gottlieb, Sidney (Hg.): *Roberto Rossellini's Rome Open City*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 43-66.
- Bordwell, David: *On the History of Film Style*, Cambridge, London: Harvard University Press 1997.
- Bosworth, R. J. B.: „Film Memories of Fascism“, in: Ders.; Dogliani, Patrizia (Hg.): *Italian Fascism. History, Memory and Representation*, Basingstoke: MacMillan 1999, S. 102-123.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin: Berlin-Verlag 1995.
- Caldwell, Lesley: „*Madri d'Italia*. Film and Fascist Concern with Motherhood“, in: Barański, Zygmunt G.; Vinall, Shirley W. (Hg.): *Women and Italy. Essays on Gender, Culture and History*, New York: St. Martins Press 1991, S. 43-63.
- Caldwell, Lesley: „What about Women? Italian Films and their Concerns“, in: Sieglohr, Ulrike (Hg.): *Heroines without Heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51*, London: Cassell 2000, S. 131-146.
- Cardullo, Bert: *Vittorio De Sica. Director, Actor, Screenwriter*, Jefferson, London: British Film Institute 2002.
- Casadio, Gianfranco; Laura, Ernesto G.; Filippo Cristiano: *Telefoni bianchi. Realtà e finzione nella società e nel cinema italiano degli anni Quaranta*, Ravenna: Longo 1991.
- de Lauretis, Teresa: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: IndianaUniversity Press 1987.
- de Lauretis, Teresa; Heath, Stephen (Hg.): *The Cinematic Apparatus*, London: MacMillan 1980.
- Dechert, Antje: *Divismo all'italiana. Filmstars und Gender in Italien 1930-1965*, Köln 2008 (Unveröffentlichtes Dissertationsmanuskript).
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1992.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989.

- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.
- Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.
- Di Nolfo, Ennio: „Intimations of Neorealism in the Fascist *Ventennio*“, in: Reich, Jacqueline; Garofalo, Piero (Hg.): *Re-Viving Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington: Indiana University Press 2002, S. 83-104.
- Ellena, Liliana: „Mascolinità e immaginario nazionale nel cinema italiano degli anni trenta“, in: Bellassai, Sandro; Malatesta, Maria (Hg.): *Genere e mascolinità. Uno sguardo storico*, Rom: Bulzoni 2000, S. 243-264.
- Farassino, Alberto (Hg.): *Neorealismo. Cinema Italiano 1945-1949*, Turin: EDT 1989.
- Forgacs, David: *Rome Open City (Roma città aperta)*, London: British Film Institute 2000.
- Forgacs, David: „Space, Rhetoric, and the Divided City in *Roma Città Aperta*“, in: S. Gottlieb (Hg.), Roberto Rossellini's *Rome Open City*, S. 106-130.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971.
- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978.
- Garbelovsky, Eugenia: *Voices from the Edge. Caught Between the Madonna and the Whore – The Representation of the Prostitute in Modern Italian Cinema*. Vortragsmanuskript der Konferenz „Turkey at the Crossroads. Women, Women's Studies, and the State“, Istanbul, Bodrum, 27.05.-03.06.2005.
- Ginsberg, Terri: „Nazis and Drifters. The Containment of Radical (Sexual) Knowledge in Two Italian Neorealist Films“, in: *Journal of the History of Sexuality*, Jg. 1, Nr. 2, 1990, S. 241-261.
- Grosz, Elizabeth: *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana University Press 1994.
- Guattari, Félix: *Chaosmosis. An Ethico-Aesthetic Paradigm*, Bloomington: Indiana University Press 1995.
- Guerra, Elda: „Memory and Representation of Fascism: Female Autobiographical Narratives“, in: R.J.B. Bosworth; P. Dogliani (Hg.): *Italian Fascism*, S. 195-215.
- Gundle, Stephen: „From Neo-Realism to *Luci Rosse*. Cinema, Politics, Society, 1945-85“, in: Z.G. Barański; R. Lumley (Hg.): *Culture and Conflict in Postwar Italy*, S. 195-224.
- <http://pages.towson.edu/ncctrw/summer%20institutes/Papers-Website/Garbolevsky%2005.pdf>
- Kaplan, E. Ann (Hg.): *Women in film noir*, London: British Film Institute 1978.

