



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Sexualität im italienischen Kino 1945-1971“

verfasst von / submitted by

Adrian Perez Cabrera

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 313 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium, UF Geschichte, UF
Philosophie/Psychologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die mich während der Anfertigung dieser Diplomarbeit unterstützt haben.

Zuerst richtet sich mein Dank an Herrn Univ.-Prof. Dr. Frank Stern, der mir mehrmals die Möglichkeit und den Raum geboten hat, mein Thema zu präsentieren und zu besprechen. Für die hilfreichen Anregungen und die konstruktive Kritik bei der Erstellung dieser Arbeit möchte ich mich herzlich bedanken.

Auch meiner Partnerin Eva Yasmin Zachrau möchte ich von ganzem Herzen danken. Sie unterstützte mich in schwierigen Phasen und fand stets die richtigen Worte.

Des Weiteren möchte ich mich bei meinem verstorbenen Onkel Peter Oberdörfer und meiner Großmutter Helene Gritsch bedanken, ohne die ich niemals so weit gekommen wäre und die mich stets in meiner Laufbahn unterstützt haben.

Ein besonderer Dank gilt meine Mutter Angelika Oberdörfer, da sie immer hinter mir gestanden hat und ohne die das Studium nicht möglich gewesen wäre.

Abschließend möchte ich mich noch bei meinem Freundeskreis für die anregenden Diskussionen bedanken.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Theorie und Methode	3
3	Zensur	14
4	Analyse.....	19
4.1	Die Feminisierung des Kinos.....	19
4.2	Neorealismus.....	20
4.2.1	Die Fetischierung des Bösen in <i>Roma, città aperta</i>	21
4.2.2	Liebe und Prostitution mit den amerikanischen Besatzern in <i>Paisà</i>	25
4.2.3	Die Vergewaltigung Italiens durch das neoliberale System	29
4.3	<i>La tratta delle bianche</i> als Beispiel für die ‚Brothel Series‘	35
4.4	Diva, maggiorata und popolana – Sophia Loren als Schönheitsideal und Sexsymbol der 1950er-Jahre	39
4.5	Machos und Krisen der männlichen Sexualität.....	42
4.5.1	Das kollektive Unbewusste in den Filmen von Federico Fellini.....	44
4.5.2	Der ausschweifende Lebensstil der Oberschicht in <i>La dolce vita</i>	45
4.5.3	Fellinis Abrechnung mit den Konservativen in <i>Le tentazioni del Dottor Antonio</i>	50
4.5.4	Die Haremsfantasie in <i>Otto e mezzo</i>	55
4.6	Pier Paolo Pasolini und das Tabu.....	59
4.6.1	<i>Comizi d’amore</i> als erste Reportage über die Sexualität der italienischen Bevölkerung	59
4.6.2	On-Screen-Sex, nackte Männer und der <i>gay gaze</i> in <i>Il Decameron</i>	63
5	Fazit.....	70
6	Literaturverzeichnis	76
7	Filmliste	81
8	Abbildungsverzeichnis.....	82
9	Anhang.....	84
9.1	Abstrakt.....	84

1 Einleitung

In den siebziger und achtziger Jahren steht das italienische Kino für Extreme. Neben seinen gewalttätigen Spaghetti Western, ist es vor allem für die *Comedia sexy al italiana* und dessen lockeren Umgang mit Sexualität bekannt. Wie war es möglich, dass das katholische Italien in den siebziger Jahren für seine Softporno Produktionen bekannt wurde? Welche Prozesse hat das italienische Kino bis dahin durchlaufen?

In der vorliegenden Diplomarbeit wird die Funktion der Sexualität im italienischen Kino zwischen 1945 bis 1971 analysiert. Beginnend mit den neorealistischen Filmen der Nachkriegszeit werden, bis zu Pasolinis *Decamerone*, zehn chronologisch aufeinanderfolgende Filme untersucht. Der Schwerpunkt liegt dabei auf Szenen mit sexuellen Inhalten und Darstellungen. Die Analyse zeigt eine Verschiebung der Tabugrenzen und eine zunehmende gesellschaftliche Akzeptanz dieser. Dieser Entwicklungsprozess wird historisch kontextualisiert und dahinterliegende Denkmuster offengelegt.

