

Die Rückkehr der Nation

Das Ende von *Riso amaro* war neu. In ihm schien sich zugleich das stets proklamierte nationale Projekt des Neorealismus zu erfüllen, das die italienischen Filmemacher der unmittelbaren Nachkriegszeit, besonders die Regisseure der klassischen neorealistischen Filme, mit dem von ihnen neu geprägten filmischen Konzept einer *identità italiana* begründeten. Insofern ist diese Entwicklung nicht erstaunlich. Diskursiv setzte sich damit die Kinopolitik des späten Faschismus fort, die mit ihrem *verismo* ein authentisches italienisches Kino schaffen wollte – auch damals vor allem in Abgrenzung zu Hollywood. Da es sich fast ausnahmslos um dieselben Leute am Set handelte, mag dies nicht weiter verwunderlich sein. Bereits im Faschismus hatten all diese Filmemacher das nationale Italien über den Körper der Frau hergestellt. Liliana Ellena schreibt treffend über die kolonialen Filme der 1930er Jahre:

»Come in altri discorsi nazionalistici, dal legame tra terra e femminile alle immagini di disordine a minaccia per l'integrità della razza italiana, il corpo femminile diventa il campo di battaglia dell'immaginario spazio-nazionale.«⁶³²

Erstaunlich ist eher, dass die Filme unmittelbar nach Kriegsende diesem Diskurs beziehungsweise diesen Bildern des Nationalen entsagten. Wie deutlich werden sollte, verweigerten die Filme in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre noch die Realisierung einer nationalen Idee, auch wenn Ansätze davon sicherlich in den meisten Filmen angelegt waren. Interessant ist jedoch, dass sich diese Momente nicht verwirklichen konnten und stattdessen stets in einer positiven Fluchtlinie endeten, die sich jeglicher nationalen Abschlussbewegung entzog. Die ProtagonistInnen, die für ein neues Italien stehen sollten, verließen diese diskursive beziehungsweise narrative Linie und wurden wie in *Paisà* erschossen vom Fluss aus dem Bild getragen, sie stiegen wie in *Miracolo a Milano* schlicht auf Besen reitend in die Lüfte oder sie lösten sich an Felsen zerschellt und vom Meer umspült auf: Sie alle desertierten vom Ort des Geschehens, von Italien. Es muss also zwischen der intendierten – diskursiven – Programmatik der Filmemacher und ihren tatsächlichen Filmen unterschieden werden. Doch mit *Riso amaro* endete dieser Widerspruch und damit die in ihm geborene Fluchtlinie.

632 Ellena, *Mascolinità e immaginario nazionale*, S. 262. »Wie in anderen nationalistischen Diskursen über das Verhältnis zwischen Land und Weiblichkeit bis hin zu den Bildern von Unordnung als Bedrohung der Reinheit der italienischen Rasse wird der weibliche Körper zum Schlachtfeld des imaginären Orts des Nationalen.« [Übersetzung d. Verf.]

Stattdessen (neo-)realisierte sich das nationale Kino im Übergang zu den 1950er Jahren.

Selbstverständlich darf der Begriff des Nationalen, wie ihn der Neorealismus verwendete, nicht mit dem Großitalien-Gedanken der Faschisten verwechselt werden. Im Gegensatz zur zentralistischen, hierarchischen und monumentalen Perspektive der Faschisten auf Rom und den *Duce* entwickelten der Neorealismus und sein linkes kulturpolitisches Umfeld das Modell einer Transregionalität, in dem sich die verschiedenen Landesteile gerade über die Interaktion ihrer Unterschiedlichkeiten zu einem neuen Italien verbinden sollten. Wie in den Betrachtungen der horizontalen Ästhetik ausgeführt, betonen die Filme die regionalen Besonderheiten wie Landschaften, Dialekte und andere lokale Eigenheiten. Vor allem *Paisà* ist ein gutes und in der Forschung oft angeführtes Beispiel für die veränderte Herangehensweise an Italien als eine aus Vielheiten bestehende und darin neu zu begreifende nationale Einheit. *Paisà* lässt seinen Plot gleich selbst an unterschiedlichen Orten mit ihren jeweils spezifischen regionalen beziehungsweise nationalen Sprachen stattfinden.⁶³³ Die Dezentrierung der Sprache wie der Orte erzeugt eine geographische Hin- und Herbewegung, die eine eindeutige Identifikation und damit eine geschlossene Subjektposition des Zuschauers und der Zuschauerin erschwert.

Wie Ben-Ghiat treffend formuliert, fragmentiert *Paisà* durch seine Episodenstruktur, vor allem aber durch seine verpassten Begegnungen und unterbrochenen Lebensschicksale die bisherigen narrativen Codes der Signifikation.⁶³⁴ Es gibt zunächst keine selbstverständliche Zusammengehörigkeit der verschiedenen Elemente. Der dezentrierte und horizontale Interregionalismus, die Inkommunikabilität der verschiedenen Sprachen und Dialekte und die verpassten Handlungsanschlüsse der ProtagonistInnen waren damit einerseits eine Entgegnung auf die Zentralität und Vertikalität einer faschistischen Ästhetik und seiner darin national-stratifizierten Subjekte, andererseits eine Strategie, dem rhizomatischen Moment der unmittelbaren Nachkriegszeit in einer neuer Form zu begegnen. Wie Giuliana Bruno bereits für die vorfaschistische Zeit konstatiert, tendierte die »nationale Bühne« Italiens nach dem Krieg dazu, wieder zu einem Ort von »metonymic and self-referential microhistories« zu werden.⁶³⁵ Die neue Landkarte Italiens wäre demnach eine der Verschiedenheiten, ihre Linien müssten als beweglich gezeichnet werden, wobei es gelte, auch jene Kräfte zu verzeichnen, die erneut nach starrer Einheit streben.

633 Weder die Dialekte noch das im Film gesprochene Deutsch, Englisch oder Französisch wurden Untertitelt oder übersetzt.

634 Vgl. Ben-Ghiat, *Un cinéma d'après-guerre*, S. 1227.

635 Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map*, S. 11.

Auch Grignaffini wendet sich dem Film *Paisà* zu und sieht in den von Süden nach Norden ansteigenden Episoden eine »symbolische Reise« entlang des Stiefels, die sie als Einladung Rossellinis interpretiert, eine eigene italienische Identität zu finden. Interessant ist der materielle Aspekt, den Grignaffini in diesem Film sieht und der für sie auf der Ebene der Körper angesiedelt ist. *Paisà* schaffe die Bildung der Nation durch die Vermischung von Körpern und Landschaften, der Körper der Arbeit und des Weiblichen. Dafür spricht Grignaffini von einer »anthropologisch-sozialen Geographie«, welche die Existenz verschiedener Vielheiten zeigen kann, die sich noch nicht in einem gemeinsamen Organismus geordnet haben, aber schon grob die Gestalt des Landes skizzieren können. Italien als organloser Körper wird hier direkt angesprochen, aber als zu überwindendes Problem behandelt. Denn Grignaffini ist auf etwas anderes aus: Der Reichtum an Material in dem Film sei so groß, stellt sie nicht unbegeistert fest, dass er schließlich doch eine geographisch-kulturelle Einheit herzustellen vermöge, die den Namen Italien trägt.⁶³⁶

Angela Dalle Vacche bezeichnet diesen Vorgang in ihrer Untersuchung von *Paisà* pointiert als »unity in difference«, in der sich zeitliche und räumliche Linien treffen und ein gerade in seiner Vielgestaltigkeit gemeinsames Bild Italiens auf der Leinwand erzeugen, welches eine »transregional spectatorship« hervorbrachte.⁶³⁷ Gerade der Begriff der Transregionalität markiert den Prozess der Zusammenführung heterogener Landschaften und Kulturen, ohne diese zu verneinen, wodurch sich ein (post-)modernisierter, flexibler italienischer Nationalismus (re-) etablieren konnte, der, wie aus der 1948 einsetzenden Diskussion über den Neorealismus deutlich wird, den neorealistischen Filmemachern von Anfang an wichtig war.