- Koch, Gertrud: Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film, Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern 1989.
- Kuhn, Annette: „The Body and Cinema. Some Problems for Feminism“, in: Conboy, Katie; Medina, Nadia; Stanbury, Sarah (Hg.): Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory, New York: Columbia University Press 1997, S. 195-207.
- Jacques Lacan: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, in: Ders.: Schriften I, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975, S. 61-70.
- Lacan, Jacques: „Das Drängen des Buchstaben im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud“, in: Ders.: Schriften II, 3. korr. Aufl., Weinheim, Berlin: Beltz 1991.
- Landy, Marcia: „Diverting Clichés. Femininity, Masculinity, Melodrama, and Neorealism in Open City“, in: S. Gottlieb (Hg.): Roberto Rossellini's *Rome Open City*, S. 85-105.
- Landy, Marcia: Italian Film, Cambridge; Cambridge University Press 2000.
- Leab, Daniel J.: From Sambo to Superspade. The Black Experience in Motion Pictures, Boston: Houghton Mifflin 1975.
- Marcus, Millicent: Italian Film in the Light of Neorealism, Princeton: Princeton University Press 1986.
- Massumi, Brian: A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari, Cambridge, London: MIT-Press 1992.
- Merleau-Ponty, Maurice: The Visible and the Invisible, Evanston: Northwestern University Press 1968.
- Meyerowitz, Joanne: „Women, Cheesecake, and Borderline Material. Responses to Girlie Pictures in the Mid-Twentieth-Century U.S.“, in: Journal of Women's History, Jg. 8, Nr. 3, 1996, S. 9-35.
- Mida, Massimo; Quaglietti, Lorenzo (Hg.): Dai telefoni bianchi al neorealismo, Rom: Laterza 1980.
- Misler, Nicoletta: „Iconologia del realismo“, in: Micciché, Lino (Hg.): Il neorealismo cinematografico italiano, Venedig: Marsilio 1999, S. 67-75.
- Morbidelli, Mauro: „La contesa politica sul cinema“, in: De Giusti, Luciano (Hg.): Storia del cinema italiano, Bd. 8, 1949/1953, Venedig, Rom: Marsilio 2003, S. 53-63.
- Olkowski, Dorothea: Gilles Deleuze and the Ruin of Representation, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1998.
- Perinelli, Massimo: Fluchtlinien des Neorealismus. Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit 1943-1949, Bielefeld: transcript 2009.

- Perinelli, Massimo; Stieglitz, Olaf: „Liquid Laughter. Milch und Alkohol in bundesdeutschen und US-amerikanischen Filmkomödien der 1950er Jahre. Eine geschlechterhistorische Betrachtung“, in: *gender forum. Imagendering*, Jg. 2, Nr. 13, 2006.
http://www.genderforum.uni-koeln.de/imagendering2/stieglitz_perinelli.html
- Prono, Luca: „Città Aperta o Cultura Chiusa? The Homosexualization of Fascism in the Perverted Cultural Memory of the Italian Left“, in: *International Journal of Sexuality and Gender Studies*, Jg. 6, Nr. 4, 2001, S. 333-351.
- Reich, Jacqueline: „Mussolini at the Movies. Fascism, Film, and Culture“, in: Dies.; P. Garofalo, (Hg.): *Re-Viewing Fascism*, S. 3-29.
- Restivo, Angelo: *The Cinema of Economic Miracles. Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Durham: Duke University 2002.
- Riviello, Tonia Caterina (Hg.): *Women in Italian Cinema. La donna nel cinema italiano*, Rom: Libreria Croce 1999.
- Schaub, Mirjam: „Lust vs. Begehren. Die Rolle der ‚Dispositive der Macht‘ für die Körperpolitik bei Foucault und Deleuze“, in: Dies.; Wenner, Stefanie (Hg.): *Körper-Kräfte. Diskurse der Macht über den Körper*, Bielefeld: transcript 2004, S. 79-130.
- Schmiedel, Stevie Meriel: *Contesting the Oedipal Legacy. Deleuze vs Psychoanalytic Feminist Critical Theory*, Hamburg, Münster: LIT-Verlag 2004.
- Serres, Michel: *Hermes V. Die Nordwest-Passage*, Berlin: Merve 1994.
- Silverman, Kaja: *The Subject of Semiotics*, New York: Oxford University Press 1983.
- Sobchack, Michel: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2004.
- Teodori, Massimo: *Maledetti americani. Destra, sinistra e cattolici: storia del pregiudizio antiamericano*, Mailand: Mondadori 2002.
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, Basel, Frankfurt/Main: rororo 1986.
- Torriglia, Anna Maria: *Broken Time, Fragmented Space. A Cultural Map for Postwar Italy*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press 2002.
- Vacche, Angela Dalle: *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton: Princeton University Press 1992.
- Vähämäki, Jussi; Virtanen, Akseli: „Deleuze, Change, History“, in: Fuglsang, Martin; Sørensen, Bent Meier (Hg.): *Deleuze and the Social*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2006, S. 207-228.

Van Watson, William: „Luchino Visconti's (Homosexual) *Ossessione*“, in: J. Reich; P. Garofalo (Hg.): *Re-Viewing Fascism*, S. 172-193.