Ebenfalls wird das Kino als Medium untersucht. Auf allgemeiner Ebene wird der Frage nachgegangen, wie die Beziehung zwischen dem Medium Kino und dem Publikum funktioniert und auf nationaler Ebene wird sein gesellschaftlicher Stellenwert, sowie seine künstlerischen Möglichkeiten skizziert. Deshalb werden gewisse kinematographische Tendenzen erläutert und versucht die Genres der untersuchten Filme zu klassifizieren und definieren.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist der Einfluss der Zensur auf die Filmschaffenden, weshalb diesem Aspekt ein eigenes Kapitel gewidmet wird. In diesem Abschnitt werden verschiedene Formen der Zensur beschrieben, von institutioneller Zensur, hin zu Selbstzensur. Es werden die Mechanismen und Vorgehen der verschiedenen Zensurapparate erörtert und deren Einfluss auf die Filmindustrie beleuchtet.

Der Analyseteil lässt sich grob in fünf verschiedene Bereiche gliedern. Der erste Teil beschäftigt sich mit dem neorealistischen Kino der Nachkriegszeit und was darunter verstanden wird. Der Krieg, der Wiederaufbau aber auch die Neudefinierung der Nation stehen im Vordergrund. Insbesondere in der Neudefinierung spielen weibliche Attribute eine wichtige Rolle. Durch eine Feminisierung des Kinos, rückt die Sexualität

langsam in den Vordergrund. Weibliche Körper erobern die Leinwand aber auch stereotyp weibliche Themen rücken immer mehr ins Scheinwerferlicht. Gleichzeitig ist der Nationalitätsbildungsprozess von einer starken Gut-Böse-Dichotomie geprägt. Hier wird negativ besetzte Sexualität, wie Homosexualität, Sadismus, Vergewaltigung und Prostitution dazu verwendet, um vor externen Gefahren zu warnen.

Im zweiten Teil wird anhand von *La tratta delle Bianche* auf den Diskurs rund um die Schließung der staatlich lizenzierten Bordelle eingegangen. Während sich der dritte Teil mit dem Zusammenhang von Schönheitswettbewerben und weiblichen Filmstars beschäftigt. Anhand des Werdegangs von Sophia Loren wird der nahezu obligatorische Karriereweg von der Schönheitskönigin zur Filmdiva deutlich. Es werden Parallelen weiblicher Filmstars in Bezug auf deren Körper und sozialer Herkunft beschrieben, aber auch auf sich verändernde Genderrollen in den fünfziger Jahren eingegangen.

Im vierten Teil, welcher drei Filme von Federico Fellini beinhaltet, wird aufbauend auf den dritten Teil, die Krise der männlichen Sexualität analysiert. Durch das Aufkommen der modernen und autonomen Frau, geraten die männlichen Charaktere häufig in missliche gesellschaftliche und psychische Situationen. Fellini gibt in seinen Filmen einen tiefen Einblick in die männliche Psyche und deren Verletzbarkeit. Gleichzeitig ist die Libido in seinen Filmen die alles bewegende Kraft, was in der Kombination mit der strengen Zensur, Anfang der sechziger Jahre, zu einer Explosion von sublimierter Sexualität und Erotik führt.

Der fünfte Teil beschäftigt sich mit zwei Filmen des „Skandalregisseurs“ Pier Paolo Pasolini. Die beiden analysierten Filme sind formal sehr unterschiedlich. Während *Comizi d'amore* eine Reportage über den Umgang mit der Sexualität ist, handelt es sich bei *Il Decamerone* um eine Literaturverfilmung von Boccaccios *Decameron* aus dem 14. Jahrhundert. Die Gemeinsamkeit der beiden Filme ist, dass Pasolini die Sexualität in den Mittelpunkt stellt. Mit *Comizi d'amore* durchbricht er das Schweigen über die Sexualität und mit seinem *Il Decamerone* zerstört er das Tabu der Darstellung von gespielten sexuellen Handlungen und nackten Körpern.