Nicht nur bei Rossellini findet sich diese *Viaggio in Italia*, in Filmen wie *Abbasso la miseria!*, *Ossessione* oder *Natale al campo* 119 und anderen ist diese Reise ebenfalls angelegt. In dem letztgenannten Film stammen sämtliche italienischen Insassen in dem kalifornischen Kriegsgefangenenlager 119 aus ganz unterschiedlichen Regionen und so spielen die gedanklichen Rückblenden in Rom, Neapel, Florenz, Mailand, auf Sizilien und in Venedig. Durch ihr gemeinsames Schicksal als italienische Gefangene wird deutlich gemacht, dass sich Italien nunmehr horizontal aus einer Vielheit von verstreuten Orten und Kulturen zusammensetzt, und nicht mehr vertikal auf Rom ausgerichtet ist. Im Gegenteil kehrt sich die Perspektive nun um und läuft, statt auf Rom hin, von der Hauptstadt weg. So beginnt der aus Rom stammende Giuseppe (Aldo Fabrizi) den

636 Vgl. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, S. 363f.

637 Dalle Vacches Bezeichnung »transregional spectatorship« ist von Pietro Pintus entlehnt. Vgl. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror*, S. 197 und 199.

Erzählreigen, wodurch Rom zunächst als zentraler Bezugspunkt für Italien erscheint, sich aber durch den Film zunehmend auflöst. Durch diese Erzähltechnik entsteht ein neues Italien seiner durch das Kriegsschicksal vereinten Landsleute.

Tatsächlich ist der in Berlin spielende Film *Germania anno zero*, wie Torriglia betont, die einzige neorealistische Produktion, die keine Reise durch das Land macht, um dessen regionale Besonderheiten in Hinblick auf die Frage einer *italianità* auszuloten.⁶³⁸ Das überwiegende Gros der neorealistischen Filme hingegen verwob durch eine gleitende Bewegung die regionalen Vielheiten miteinander, ein Vorgang, den Peter Brunette vor allem für die Filme Rossellinis fast wortgleich wie *Dalle Vacche* durch »unity and difference« charakterisiert sieht, die eine Kontinuität in der Frage der Nation schaffen würden.⁶³⁹

In dieser Sichtweise bekommt der Neorealismus eine strategische Bedeutung. Dies zeigt sich auch in der Diskursivierung der Bezeichnung Neorealismus. Denn der Begriff tauchte verstärkt erst ab 1948 auf, also genau zu jener Zeit, in der Restivo zufolge der Neorealismus seine »radikale Offenheit« verlor.⁶⁴⁰ 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,⁶⁴¹ während die Jahre 1942 bis 1947 als die eigentlich produktive Phase relativ frei von diesem Diskurs waren.⁶⁴² Der Begriff Neorealismus ist also mit der Kanonisierung des Phänomens und solchermaßen mit der Reterritorialisierung seiner devianten Qualitäten in den Koordinaten des Nationalen untrennbar verbunden. Die Analyse der Filme hat verdeutlicht, dass Neorealismus als Genrebegriff für die Definition der Filme untauglich beziehungsweise leer ist. Erst durch seine Einbindung in den Diskurs eines italienischen Kinos ab 1948 bekam er seine historische Bedeutung. Peter Bondanella weist darauf hin, dass die klassischen Kriterien des Neorealismus, wie realistische Handlung, öffentliches Setting, sozialer Inhalt, historische Aktualität und politi-

638 Vgl. Torriglia, *Broken Time*, S. 34.

639 Vgl. Peter Brunette: *Unity and Difference* in Paisan, in: *Studies in the Literary Imagination*. Jg. 16, Nr. 1, 1983. S. 91-111.

640 Vgl. Restivo, *The Cinema of Economic Miracles*, S. 23. Ab 1948 sanken auch die Zuschauerzahlen von neorealistischen Filmen, die somit aus den »top ten box office receipts« verschwanden, in denen sie in den Jahren zuvor stets zu finden waren. Vgl. ebd.

641 Z.B. Carlo Lizzani mit seinem zentralen Artikel *Per una difesa attiva del cinema popolare*, in: *Rinascita*. Rassegna di politica e di cultura italiana. Jg. 6, Nr. 2, Februar 1949. S. 90-92.

642 Anders als in dieser Arbeit werden in der Literatur auch immer wieder Filme der nächsten Generation von Filmemachern ab den 1950ern bis in die 1960er Jahre der zweiten Phase des Neorealismus zugeordnet, etwa die Arbeiten von Michelangelo Antonioni, Federico Fellini oder Pier Paolo Pasolini, sowie die späteren Filme der einstigen neorealistischen Regisseure wie z.B. Rossellinis *Viaggio in Italia* (1954) oder Viscontis *Siamo donne* (1953). Vgl. etwa Mark Shiel: *Italian Neorealism. Rebuilding the Cinematic City*. London, New York 2006. S. 96-121.

sche Anbindung, sich einerseits in vielen anderen als den kanonisierten Filmen wiederfinden lassen, sich andererseits die ›wahren‹ neorealistischen Filmemacher – Rossellini, De Sica, De Santis, Visconti, Lattuada, Blasetti, Castellani und vor allem Zavattini – selbst nicht besonders streng an jene Regeln hielten, die sie in einer nachholenden Debatte selbst definierten.⁶⁴³ Eine Regel des Neorealismus war es ja gerade, dass es keine Regeln gab, dass sich die Genres vermischten und die bis dahin gültigen Filmgesetze aufhoben. Die zeitgenössische Rede vom Neorealismus war also etwas anderes als der Neorealismus selbst, und es gilt, diesen Unterschied in Hinblick auf den Begriff des Nationalen zu begreifen.

Zum Ende der 1940er Jahre wurde der Neorealismus in einer doppelten Bewegung als konsequent antifaschistisches sowie antiamerikanisches Projekt beschrieben mit dem Ziel, sich als rebellischen Gegenentwurf zum überwundenen Faschismus und zur nachrückenden kulturellen Dominanz der USA national zu finden. Mit Bezug auf ein antifaschistisches Selbstverständnis grenzte man sich abwechselnd (oder auch gleichzeitig) vom faschistischen Kino und von den Hollywoodproduktionen ab.⁶⁴⁴ So wurde der Neorealismus-Diskurs ein zentraler Bezugspunkt Italiens im Umgang mit dem Faschismus und der Konstruktion einer neuen nationalen Identität.⁶⁴⁵

In diesem wechselseitigen Arrangement von Transregionalität und widersprüchlicher Abgrenzung zum Faschismus und zu Amerika findet sich die Antwort auf die von Angelo Restivo formulierte »crucial question: what is it then that creates out of these fragmentary interconnections a group identification with the nation?«⁶⁴⁶ Denn im Voranschreiten des Neorealismus durch die späten 1940er Jahre transformierte sich eine horizontale Regionalität regelrecht zu einer nationalen Trasse, die das nachfolgende Kino der 1950er Jahre aufgreifen konnte. Wie es Noah Steimatsky allgemeiner formuliert, beruhte die italienische Nachkriegsidentität auf einer regionalen und anti-monumentalen Landschaft, die kein Zentrum mehr besaß oder benötigte.⁶⁴⁷ Und wie die erwähnten Arbeiten schlussfolgert auch Restivo im Kapitel *Mapping the Nation* in seinem Buches, dass der Neorealismus zwar eine neue imaginierte »community«

643 »Certainly the cinema neorealists turned to the pressing problems of the time [...] but there was never a programmatic approach to these questions or any preconceived method of rendering them on celluloid.« Peter Bondanella: *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. New York 1983. S. 34.

644 Vgl. Callisto Cosulich: *I conti con la realtà*, in: Ders. (Hg.): *Storia del cinema italiano*. Bd. 7: 1945/1948. Venedig, Rom 2003. S. 3-34, hier S. 22. Vgl. Ruth Ben-Ghiat: *Liberation. Cinema and the Fascist Past, 1945-50*, in: Bosworth/Dogliani (Hg.), *Italian Fascism*, S. 83-101, hier S. 95.

645 Vgl. Farassino, *Neorealismo, storia e geografia*, S. 23. Vgl. Restivo, *The Cinema of Economic Miracles*, S. 3.

646 Restivo, *The Cinema of Economic Miracles*, S. 24.

647 Vgl. Steimatsky, *The Earth Figured*, S. 48.

bildete, welche jene der faschistischen Periode ersetzen sollte, zeigt aber mit seiner Analyse von *Paisà* und anderen Filmen, dass der Neorealismus dennoch »cognitive maps« zeichnete, die ein »Italien« definieren konnten.⁶⁴⁸ Solchermaßen konnte sich ein modernisierter, horizontal ausgerichteter Nationenbegriff etablieren.