Im Schluss Kapitel, wird nochmals eine kurze Zusammenfassung der Analysen geschildert, sowie die wichtigsten Zusammenhänge beschrieben.

2 Theorie und Methode

Anhand einer Selektion von zehn Filmen werden Veränderungsprozesse beschrieben und die Verschiebungen der Tabugrenzen erörtert. Da in der sexualgeschichtlichen Forschung der Konsens herrscht, dass sich dieser Zeitraum durch eine zunehmende Akzeptanz von sexuellen Inhalten auszeichnet, bildet diese Annahme den Ausgangspunkt der nachfolgenden Untersuchungen. In deren Rahmen soll der hiermit verbundene Prozess offengelegt und argumentativ gestützt werden.

Die Ursachen für diese Entwicklung können unterschiedlichen Bereichen zugeschrieben werden, die daher in dieser Arbeit untersucht werden. Dabei wird einerseits das Kino als Medium und damit verbundene nationale, kinematographische Tendenzen analysiert und andererseits Filmschaffende und deren Werke behandelt, die das italienische Kino geprägt haben. Der Fokus liegt hierbei auf Szenen und Sequenzen, die für das Thema dieser Arbeit zentral sind. Die Mikroanalysen dieser Abschnitte werden wiederum in einen größeren Kontext gesetzt, um ihre Bedeutung für das Kino und weitere Bereiche hervorzuheben. Dafür werden Bezüge zur zeitgenössischen Kultur und Ökonomie hergestellt und dabei auch national überlieferte Denkmuster und Traditionen berücksichtigt.

Filme geben häufig die reale Lebenswelt wieder oder beziehen sich zumindest auf sie. Dies ermöglicht es den Zuschauenden, sich mit dem Geschehen im Film zu identifizieren und in die Filmwelt hineinzusetzen. In ihnen werden sämtliche Aspekte des menschlichen Lebens behandelt, auch die Sexualität. Diese hebt sich allerdings von anderen Bereichen ab, da sie zugleich ein gesellschaftliches und ein privates Thema ist. Gesellschaftliche Schemas und Tabus beeinflussen die intime Sphäre, da „Sexualität [...] nicht von der Gesellschaft zu trennen [ist], in der sie gelebt wird“¹.

Einige sexuelle Orientierungen und Praktiken sind gesellschaftlich akzeptiert oder wünschenswert, während andere verpönt sind oder verboten werden. Oftmals unterscheidet sich auch die Art des Umgangs mit ihnen: Gewisse Themenbereiche werden beispielsweise kontrovers diskutiert, wohingegen über andere nicht

¹ Brigitte *Theißl*, Sex im Patriarchat, DER STANDARD, online unter <https://www.derstandard.at/story/2000088192362/sex-im-patriarchat>, (14.11.2019).

gesprochen wird. Gleichzeitig werden diese Formen von ‚guter‘ und ‚schlechter‘ Sexualität auch im Film wertend dargestellt.

Sexualität im Film erfüllt dabei unterschiedliche Funktionen: In einigen wenigen Fällen findet das Thema kaum Beachtung, in anderen Werken wird sie als zentrale Frage des Plots behandelt. Zwischen diesen Extremen ergeben sich für Filmschaffende zahlreiche Möglichkeiten, sie einzusetzen oder ihr Bedeutung zuzuschreiben. Beispielsweise werden Figuren als sexuelle Stereotypen gezeigt, um eine bestimmte Wirkung zu erzeugen. Dabei wird Sexualität zu einem Teil ihres jeweiligen Charakters. Darüber hinaus kann die Darstellung von Menschen mit bestimmten sexuellen Orientierungen in Filmen als Indikator für gesellschaftliche Toleranz oder Tabus hinsichtlich dieser Neigungen dienen.

Zudem ist mit der Darstellung von sexuellen Bildern und Inhalten auch eine ökonomische Dimension verbunden. Ähnlich der Werbeindustrie wird auch im Kino Sexualität genutzt, um den Umsatz zu erhöhen. Ob dieser Prozess bewusst oder unbewusst erfolgt, ist kaum zu rekonstruieren. Allerdings können die Boxoffice-Einnahmen von entsprechenden Filmen mit anderen zeitnahen Produktionen verglichen werden, um die Zusammenhänge zu ermitteln. Ein weiterer bedeutender Aspekt ist in diesem Kontext auch die unwillkürliche Werbung durch Zensur: Werden Filme bereits vor ihren Premieren in den Medien diskutiert, erfahren sie in einigen Fällen durch die Zensur einen zusätzlichen medialen Aufschwung, der das Interesse an ihnen steigert.

Im Kino werden Wünsche, Fantasien und Ängste des Publikums durch stellvertretende Handlungen der Schauspielenden verarbeitet. Gleichzeitig befinden sich Zuschauer und Zuschauerinnen in einer sichereren und risikolosen Position: Sie sind Voyeure, die keine Konsequenzen erwarten müssen, da sie nur über die eigene Fantasie am Geschehen teilnehmen. Durch Identifikation werden sie trotzdem in die Geschichte hineingezogen, beispielsweise indem die Kameraperspektive und somit das Publikum so positioniert wird, als interagiere es mit den Figuren im Film. Dabei finden fiktionale Blickwechsel zwischen Schauspielerinnen oder Schauspielern und dem Publikum statt.² Dies kann einen Flirt oder auch sexuelle Erregung zwischen Rezipierenden und Leinwand auslösen.

² Vgl. Matteo *Balestrieri*, *Vero come la finzione* Vol. 2: La psicopatologia al cinema (2010) 99.

Der fiktionale Charakter des Films ermöglicht es dem Publikum, Erfahrungen zu sammeln, für die es außerhalb des Kinos juristische oder gesellschaftliche Konsequenzen fürchten müsste. Aus diesem Grund wird davon ausgegangen, dass dem Kino als Medium eine bedeutende Rolle im sozialen Wandel und bei der Verschiebung von Tabugrenzen zukommt. Insbesondere vor der Verbreitung der Rotlichtkinos ist die Wirkung dieser sublimen Erotik stärker als im heutigen Kino gewesen, in dem fast alles bereits gezeigt worden ist. Reize, die durch ein wenig Haut oder ein bestimmtes Setting gesetzt worden sind, haben das Publikum der Nachkriegszeit erregt und unterschiedlichen Reaktionen hervorgerufen.

Dem Kino ist im Italien der Nachkriegszeit eine bedeutende Rolle zugekommen, da es als beliebteste Freizeitunterhaltung der Unter- und Mittelschicht aktiv an der Gestaltung einer neuen Gesellschaft beteiligt gewesen ist. Während Ende der 1940er- und zu Beginn der 1950er-Jahre Kinobesuche in England und Frankreich zurückgegangen sind, haben diese in Italien zugenommen und die dortigen Zuschauer zum größten europäischen Kinopublikum gemacht. Dies ist mit einem regelrechten Aufschwung für die Kinoindustrie verbunden gewesen. Das italienische Kino dieser Zeit zeichnet sich zudem dadurch aus, dass die erzählten Geschichten an die Alltagswelt der breiten Bevölkerung angelehnt sind.³

Die vorliegende Arbeit stützt sich methodisch auf die systematische Filmanalyse, mit besonderem Schwerpunkt auf die historische Kontextualisierung, die psychoanalytische Literaturanalyse, Genderstudies und Intertextualität. Es werden hybride Formen der Analyse angewendet und miteinander verglichen, um ein möglichst umfassendes Bild der Thematik darzustellen.