Das Moment der Nation wurde in der Debatte um den Neorealismus in dessen zweiter Phase entwickelt und vor allem in der Artikelserie »In difesa del cinema italiano« pointiert formuliert. Die Titelseite »Verteidigung des italienischen Kinos« wurde im März 1949 in der parteikommunistischen Kulturzeitschrift *Rinascita* abgedruckt.⁶⁴⁹ In ihr verteidigten zahlreiche neorealistiche Filmemacher, Kritiker und Autoren ihre Filme gegen die Angriffe durch die Kulturpolitik der christdemokratischen Regierung und ihres Unterstaatssekretärs Giulio Andreotti, und zwar in einer durchweg nationalistischen Argumentation, in der die Transformation des Neorealismus zu einem nationalen Projekt deutlich wird. So müsse, wie es der Regisseur Pietro Germi ausdrückte, das italienische Volk endlich seinen Minderwertigkeitskomplex überwinden, was insbesondere durch den neorealistiche Film gelungen sei, in dessen Feld nun ganz Italien von Apulien bis Ligurien seinen kinematographischen Ausdruck gefunden habe.⁶⁵⁰ Andere zeitgenössische Stimmen bezeichneten den Neorealismus als den »primo tentativo della nostra cultura di arrivare ad un'espressione »nazionale-popolare««,⁶⁵¹ als »un'arte popolare« in der Geschichte der italienischen Kultur und als »secondo Risorgimento d'Italia«, in dem eine Nation darum kämpfe, eine moderne Nation zu werden,⁶⁵² als »the expression of a new, national, popular, progressive spirit«⁶⁵³ und letztlich als »overthrow of everything un-Italian or anti-

648 Restivo, *The Cinema of Economic Miracles*, S. 24-32.

649 Erstaunlich genug, besprach die *Rinascita* zwar Bucherscheinungen, Theateraufführungen und Musik, jedoch so gut wie keine Kinofilme, obwohl der PCI ab 1947 sogar ein eigenes *Ufficio Cinema* eingerichtet hatte. Dennoch wurde dieses wegweisende Manifest gerade hier, und nicht in der *Cinema* oder der *Bianco e Nero* abgedruckt, in welchen ansonsten die maßgeblichen Debatten des Neorealismus stattfanden.

650 Vgl. Pietro Germi u.a.: In difesa del cinema italiano. Che cosa ne pensano i principali interessati, in: *Rinascita*. Rassegna di politica e di cultura italiana. Jg. 6, Nr. 3, März 1949. S. 137-142, hier S. 138. Dieser manifestähnliche Artikel ist die Fortsetzung des Aufrufes »Per una difesa attiva del cinema popolare« von Carlo Lizzani, der in der Februarnummer der *Rinascita* unter der symptomatischen Headline »Un problema nazionale« erschien. In dem Märzartikel äußern sich neben Pietro Germi auch Cesare Zavattini, Alberto Lattuada, Luigi Zampa, Giuseppe De Santis, Alessandro Blasetti, Sergio Amidei, Luchino Visconti, Gino Cervi, Piero Tellini und Vittorio De Sica zur Bestimmung des Neorealismus als »scuola italiana«.

651 Giuseppe Ferrara: Francesco Rosi. Rom 1965. S. 16. »Der erste Versuch unserer Kultur einen national-populären Ausdruck zu finden.« [Übersetzung d. Verf.] Ferrara verwendet den Begriff »nazionale-popolare« im Sinne Gramscis.

652 Germi u.a., In difesa del cinema italiano, S. 138. Vgl. auch David Overbey (Hg.): *Springtime in Italy. A Reader on Neo-Realism*. London 1978. Dort finden sich zu dem Aspekt zahlreiche weitere Quellen der frühen Nachkriegsjahre.

653 Umberto Barbaro zitiert nach Mario Cannella: *Ideology and Aesthetic Hypotheses in the Cri-*

Italian«. ⁶⁵⁴ Die Momente eines ›linken‹ Diskurses des Nationalen unter dem Eindruck der staatlichen Angriffe von rechts, die gerade mit dem Vorwurf des Un-Italienischen operierten, fanden im Frühjahr 1949 mit der Demonstration der *Comitati per la difesa del cinema* ⁶⁵⁵ in Rom und der begleitenden Debatte der Filmemacher sicherlich ihren Höhepunkt. Am 20. Februar demonstrierten in der Hauptstadt Filmemacher, Schauspieler und Schauspielerinnen und andere Filmschaffende für ein Gesetz zum Schutz des italienischen Films und gegen ausländische Konkurrenz. In der linken Analyse stellte die *Legge Andreotti* von Dezember 1949 nur die eine Seite einer ›doppia offensiva cinematografica‹ dar, die sich aus ›gruppi finanziari americani e i reazionari italiani‹ zusammensetzte. ⁶⁵⁶ Die neuerliche Verschiebung der feindlichen Gruppen, begonnen mit dem Bündnis von Alliierten und Antifaschisten während des Krieges, gefolgt von dem eher imaginären Bündnis aller Italiener gegen die Deutschen, fand nun ihre endgültige Form in der diskursiven, gleichsam herbeihaluzinierten Gleichsetzung der Christdemokraten mit den Amerikanern und ihrem Kulturkampf gegen das einfache italienische Volk. Für diese Arbeit ist bedeutsam, dass diese Rückeroberung des Nationalen unbewusst über Diskurse von Gender und über die kulturelle Inszenierung von Körpern verhandelt wurde. So lässt sich am Beispiel der italienischen Nachkriegszeit und seines Kinos in einer verdichteten und deutlichen Form nachvollziehen, was Anne McClintock im Hinblick auf das Verhältnis von Geschlecht und Nation grundsätzlich konstatiert: »All nations depend on powerful constructions of gender.« ⁶⁵⁷ Die Analysen der neorealistischen Filme konnten zeigen, dass ein erneut positiver Bezug auf den Begriff der Nation erst mit der Unterdrückung devianter geschlechtlicher Begehrensströme realisierbar und formulierbar wurde beziehungsweise dass die verbreitete Devianz von Körpern den Prozess einer Rekonstituierung des Nationalen einige Jahre lang sabotieren konnte. *Riso amaro* bildet diesen Prozess des Umschlagens von einer Dezu einer Reterritorialisierung des Nationalen in sich ab. Die Vermischung der Körper der Reisarbeiterinnen mit der sie umgebenden Landschaft ist hierfür ausgiebig nachgezeichnet worden. Gerade in der Schlusszene

ticism of Neorealism, in: *Screen*, Jg. 14, Nr. 4, 1973/74. S. 5-60, hier S. 40f. Barbaro war Anfang 1937 Mitbegründer der *Bianco e Nero*, Filmkritiker und einer der maßgeblichen Theoretiker des PCI.

654 Gianni Puccini (1948) zitiert nach Rogin, *Mourning*, S. 139. Puccini schrieb u.a. mit an den Drehbüchern von *Osessione* und *Riso amaro*.

655 Komitees zur Verteidigung des Kinos.

656 Vgl. Lizzani, *Per una difesa attiva del cinema popolare*, S. 90. »Eine doppelte Kino-Offensive von amerikanischen Finanzgruppen und reaktionären Italienern.« [Übersetzung d. Verf.]

657 McClintock, *Imperial Leather*, S. 353.

von *Riso amaro* lässt sich der nationale Effekt dieser Ununterscheidbarkeit, die der Film zwischen dem weiblichen Körper und dem Land schafft, herauslesen. Denn hier verdichten sich die transregionalen Aspekte zu einer nationalen Linie. Die Kamera nimmt in einer Totalen von hinten/oben die abreisenden Arbeiterinnen auf, während die Erzählerstimme aus dem Off die vielen Orte aufzählt, zu denen die Frauen nun zurückkehren werden. Doch ist das Bild keines der Zerstreung, sondern eines der Formierung, welche erst durch das Opfer und die buchstäbliche Reterritorialisierung der devianten Silvana möglich werden konnte. So strömen die Frauen am Ende kameraperspektivisch vom gesamten unteren Leinwandrand zusammen und springen auf die bereits langsam anfahrenden LKWs auf. Durch die Bewegung der Wagen zieht sich der breite horizontale Strom auf einen Punkt zusammen und wird schließlich in einer Vorwärtsbewegung zu einer schmalen vertikalen Linie verdichtet. Die positive Fluchtlinie der Nachkriegszeit wird hier auf ihre Negativität zurückgebogen, die widerspenstige Frau wird als Sündenbock für die Sache der Gemeinschaft geopfert.