Als wissenschaftliche Basis dienen Werner Faulstichs *Grundkurs Filmanalyse* und insbesondere Helmut Kortes *Einführung in die Systematische Filmanalyse*.

Filme vermitteln durch die gezeigten Details und ihr Wirken auf unterschiedlichen Sinnesebenen einen ‚realistischen‘ oder auch ‚natürlichen‘ Eindruck. Ein Großteil der Filme zielt darauf ab, dass sich die Zuschauenden mit der Handlung im Film identifizieren. Allerdings sind Filme – auch Dokumentarfilme oder Reportagen –

³ Vgl. Stephen Gundle, From Neo-Realism to Luci Rosse: Cinema, Politics, Society, 1945–85, In: Culture and Conflict in Postwar Italy: Essays on Mass and Popular Culture, Zygmunt G. Barański, Robert Lumley (Hg.), University of Reading European and International Studies (London 1990) 195, doi:10.1007/978-1-349-20841-8_11.

künstliche Produkte, die von Menschen beispielsweise zur Unterhaltung oder Belehrung geschaffen werden. Hierbei werden Perspektiven, Schauplätze und Töne bewusst ausgewählt, um eine Illusion zu erzeugen.⁴

Filmanalysen zeichnen sich daher durch ihre Komplexität aus und unterscheiden sich stark von dem üblichen Konsum eines Filmes. Inhalte und deren Bedeutungen entstehen über mehrere, teilweise parallel verlaufende Ebenen, die sich durch einen aktiven Rezeptionsprozess der Zuschauenden herausbilden. Im Rahmen der Analyse werden diese Bedeutungsinhalte identifiziert und interpretiert. Der Fokus liegt dabei einerseits auf den gezielt von den Filmschaffenden arrangierten visuellen und auditiven Bildern, andererseits auf den Rezipierenden, die sich auf Basis individueller, situativer und historischer Variablen ihren Film konstruieren. Korte bezeichnet dies als deren eigenen (Meta-)Film.⁵

Bei diesem Prozess tritt allerdings das Problem auf, dass die Produkte von außen analysiert werden: Obwohl in diesem Kontext Interviews oder Biografien der Filmschaffenden genutzt werden können, ist es nicht möglich, sich in diese hineinzusetzen. Darüber hinaus transportieren Filmschaffende über ihre Werke auch unbewusst Inhalte und Bedeutungen.⁶

Deshalb ist es zentral, den historisch-kulturellen und sozialökonomischen Kontext der Produktion und Rezeption in die Kontextanalyse einfließen zu lassen. Bei zeitgenössischen Filmen sollten zudem die aktuellen politischen, sozialen und ökonomischen Gegebenheiten reflektiert werden.⁷ Korte behandelt diese Aspekte in den vier Dimensionen der Filmanalyse, die im Folgenden erläutert werden.

⁴ Vgl. Oliver Keutzer, Sebastian Lauritz, Claudia Mehlinger, Peter Moormann, *Filmanalyse, Film, Fernsehen, neue Medien* (Wiesbaden 2014) 2.

⁵ Vgl. Helmut Korte, *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, 3. Auflage (Berlin 2004) 16.

⁶ Ebd., 16,22.

⁷ Vgl. ebd., 21.



Abbildung 1: Dimensionen der Filmanalyse nach Korte. Quelle: https://www.nibis.de/didaktisches-modell-zur-historisch-kritischen-filmanalyse_11099 aufgerufen am 19.07.2019

Die Analyse der Filmrealität ist eine Bestandsaufnahme aller am Film „feststellbaren Daten, Informationen und Aussagen“⁸. Der Fokus liegt auf dem Film und seiner Produktion. Hierbei werden beispielsweise „Inhalt, formaler Aufbau und technische Daten, Einsatz filmischer Mittel, inhaltlicher und formaler Aufbau des Films, handelnde Personen, Handlungsorte, Handlungshöhepunkte, Informationslenkung und Spannungsdramaturgie“⁹ ermittelt.