Zwar besaßen Filme wie der erwähnte *Paisà* auf ihrer narrativen Ebene und selbst auf der Ebene der Bilder schon früh eine nationale Agenda, aber erst *Riso amaro* und nachfolgende Filme produzierten einen neuen geschlossenen Bilderkanon, durch den bestimmte Begriffe wieder erfährt und affirmierbar wurden: Italien, das war Silvanas Körper, Sophia Lorens Körper, der Körper der *maggiorata fisica*: Italien war eine Miss. Der Zusammenhang von bestimmten Körper- und Begehrensformen und nationaler Verfasstheit wurde indes nicht explizit thematisiert oder intentional in die Filme des Neorealismus eingebaut. Einzig ein Artikel aus der Zeit vor 1949 sprach die Bedeutung der Fetischisierung von Frauen für die Wiederherstellung gebrochener Männer und damit die Heilung Italiens explizit an. Alessandro Martini fordert in der *Film d'oggi* vom Juni 1945 die italienischen Filmstars und Fotomodells auf, sich ebenso zu entkleiden und freizügig zu posieren wie ihre amerikanischen Kolleginnen, um den Männern der Nachkriegszeit dabei zu helfen, ihre Lust zu leben wiederzugewinnen. Er nennt dies das Bedürfnis Italiens. Zur Veranschaulichung wurde dem Text eine entsprechende Fotostrecke amerikanischer Stars im Bikini beigelegt.⁶⁵⁸ Damit ist der Artikel das einzige aufgefundene Dokument, das den Zusammenhang von fetischisierter Weiblichkeit und zu reparierender Männlichkeit und Staatlichkeit explizit aussprach. In den Debatten der Filmemacher wird dieser Aspekt hingegen nicht erwähnt, obwohl er von entscheidender Bedeutung für ihre Produktionen wurde. Vielmehr tauchten die Bilder fetischisierter Weiblichkeit scheinbar auto-

658 Vgl. Alessandro Martini: Inventare una nuova bellezza. Spogliarsi o non spogliarsi, in: *Film d'oggi*. Nr. 3, 23.06.1945. S. 3.



Miss Italia > De Giusti: Storia del cinema italiano

matisch mit der Rekonstituierung bestimmter Superstrukturen wie etwa der Erlangung politischer Souveränität, der regulierten Marktwirtschaft, Normalarbeitsverhältnissen, der Eingliederung in einen neuen Machtblock oder der extremen politischen Repression im Übergang zu den 1950er Jahren wieder auf den Leinwänden der Kinos auf.

Dass in der Forschung der nationalistische Neorealismus-Diskurs mit den neorealistischen Filmen gleichgesetzt wird, ist indes die größte Schwachstelle der entsprechenden Disziplin. Im Hinblick auf die medialen Äußerungen der Filmemacher wundert es sicherlich wenig, wenn ein ums andere Mal proklamiert wird, was Noah Steimatsky deutlich formuliert:

»Even as it claimed and internationally attained reputation as a revolutionary film culture, even as it aspired to break with institutional cinema as with perceptual habits and blind spots of the Fascist era, the efforts of neorealism were geared toward national rebuilding and were restorative at that.«⁶⁵⁹

Aus der Perspektive der späteren Entwicklungen wird auf diese Weise jegliches Ereignis in eine evolutionäre Genealogie gestellt, welche die einstigen Gegenbewegungen unsichtbar werden lässt. Ziel dieser Arbeit ist es dagegen, die Filme selbst von dem nationalen Diskurs historisch abzugrenzen und Letzteren als nachholende Reterritorialisierung dieser devianten Bewegungen zu beschreiben.

659 Noah Steimatsky: Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema. Minneapolis, London 2008. S. xiii.



Der organlose Körper der Nachkriegszeit

Die zweite Hälfte der 1940er Jahre war eine äußerst verdichtete Zeit der Transformation, die diese Arbeit anhand der Quelle Spielfilm in ihren körpergeschichtlichen Phänomenen betrachtet hat. Von der Kapitulation Italiens 1943 bis zur Konsolidierung der italienischen Republik am Ende der 1940er Jahre konnten vor dem Hintergrund der Entbehrungen und des Mangels, die der Krieg und der Bürgerkrieg nach sich gezogen hatten, gesellschaftliche (Körper-)Praktiken herausgearbeitet werden, die eine größere Vielfalt und Freiheit in ihren Realisierungsmöglichkeiten besaßen als noch zuvor im Faschismus, aber auch als im Italien der 1950er Jahre.

Der Film als Quelle wurde dafür in mehrfach relationaler Weise betrachtet; sowohl im Hinblick auf seine semiotischen als auch seine asignifikanten Momente. Konkret wurden einerseits die Filmplots mit diskursanalytischer Methode untersucht, andererseits wurde großer Wert auf jene Momente in den Filmen gelegt, die das jeweilige Narrativ unterbrechen und andere Logiken der Rezeption verlangten. Neben der Diskursanalyse kam dabei die Schizoanalyse, wie sie Deleuze|Guattari entworfen haben, zum Tragen. Letztere ermöglichte eine Wahrnehmung und eine Artikulation nicht-diskursiver Prozesse, die sich auf der Ebene einer fließenden Ästhetik, einer horizontalen Architektur, auf der Ebene eines devianten Verhaltens, von Brüchen im Plot und eines Werdens der ProtagonistInnen abspielten. Ohne die Kontinuitäten des Faschismus und die Versuche einer Reetablierung hegemonialer Ordnungen in den Filmen auszublenden, hat die Untersuchung den Schwerpunkt auf eine positive Fluchtlinie gelegt, die sowohl mit der Kontinuitätslinie aus der Vergangenheit brach als auch sich der neuen zukünftigen Ordnung widersetzte. Dies hatte zwei Gründe: Zum einen wurde diese Linie in der Geschichtsschreibung zur italienischen Nachkriegszeit und speziell zum neorealistischen Kino aus dieser Zeit stets übersehen oder unterbewertet. Zum anderen sollte gezeigt werden, wie sich eine solche Fluchtlinie in Zeiten der Unordnung dynamisieren kann und in der Lage ist, ein Dispositiv der Macht in ein Dispositiv der Heterotopie umschlagen zu lassen. Gesellschaften als Feld von de- und reterritorisierenden Kräften zu begreifen und unter Betonung von positiven Fluchtlinien beschreiben zu können, war das Ziel dieser Arbeit.

Historisch ereignete sich ab Anfang der 1940er Jahre der Zusammenbruch eines nationalstaatlichen und heteronormativen Ordnungssystems,

durch den sich eine Lücke auftat, in der sich ein heterotopisches Netzwerk bilden konnte, das in der Zeit um 1946 seine stärkste Verdichtung aufwies. Es bestand aus Orten, an denen sich Vergesellschaftungsformen entwickeln konnten, die vielgestaltig, offen und – mit Freud gesprochen – polymorph-pervers organisiert waren. Im Übergang zu den 1950er Jahre waren hingegen mehr und mehr Diskurse zu verzeichnen, die in der Lage waren, die heterotopischen Fluchtlinien auf eine negative Linie hin zu falten und solchermäßen einen reterritorisierten Organismus zu schaffen, der erneut, jedoch nun (post-)modernisiert, binär funktionierte und Italien als Nation mit seinen dazugehörigen Geschlechter- und Familienstrukturen etablierte.

Gemäß dem Grundverständnis einer materiellen Körpergeschichte wurden der individuelle Körper und der Gesellschaftskörper in ein Wechselverhältnis gesetzt: In dem Maße, wie sich eine staatliche Ordnung und eine familiäre Ordnung zurückziehen mussten, veränderte sich auch der Subjektstatus des Individuums und damit seine Körperlichkeit. Andererseits wurden molare Strukturen wie Familie und Nation erst über eine Stratifizierung des (zunächst weiblichen) Körpers wieder möglich, der ab Ende der 1940er Jahre über die großen massenmedialen Repräsentationsmaschinerien wie das Kino großflächig als Wahrnehmungsbild gesetzt wurde. Diesen Repräsentationscharakter hatte das Kino der unmittelbaren Nachkriegszeit verloren. In diesem Sinne ist das Kino einerseits als ein Organismus zu verstehen, der in weitgehend binär geordneten Zeiten gemäß dem lacanschen Spiegelstadium Identifikationen des Ichs organisiert, aber in Zeiten molekularer Verhältnisse auch in der Lage ist, diesen Prozess zu unterbrechen und das Subjekt des Zuschauers und der Zuschauerin zu durchkreuzen oder zu streichen.

Der Neorealismus beinhaltet wie jedes Genre beide Prozessarten: einen Prozess der negativen Fluchtlinie, der dazu aufruft, die von ihm ausgelöste Krise zu überwinden und die Störung als konstitutiv für eine molare Ordnung einzusetzen, und einen Prozess der positiven Fluchtlinie, der den molaren Diskurs von Nation, Rasse, Familie, binärem Geschlecht und Heteronormativität zum Stottern bringt und zu einer molekularen Vielheit führt. Um dies zeigen zu können, wurden die Filme ausgehend von den im Faschismus marginalisierten Geschlechtstypen untersucht. Dies deshalb, weil diese devianten Typen im Neorealismus die bestimmenden Figuren im Film sind und weil sich an ihnen zeigen lässt, ob die Störung oder Abweichung vom klassischen Narrativ, die von ihnen hervorgerufen wird, vom hegemonialen Zentrum unumkehrbar wegführen oder ob sie im Laufe des Films überwunden werden. Diese Typen hat die Arbeit als Orte der Bifurkation verstanden, an denen sich entscheidet: »exit or re-enter the system«.