Der Film wird in diesem Schritt als Gegenstand systematisch analysiert: Einerseits liegt der Schwerpunkt hier auf dem Film als Ganzes und auf seiner Wirkung, andererseits werden seine unterschiedlichen Ebenen, wie der Ton, die Bildkompositionen und die Schnitte, betrachtet, wobei dem Film sämtliche derartige Informationen entnommen werden. Nach der ersten Sichtung werden spontane Erkenntnisse verschriftlicht. Der Fokus der weiteren Durchgänge liegt anschließend vor allem auf visuellen Aspekten, dem Schnitt und der Montage, sowie auf auditiven Merkmalen und der narrativen Struktur. Die Spontananalyse bezieht sich auf den gesamten Film und dient als Eingrenzung und Selektion für die Analyse bestimmter Sequenzen.

Wird der Analysefokus auf die Bedingungsrealität gelegt, bezieht diese vor allem den historisch-gesellschaftlichen Kontext sowie die technischen Möglichkeiten zur Entstehungszeit des Films ein. Hierfür müssen Informationen zum Stand der

⁸ Ebd., 23.

⁹ Ebd., 25.

Filmtechnik eingeholt werden.¹⁰ Filme werden daher mit anderen zeitgenössischen – nationalen ebenso wie internationalen – Produktionen verglichen. Sie werden außerdem den weiteren Werken der Filmschaffenden, des Teams, der Hauptdarstellerinnen oder -darsteller sowie der Produktionsfirma gegenübergestellt. Beispielsweise bestand Fellini darauf, dass Anita Ekberg die Hauptrolle in *Le tentazioni del Dottor Antonio* (1962) spielte, weil er den Film als Reaktion auf die negativen Kritiken zu *La dolce vita* (1960) konzipierte, in dem Ekberg bereits mitspielte.

Im Fall einer Literaturverfilmung muss zudem das Verhältnis des Films zum Original hinterfragt werden, zum Beispiel wie und warum eine Geschichte zu einer bestimmten Zeit als Basis für einen Film genutzt wird.¹¹ Die Arbeiten Boccaccios sind ein zentrales Werk in der italienischen Kultur, der subversive und spöttische Charakter der Novellen diente vielen Kunstschaffenden als Vorlage oder Inspiration. Obwohl *Boccaccio 70* bereits durch den Titel einen Bezug zu ihm herstellt, handelt es sich inhaltlich nicht um eine Literaturverfilmung. Hierdurch unterscheidet sich dieses Werk von Pasolinis Herangehensweise. Allerdings weisen der Zweck und der Aufbau von *Boccaccio 70* eindeutig auf *Decamerone* hin: Das Werk spielt als Episodenfilm auf die narrative Struktur des Originals an und kritisiert darüber hinaus die heuchlerische Haltung der ‚Moralapostel‘. Außerdem verteidigen die Filmschaffenden die Rolle des Kinos und ordnen es als der Literatur gleichwertige Kunstform ein. Indem sie implizit die Frage stellen: Was darf die Literatur und warum darf es das Kino nicht?

Ein weiterer auffälliger Aspekt ist die Popularität der Verfilmungen von Boccaccios *Decamerone* in den 1960er- und 1970er-Jahren: Der Film *Boccaccio 70* erschien beispielsweise 1962, während Pasolini *Il Decameron* 1971 drehte. Es bietet sich daher an, die Popularität derartiger Adaptionen zu hinterfragen, indem zum Beispiel inhaltliche Überschneidungen oder historische Probleme analysiert werden, die in ihnen aufgegriffen werden und die Gesellschaft entsprechend noch immer beschäftigten. Bei der Untersuchung dieser Ebenen wird der Fokus auf die Bezugsrealität – die dritte Dimension Kortes – gelegt. In diesem Rahmen erfolgt eine „Erarbeitung der inhaltlichen, historischen Problematik, die im Film thematisiert wird“¹². Der Film muss als kulturelles Produkt seiner Zeit betrachtet werden, sodass für seine

¹⁰ Vgl. ebd., 23.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Ebd., 24.