Zudem untersuchte die Arbeit einzelne Filmtechniken wie den Gebrauch von Dialekten und von Geräuschen, die jeweils eine dezentrierende

Wirkung entfaltet. Während das Kino im Faschismus den Dialekt verboten hatte und die Sprache und den Sound im Film auf Italien, auf Rom oder auf den Helden des Filmes ausgerichtet hatte, verlor die Sprache im Neorealismus diese Funktion. Der Dialekt der Menschen, das Stottern und Bellen, Husten und Schreien oder die rhythmische aber asynchrone Geräuschkulisse in den Filmen hatte eine entgegengesetzte Wirkung.

Die Kameraführung unterstützte diese Richtung mit horizontalen Schwenks, der Betonung von Straßen, Flüssen, Bahnschienen und anderen horizontalen Bewegungsachsen und einer den Menschen auf Augenhöhe zeigenden, gleichgestellten Aufnahmeperspektive. Vertikale Strukturen fehlten im Neorealismus hingegen weitestgehend oder hatten die Aufgabe, eine bedrohliche Kulisse zu errichten. Die Vertikalität der Filme aus dem *ventennio* war verschwunden und hielt erst wieder mit der ›Erkundung‹ des fetischisierten weiblichen Körpers und seiner Reziprozität mit der Landschaft, in die dieser im Übergang zu den 1950er Jahren gesetzt wurde, wieder Einzug in das italienische Nachkriegskino.

Entsprechend diesen Stilelementen von Geräuschen und horizontalem Fokus entstand in den neorealistischen Filmen auch ein anderes Bild der Masse. Während die chaotische Masse mit ihrem Stimmengewirr im Faschismus unbedingt gebannt werden musste, erschien sie nun als eine Vielheit, die eine eigene molekulare Vernunft besaß und sich jedem hierarchischen Zugriff auf sie – oft auf humoristische Weise – entzog. Mit diesen vielen Menschen, die in den Filmen Gesichter und Namen erhielten und die in ihrer Eigenheit Relevanz zugesprochen bekamen, konnte kein Staat gemacht werden.

Die Analyse der devianten Typen in den Filmen stellte das eigentliche Kernstück der Arbeit dar; sie fand zunächst entlang der Geschlechtergrenze statt und dann jeweils anhand der dominanten verworfenen Typen auf der männlichen und der weiblichen Achse.

Das waren in der Arbeit zunächst die Jungen. An ihnen wurde gezeigt, dass die ödipalen Mechanismen, in denen die männliche Jugend das Erbe der Väter anzutreten und gleichsam als unschuldige Menschen deren Verbrechen oder Versagen zu tilgen hat, in den Filmen des Neorealismus außer Kraft gesetzt waren. Zwar entwickeln viele Filme ihr Narrativ zunächst in dieser Logik, doch scheitern die Jungen in dem Versuch, die Zukunft ihrer Familien und des Landes zu sein. Diese sehr radikale Zäsur innerhalb der Filmgeschichte ist in ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzen. In ihr bildet sich die Weigerung einer Gesellschaft ab, nach dem Zusammenbruch der faschistischen Ordnung einfach weiterzumachen. Gerade dieser Punkt stellt auch die größte Differenz zum deutschen Trümmerfilm dar, der zwar in vielen Punkten ähnliche Brüche wie der Neorealismus aufweist, aber dessen »weiter so!« von seinem italienischen Pendant nicht geteilt wird. Eng verbunden mit den Söhnen waren die Väter der nächste Typus, der

untersucht wurde. Statt sich über ihre Söhne zu erneuern oder sich über eine heilende Frau als arbeitendes männliches Subjekt zu rekonstituieren, bleiben die Väter im neorealistischen Film impulslos, unautoritär, lustlos und asexuell. Vielmehr findet man sie in der Rolle des zärtlichen Vaters und sanften und reproduktiven Ehemanns wieder, der von seiner Frau als wenig wichtig betrachtet und sehr häufig sexuell hintergangen wird.

Anschließend wurde sich dem afroamerikanischen Besatzungssoldaten zugewandt, der in den unmittelbaren Nachkriegsjahren in einer nie gekannten und nie wiederkehrenden Dichte auf den italienischen Leinwänden vorzufinden war und der eine durchweg positive Figur darstellte. Auch wenn das Bild des schwarzen GIs, wie es in den neorealistischen Filmen erscheint, eng an das rassistische Stereotyp des musizierenden und kinderlieben, letztlich aber naiven Menschen angelegt ist, erschöpft sich seine Figur keineswegs in der des servilen, verspielten Mannes, der als exotische Kulisse im Hintergrund der Handlung verbleibt. Vielmehr rücken Schwarze in den neorealistischen Filmen in das Zentrum der Handlung vor, wo sie funktionierende Liebesbeziehungen zu weißen Italienerinnen eingehen, sich mit Straßenkindern verbünden und zusammen mit den ItalienerInnen den Schwarzmarkt organisieren. In dieser Inszenierung kommt es zu einer interessanten Identifikationslinie zwischen den vom Krieg geplagten ItalienerInnen und den vom US-amerikanischen Rassismus unterdrückten Afroamerikanern, in denen diese Arbeit zwar eine Strategie zur Externalisierung der eigenen faschistischen Schuld sieht, die aber nichtsdestotrotz auf eine einzigartige delaktifizierende Fluchtlinie führt und dort produktiv wird – ein Schwarz-Werden der ItalienerInnen.

Die weißen GIs sind in den Filmen ambivalenter gezeichnet. In der Thematisierung des amerikanischen Rassismus gegenüber Schwarzen parallelisieren nicht wenige Filme die weißen Amerikaner mit den italienischen Faschisten und Kollaborateuren, während die Afroamerikaner die positiven Figuren sind, deren Schicksal auf die ›guten‹ ItalienerInnen im Film übertragen wird. Diese Operation hat die Arbeit als italienische Strategie begriffen, sich als Opfer des Faschismus zu gerieren und sich so der eigenen Verantwortung für Faschismus und Krieg – gerade auch in Afrika – zu entledigen. Doch besitzen die weißen GIs neben diesem negativ konnotierten Aspekt ausschließlich positive Eigenschaften. So werden sie als *boyish*, freundlich, gelassen, herzlich, beweglich, unhierarchisch und dynamisch gezeichnet, sie werden von den italienischen Frauen begehrt und von den Männern imitiert. Wenn diese Arbeit den Neorealismus als eine Technik des Minoritär-Werdens im Sinne von Deleuze|Guattari versteht, wäre auf einer nationalstaatlichen Fluchtlinie das Amerikaner-Werden für die italienische Nachkriegszeit als weiterer wichtiger Schritt hinzuzufügen. Daher ist es auch nicht verwunderlich,

dass genau an diesem Punkt die Renationalisierung am Ende der 1940er Jahre zu beobachten ist, an dem mehr und mehr das Amerikanische mit der deutschen Besatzung diskursiv in Verbindung gebracht wird, während auf der anderen Seite die verschiedenen italienischen Lager zusammenrücken. Die ursprüngliche Opposition der Bürgerkriegszeit ›italienische Antifaschisten und Amerikaner‹ vs. ›italienische Faschisten und Deutsche‹ verschob sich zunehmend hin zu der neuen Opposition ›italienische Antifaschisten und vom Faschismus als Krankheit geheilte Italiener‹ vs. ›US-Amerikaner und Deutsche‹. Der Antiamerikanismus etablierte sich in dieser Zeit als eine nationale Reterritorialisierungslinie, die bis zum heutigen Tag bestand hat.

Einen weiteren Typus devianter Männlichkeit stellten die Nazis dar. Als das unwiderruflich ›Böse‹ in den Filmen stehen sie für sexuelle PerverSIONen, Sadismus und Unmenschlichkeit. Als lebendiger Widerspruch zu den lässigen amerikanischen GIs erscheinen die deutschen Soldaten durchweg als starr und ›quadratisch‹; eine Sicht, die sich in Form eines antideutschen Schimpfworts bis heute erhalten hat. Während die Amerikaner sich mit der Bevölkerung verbinden und auf sie eingehen, bleiben die Nazis dieser immer fremd. Als molare Apparaturen des Terrors sind sie das Gegenteil der molekularen Maschinen des Lebens. Sie schaffen den leeren Platz, auf dem die sich ankündigende Multitude nach der Befreiung kinematographisch erst richtig zur Geltung kommen kann. Dennoch bringen die Nazis Aspekte wie Sex, Drogen und wilde Orgien auf die Leinwand, die die Filme nicht unwesentlich interessanter machen. Das Wichtige an der Beschäftigung mit den Nazis im Neorealismus fand indes auf der Ebene der Auseinandersetzung mit der Forschung statt. Viele Analysen zum Genre sehen in den Nazis die Inszenierung eines homophoben Stereotyps, vor dessen Hintergrund die Filme ihr heteronormatives (Familien-)Ideal setzten. Diesem Argument haben die Filmanalysen der vorliegenden Arbeit widersprochen. Zwar sind manche Nazis wie eine homophobe Karikatur gezeichnet, doch ist nichts an ihnen schwul. Im Gegenteil verkehrt sich das sexuelle Begehren der Deutschen, die im Film automatisch auch Nazis sind, immer in gewalttätige Formen, egal ob homo- oder heterosexuell geprägt. So vergewaltigen, foltern und quälen die Deutschen ihre Opfer und empfinden dabei in jedem Falle sexuelle Lust. Hingegen gibt es – und darin endet die Lesart des Neorealismus als heteronormatives, homophobes Genre – viele zärtliche Beziehungen zwischen Männern, die in verblüffender Offenheit und Sensibilität gedreht wurden und die ihresgleichen in der Filmgeschichte suchen.

Die italienischen Faschisten sind ganz anderer Natur als ihre deutschen Kollegen. Der mächtige Diskurs des Faschismus als Parenthese, der sich in Italien mit dem Kriegsende sehr schnell durchsetzen konnte, findet

sich auch in den meisten neorealistischen Filmen. Dennoch wurde vor allem in den frühen Produktionen meist noch kurzer Prozess mit den Faschisten gemacht, während sich erst in den späteren Produktionen Anfang der 1950er Jahre das Bild des verblendeten, aber letztlich guten Italieners durchsetzte, der am Ende des Filmes erkennt, dass er auf der falschen, nämlich auf der deutschen Seite gekämpft hat. Das Moment des Faschismus als Krankheit tritt außerdem stärker bei den italienischen Frauen in den Filmen hervor.

Als letzter Typus wurde der passive und verletzte Held untersucht. Er ist zentral für eine Einschätzung des Neorealismus in Bezug auf dessen heterotopische Qualität. Denn der Held war und ist das Rückgrat des narrativen Kinos. Doch in den ersten Jahren nach Kriegsende wurde dieser Held dysfunktional. Er tritt verletzt oder phlegmatisch auf, ist im Plot schlichtweg nicht existent oder muss diesen verfrüht und unspektakulär verlassen. Statt aktiv (die Arbeit, den Sieg, die Frau usw.) zu begehren, ist er passiv und körperlich geöffnet und wird selbst – erotisch inszeniert – begehrt. Die Frauen rücken an seine Stelle. Erst am Ende der untersuchten Zeit taucht der Held verstärkt wieder auf. Zwar verdrängt er die Protagonistin nicht gleich wieder von der Position der Handelnden im Film – dies wird noch mehr als zehn Jahre dauern –, doch holt sie ihn am Ende wieder in die *narrative closure* herein und vollzieht mit ihm die Paarwerdung im Happy End. Mit der Rückkehr des (komischen) Helden endet der Neorealismus.

In der zweiten Hälfte des Hauptteils wendete sich die Arbeit den Frauen im Neorealismus zu. Dieser Schwenk entspricht der Zentralität der Protagonistinnen in den Filmen. Während sich das ehemals männlich dominierte Zentrum auf diversen Fluchtlinien verstreut hatte, verließen die Frauen ihre marginalisierten Positionen und wurden in den Filmen zu den bestimmenden Figuren. Aufgrund der Dimension, in der diese Geschlechterinversion im italienischen Kino stattfand, kann, so eine Schlussfolgerung dieser Arbeit, der Neorealismus als ein weibliches Genre angesehen werden. Dass der Neorealismus von der Filmforschung nicht als emanzipatorisches Kino gesehen wird, begründet sich in der Weigerung dieser Filme, auch den Frauen den bürgerlichen Subjektstatus zu ermöglichen und sie stattdessen auf eine minoritäre Fluchtlinie zu stellen. An verschiedenen weiblichen Typen sollte das Frau-Werden der Frauen deutlich werden.

Die Faschistin wurde, stärker als ihr männliches Pendant, als verführte Person in den Filmen präsentiert. Der Faschismus als Krankheit wurde an den weiblichen Körpern festgemacht, so wie die Gesundung der neuen italienischen Nation ebenfalls über den weiblichen Körper verhandelt wurde. Als nationales Symbol für den dem Faschismus verfallenen und von diesem geschändeten Körper stehen Frauen, die folglich nicht

als Faschistinnen, sondern als sexuelle Kollaborateurinnen inzeniert werden. Diese Konstellation erscheint oft als sadomasochistisches Abhängigkeitsverhältnis zu italienischen Faschisten oder deutschen Nazis beiderlei Geschlechts, dessen Basis sexueller Natur ist. Solchermaßen wird in den Filmen Italien während des Faschismus als weiblich gekennzeichnet, als ein Italien, das vom männlichen *Duce* verführt und vergewaltigt wurde. In der Regel werden die sog. Kollaborateurinnen in jenen Filmen, die noch in der deutschen Besatzungszeit spielen, bestraft und finden ein meist gewaltsames Ende. Doch sind auch diese Figuren ambivalent gezeichnet, und gerade das Moment ihrer ausgelebten Sexualität verbindet sie mit den durchweg positiv konnotierten Prostituierten im Neorealismus.

Die Sexarbeiterin im Film ist die Heldin des Neorealismus. Ihr aktives Begehren und ihre Ausrichtung auf Konsum – die am meisten negativ besetzten Topoi im Film des Faschismus – sind nun positive Attribute. Die Sexarbeiterin ist moralisch integer, solidarisch, mutig und lebenslustig und widersteht den moralisierenden Predigten der Partisanen, Pfarrer oder ihrer Väter ebenso energisch wie dem Versuch, sie auf ihre Heimat zu begrenzen. Stattdessen flirtet sie mit den schwarzen wie weißen Amerikanern, hört Jazzmusik und ist stets auf der Seite der Diebe und Ganoven zu finden. Ihre Reterritorialisierung am Ende des Jahrzehnts vollzieht sich hingegen in zwei Richtungen: Während ihre sexuelle Aggressivität und *agency* gestärkt wird, wird ihre Hinwendung auf Amerika zunehmend bestraft. Obwohl sich ihr Körper ab Anfang der 1950er Jahre dem Bild der Hollywood-Diva annähert und als *maggiorata fisica* diese im Grad der Fetischisierung sogar übersteigt, wird er zunehmend national besetzt und damit zum Bild eines neuen Italiens.

War der Held auf Seiten der Männer die zentrale Figur im Kino des *ventennio*, war es auf Seiten der Frauen die Mutter bzw. die deviante Frau, die am Ende des Filmes zur Ehefrau und Mutter wurde. Die Mütter des Neorealismus haben mit den Müttern aus der Zeit des Faschismus jedoch nichts mehr gemein. Sie lassen Mann und Kinder im Stich, um Karriere zu machen oder sich einen Liebhaber zu nehmen; sie verlieren ihre Kinder oder im schwangeren Zustand ihr eigenes Leben oder sie kriegen ihre Kinder und verlieren dabei deren Väter und ihre Arbeit. Ein wie auch immer geartetes Mutterglück realisiert sich im Neorealismus nicht. Das reproduktive Moment der Weiblichkeit, wie es in einer heteronormativen, auf geschlechtliche Arbeitsteilung festgelegten kapitalistischen Gesellschaft vorgesehen ist, findet keinen Eingang im Kino der unmittelbaren Nachkriegszeit. Dieser Bruch zu Regime und Republik ist fundamental. Die Mädchen in den untersuchten Filmen beschreibt diese Arbeit als sogenannte Exitpunkte. In dem Frau-Werden der Mütter und Väter, dem Minoritär-Werden der Frauen und Männer ist das Mädchen-Werden die

stärkste deterritorialisierende Linie. Ohne dass Mädchen besonders handlungsrelevante Rollen in den Filmen bekleiden, erfüllen sie dennoch die wichtige Funktion, die Protagonisten wie auch Protagonistinnen, die mit ihnen in Kontakt kommen, aus dem ödipalen Narrativ herauszulösen und sie (und damit den Film) auf eine positive Fluchtlinie zu bringen; die Funktion der Mädchen im Film ist die der Bifurkation – sie markieren die Momente im Film, an denen das endgültige Unwahrnehmbar-Werden der Subjekte sich vollzieht.

Als letzter Typus, der allerdings einige der Figuren in sich aufnimmt, wurde die Heldin analysiert. Wenn gesagt wurde, die Helden des Neorealismus sind Heldinnen, bezeichnete dies erstens die Übernahme der Handlungsmacht durch Frauen, zweitens das Frau-Werden der Filmplots, in denen sich netzwerkartige, solidarische Strukturen entwickelten, die weder den hierarchisierenden Stufenleitersystemen moderner Gesellschaften noch der bürgerlichen Vorstellung der Emanzipation der Frau entsprachen, sondern eher im Sinne Sobchacks eine Interobjektivität bedeuteten, sowie drittens das Frau-Werden des damaligen Kinos an sich, das dem Publikum eine Rezeption abverlangte, die dieses selbst in die Perspektive einer Fluchtlinie brachte. Dem Tod der Heldin kommt eine zentrale Bedeutung zu, denn er bedeutet eine Affizierung des Publikums jenseits der *narrative closure* beziehungsweise deren Öffnung, die das affizierende Moment über die Leinwand hinaus- und aus dem Kinoapparat herausträgt. Der Tod der Heldin ist in diesem Sinne kein Bestrafen der allzu mutigen Frauen in den Filmen, wie es in der filmanalytischen Tradition zur sterbenden *femme fatale* des Hollywoodfilms auch für den Neorealismus immer wieder behauptet wurde. Vielmehr ist der Tod die Endfigur eines Werdens des Films, der als voller organloser Körper den gegliederten Organismus des Kinos als Apparat zur Herstellung des Subjekts unterläuft und es in einen heterotopischen Raum verwandelt. Die Betrachtung der Diva als neues Phänomen im Übergang zu den 1950er Jahren galt dem Vorhaben, das Ende des neorealistischen Projekts zu verstehen. Die Figur der Diva griff die Zentralität der Frau im Kino auf und bestärkte sie. Gleichzeitig war die Inszenierung der Diva mit den Mitteln der phallischen Fetischisierung ihres Körpers eine Technik zur Reterritorialisierung nicht nur der Frau, sondern auch des Mannes über die erneut binäre Spaltung in ein Blick-Subjekt und ein Blick-Objekt. Der fetischisierte Körper Silvana Manganos als erster Diva Nachkriegsitaliens und seine Interaktion mit der Landschaft ermöglichte symbolisch den Zugang zur Bildung eines erneuerten Italiens und einer erneut besetzenden Männlichkeit. Die Entwendung des rhizomatischen Körpers und seine Zurichtung als Baum, wie sie Deleuze|Guattari beschreiben, fand seinen Anfang im Körper Manganos auf der Leinwand. Mit dem Film *Riso amaro* setzte die Faltung der positiven Fluchtlinie auf eine

negative ein. Manganos Körper wurde zum Sinnbild der Frau, aber auch der Landschaft und als Miss Italia auch der neuen Republik. Die Devianz der Silvana in *Riso amaro*, die sich in ihrer aggressiven Sexualität, ihrer Unlust zu arbeiten und ihrer Hinwendung zu den USA ausdrückte, wurde – von ihrer Gegenspielerin – bestraft und ihr toter Körper als zu befruchtender Körper naturalisiert und nationalisiert. 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 kollektiv reintegriert und von den andere Frauen im Film mit den Samenkörnern ihrer Ernte bepflanzt. Italien nach dem Krieg war die Frucht einer gleichgeschlechtlichen Paarung oder einer, mit Camille Paglia kulturhistorisch verstandenen, »self-insemination«. ⁶⁶⁰ Silvanas Körper und derjenige der nachrückenden Diven diente der Etablierung einer binären und molaren Ordnung, die diesen Körper dazu benötigte und diskursiv erzeugte.

Der männliche Held fehlte jedoch noch am Ende der 1940er Jahre. Erst mit der massiven Fetischisierung des Bildes der Frau und der Ridikülisierung des »unmännlichen« Mannes stellte sich im Verlauf der 1950er Jahre eine Ordnung her, an die sich auch eine klassische männliche Subjektivität wieder rückbinden konnte und mit ihr die Vorstellungen einer mit sich selbst identischen Nation, eines autonomen, marktgängigen männlichen Subjekts sowie der mit ihm korrelierenden, an männlicher Subjektivität teilhabenden und diese reproduzierenden weiblichen Identität. Wie wir gesehen haben, braucht dieses männliche Subjekt die beiden Pole des verworfenen Anderen und des stillgelegten Kerns, um sich in deren Spannungsfeld konstituieren zu können. Im italienischen Film der 1950er Jahre sind das die *inetti* und die weiblichen Diven, die den geglätteten Raum der Nachkriegszeit diskursiv kerben und die Geschlechtskörper stratifizieren. Das Kinopublikum in Italien sah noch ein ganzes Jahrzehnt nicht-phallische männliche Figuren wie Totò oder Alberto Sordi, denen in Deutschland Heinz Erhardt und andere entsprachen. Hier kam es zur Begegnung der erotisch dominanten Filmdiva mit dem kindlich albernem, körperlich oft abweichenden Komiker, der am Ende von der Protagonistin ohne eigenes Zutun wieder in eine klassisch männliche Position gesetzt, von ihr also ödipalisiert wurde. Sie vertrat im noch kaputten familialen Dreieck der 50er Jahre sowohl die mütterliche Position als auch die des fehlenden Vaters. Im Namen des väterlichen Gesetzes verlieh sie dem devianten Nicht-Mann den symbolischen Phallus. Die wahre Bilderflut einer auf immer gleiche Weise tausendfach wiederholten Pose insze-

660 Camille Paglia: *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London, New York 1992. S. 82.

nierter Frauenkörper, 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 immensen Mühe, die es kostete, diese bürgerlich-heteronormativen Geschlechtskörper zu schaffen und gesellschaftlich erneut durchzusetzen. Die wieder »normalisierte« Geschlechterordnung der 1950er Jahre erscheint in diesem Licht nicht als Überwindung einer Krise, sondern als Reetablierung von molaren Geschlechtern (1-n) unter dem Dispositiv Krise, das nur durch größtmögliche Anstrengung und ständige Interventionen aufrechterhalten werden konnte. In den ersten Nachkriegsjahren war diese Krise nicht gegeben, sondern vielmehr ein selbstverständliches Wuchern unkontrollierter Körperregungen und Begehrensströme. Die Normalität geschlechtlicher Devianz »entdeckte« der Neorealismus als Reales und verarbeitete es unbewusst im Gesellschaftsapparat Kino.

Damit änderte auch der Tod im Film seine Bedeutung. Im Neorealismus markiert er die Unterbrechung des ödipalen Erzählstrangs und den Tod des phallischen Organismus und damit die Voraussetzung für ein heterotopisches Leben. Der Tod war der entscheidende Einschnitt in der dünnen Haut des Fiktionalen, über die normalerweise die phantasmatische Identifikationsarbeit der Zuschauer und Zuschauerinnen stattfindet. Der Trennungsstrich Lacans, die Oberfläche des Spiegels, die das Subjekt als gespaltenes in die binäre Ordnung des Sich-Erkennens-in-Bildern setzt und in einem weiteren Schritt den Blick männlich und das Bild weiblich konnotiert, war in der unmittelbaren Nachkriegszeit aufgehoben, was soziale Konstellationen jenseits der binären Logiken von Mann/Frau, Weiß/Schwarz, Italienisch/Fremd, Eltern/Kinder, Produktion/Reproduktion, Zentrum/Ränder usw. ermöglichte.

Die Rückkehr der Nation stellte gleichsam das Ende dieser Vielheiten dar; in ihr hat die Arbeit den Abschluss dieser außergewöhnlichen Periode verortet. Die Betrachtung der Filme machte deutlich, wie Diskurse – statt eine gänzlich andere Logik zu vertreten – sich an die gegebenen Verhältnisse anzuschmiegen in der Lage sind und dort ihre territorialisierenden Prozesse entfalten können. Mehr noch sollte gezeigt werden, dass Prozesse der großen Ordnungen und Prozesse der molekularen Sprengung stets miteinander verbunden sind.

Der Entwurf einer operaistischen Körpergeschichte sollte zeigen, dass die hegemonialen Ordnungen stets nachgelagerte und regulative Kräfte sind, die auf molekulare Wunschmaschinen und ihre deterritorialisierenden Kräfte reagieren und gleichsam von ihnen abhängig sind. Er sollte auch zeigen, dass sich spezifische historische Ausformungen nur verstehen lassen, wenn die Wünsche selbst in den Blick der Historiographie kommen und wenn die Beziehung von molekularen Wünschen zu

molaren Systemen als Kampfverhältnis begriffen wird. Die Auswahl von Filmen als Quellen erleichtert dabei nur das, was auch die Beschäftigung mit jeder anderen Quellengattung vermag, nämlich die Geschichte der Kämpfe auf dem Tableau von Körpern als primär für die Geschichtsschreibung anzusehen. In dieser Logik hatte die Fokussierung auf das unmittelbare Kriegsende den Zweck, diesen historiographischen Perspektivwechsel anhand einer Ausnahmezeit eindeutiger und dichter beschreiben zu können. Die positiven Fluchtlinien und die molekularen Sprengungen indes hörten nicht 1950 auf, genauso wenig, wie sie 1943 begannen; sie lassen sich vielmehr als Movens der Geschichte in allen Zeiten vorfinden. Doch eröffnet eine von Krieg, Niederlage und Bürgerkrieg gezeichnete Gesellschaft die Möglichkeit, diese Linien leichter zu erkennen und länger ihren Verlaufsbahnen zu folgen. Vor allem wird in einer Ausnahmezeit, wie sie im Nachkriegsitalien herrschte, der Charakter von Diskursen sichtbar. Denn in Zeiten ihrer Unterbrechung wird erst deutlich, dass im Gegensatz zu den Postulaten der Diskurstheorie nicht einzig und alleine Diskurse zur Vergesellschaftung führen, sondern lediglich ein Strukturelement in einem Dispositiv der Macht darstellen, das die Funktion hat, rhizomatisches Begehren zu stratifizieren. Wenn Diskurse das Verhältnis der Menschen zu sich und ihrer Welt bilden und regeln und den Subjekten und der Welt darüber ihre Form geben, so sind sie dennoch von der unstratifizierten Welt abhängig, mit der sie über Techniken der Macht verbunden sind. Diskurse sind aber nur in dem Maße produktiv, wie sie sich die maschinischen Prozesse des Unbewussten aneignen und die Wunschproduktion in eine Produktion der Ordnung stratifizieren können. Bricht diese Ordnung zusammen, weil zum Beispiel das Dispositiv beschädigt wird, beginnen die Diskurse zu stottern und die materielle Basis der diskursiven Produktion wird sichtbar.

Ein Ausblick sei an dieser Stelle gewagt. Verändern wir den Fokus und nehmen größere historische Abschnitte ins Visier, ließe sich der italienische Faschismus als letzte Aufstauung einer Moderne verstehen, die kriegerisch aufgesprengt, dann aber von innen heraus dysfunktional gemacht wurde. Was sich an Staatlichkeit und neuer Ordnung mit der italienischen Republik schließlich entwickelte, ist als postmoderne Verwindung des heterotopischen Dispositivs, das sich in den Ruinen der faschistischen Gesellschaft ausbreiten konnte, zu begreifen. Hier zeigt sich, dass die subversiven Kräfte zu stark sind, um sie dauerhaft ausschließen zu können. Postmoderne Staatlichkeit ließe sich eher als Mechanismus beobachten, diese rhizomatischen Bewegungen zu integrieren, das heißt unter regulierten Bedingungen zuzulassen. Je stärker die Fähigkeit zur Integration statt zur Exklusion der Ränder ist, desto stabiler hält sich das Restitut einer phallischen Ordnung. Zwar bilden

die Ränder immer wieder selbst Zentren, die einerseits einschließende Ausschlüsse und andererseits ausschließende Einschlüsse produzieren, in denen sich dieses Spiel wiederholt. Dennoch können mit dem von Agamben entlehnten Bild hegemoniale Diskurse und deren widerspenstigen Kräfte und ihre Funktionsweisen historiographisch nachgezeichnet werden.

Folgt man Antonio Negris und Michael Hardts deleuzianischem Geschichtsverständnis, sind es jedoch nicht die Ein- und Ausbrüche der verworfenen Ränder und der idealisierten Mitte, welche zu historischen Veränderungen und Umwälzungen führten und führen, sondern die Desertion des Minoritären, sein Verlassen des ihm zugewiesenen Ortes und des ihm auferlegten Kampfes gegen ein leeres Zentrum.

»Whereas in the disciplinary era sabotage was the fundamental notion of resistance, in the era of imperial control it may be desertion – migration. Whereas being-against in modernity often meant a direct and/or dialectical opposition of forces, in post-modernity being-against might well be most effective in an oblique or diagonal stance. Battles against the Empire might be won through subtraction and defection. This desertion does not have a place; it is the evacuation of the places of power.«⁶⁶¹

Die Heterotopie der unmittelbaren Nachkriegszeit war ein solcher von Macht entleerter Ort. Die neue, das heißt postmoderne Republik löste also nicht die Moderne ab, wie ein Zyklus den anderen. Vielmehr war und ist sie Reaktion auf den Bruch mit der Moderne. Sie ist gleichsam Verwindung dieses Bruches, also einerseits Deterritorialisierung der einst normierenden Diskurse, andererseits Reterritorialisierung eines Normalitätsdiskurses unter den Bedingungen heterotopischer Dispositive. Die zackigen, soldatischen Männer der Moderne sind nicht einfach durch die lässigen, flexibilisierten und mit *soft skills* ausgerüsteten Soldaten abgelöst worden. Vielmehr sind die postmodernen Soldaten der Versuch, die aus der starren Männlichkeit desertierten Körper wieder in eine über diese Desertion neugestaltete Ordnung einzuschreiben. Dieser Zwischenschritt ist unverzichtbar. Die lässigen Boys der US-Army waren also einerseits Ausdruck des erfolgreichen Widerstandes gegen eine bestimmte männliche Zurichtung im europäischen Faschismus, andererseits verkörperten sie die diskursive Strategie, die vom Faschismus desertierten Männer wieder in ein neues Ordnungssystem einzubinden. Dennoch bleibt, dass der Auslöser der geschlechtlichen Veränderungen nicht die (Post-)Modernisierung der Verhältnisse zugunsten einer größeren Effektivität war, sondern zunächst der Widerstand gegen eine

661 Michael Hardt/Antonio Negri: Empire. Cambridge, London 2000. S. 212.

als unerträglich empfundene Ordnung. Die Kämpfe und Fluchtlinien sind der Motor der Geschichte, der Fortschritt aber ist jeweils ein Teil dieser Kämpfe sowie auch Teil seiner Reterritorialisierung auf einer anderen gesellschaftlichen Karte, einem neuen Dispositiv.

Der bezeichnete Übergang fand in Europa mit dem Zweiten Weltkrieg statt, in den USA etwas früher, in Deutschland und Italien aufgrund der Aufstauung durch den Faschismus später und plötzlicher beziehungsweise verdichteter. In den letzteren beiden Ländern fand also eine nachholende Entwicklung statt. Dabei soll aber keinem Entwicklungsmodell Vorschub geleistet werden und damit die Singularität der Ereignisse im Nachkriegsitalien, wie sie in dieser Arbeit beschrieben worden sind, relativiert werden. Sondern es soll gerade an dem deutlich sichtbaren Beispiel Italien gezeigt werden, mit welchen Mühen sich Herrschaft unter den veränderten Bedingungen erneuern musste, um auf eine veränderte Weise zu funktionieren, und wie ein neuer Nationenbegriff notgedrungen an den Frauen als den zentralen Figuren geschaffen wurde und solchermaßen spezifische Formen der Vergeschlechtung beziehungsweise der geschlechtlichen Subjekte hervortraten.

Das, was Judith Revel mit »divenire-donna della politica« in Bezug auf das Konzept des Empire von Negri und Hardt und die Theorien von Deleuze|Guattari als gegenwärtigen Zustand der polit-ökonomischen Verhältnisse bezeichnet,⁶⁶² fand seinen Ausgang im Frau-Werden der Nachkriegszeit. Dieses Werden brachte eine historische Zäsur hervor, dessen Spuren sich in Quellen wie dem neorealistischen Film aus einer körper-operatistischen Perspektive bis zum heutigen Tag verfolgen lassen.

662 Judith Revel: Materiali teorici. Divenire-donna della politica, in: Posse. Politica Filosofia Molititudini. Themenheft: Divenire-donna della politica, März 2003. S. 181-189.