Analyse Wissen über die zeitgenössischen politischen, sozialen und kulturellen Gegebenheiten erforderlich ist, um die filmische Darstellung verstehen zu können. In diesem Kontext sollten vor allem direkte oder allegorische Anspielungen auf reale Probleme und Ereignisse hervorgehoben werden.¹³

In dieser Arbeit wird ein relativer langer Zeitraum untersucht, dessen politische, soziale und kulturelle Begebenheiten sowie Bewegungen berücksichtigt werden müssen. Während einige Anspielungen in den Filmen offensichtlich sind, wie der Hass auf die nationalsozialistischen Besatzer in *Roma, città aperta* (1945), ist bei anderen Werken eine spezifische Auseinandersetzung mit sozialen oder politischen Diskursen erforderlich, beispielsweise bei *La tratta delle bianche* (1952). Dessen politische Aussagen können nur dann verstanden werden, wenn die mit der Schließung der staatlich lizenzierten Bordelle verbundene Debatte (1948 – 1958) einbezogen wird. Ebenso ist zum Verständnis zahlreicher Filme historisches Hintergrundwissen zu der jeweiligen sozialen und ökonomischen Lage notwendig. In *La dolce vita* von Fellini wird die römische *coffee society* thematisiert, ein Produkt des Wirtschaftsaufschwungs der späten 1950er-Jahre und der Krise in Hollywood. Letztere führte dazu, dass sich zahlreiche Filmschaffende sowie Künstler und Künstlerinnen in Rom ansiedelten, was die Beliebtheit der italienischen Hauptstadt in der Filmbranche steigerte. Sie wurde aus diesem Grund auch ‚Hollywood am Tiber‘ genannt.

Im Rahmen der vierten Dimension Kortes – der Wirkungsrealität – wird dagegen die zeitgenössische Rezeption des Films analysiert. Dabei werden beispielsweise Rezensionen, Kritiken, Zeitungsartikel, Zensur und politische Debatten einbezogen. Die Außenwirkung wird anschließend mit den Absichten der Filmmachenden verglichen und kritisch hinterfragt. Des Weiteren werden in diesem Kontext die Publikumsstruktur und -präferenzen sowie räumliche Gegebenheiten analysiert.¹⁴ Zum Beispiel gelten die Boxoffice-Einnahmen als ein Indikator für die Beliebtheit eines Films. Juristische Anzeigen wegen sittenwidriger Darstellungen implizieren zudem, inwiefern ein Film in bestimmten konservativen Kreisen und juristisch als Tabubruch angesehen wird. Da die rechtlichen Aspekte und die Zensur im Zentrum dieser Arbeit stehen, wird dieser Bereich in einem eigenen Kapitel behandelt.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Vgl. ebd.

Korte hebt hinsichtlich der vier genannten Dimensionen hervor, dass diese nicht getrennt voneinander bestehen oder analysiert werden können, da sie sich gegenseitig bedingen. Allerdings geben sie einen Überblick über die vielfältigen Herangehensweisen im Rahmen der Analyse und ein gewisses Maß an Orientierung.

Faulstich spricht sich ebenso für eine breitgefächerte Film- bzw. Medienanalyse aus, legt hierbei jedoch weniger Wert auf eine gezielte Auseinandersetzung mit den sozialen und ökonomischen Gegebenheiten außerhalb der Filmbranche. Der Fokus limitiert sich auf das Medium Film und den Film als Untersuchungsgegenstand.¹⁵

Einen besonderen Schwerpunkt legt er auf die Regieanalyse: Obwohl ein Film das Produkt von zahlreichen Individuen ist, kommt der Regisseurin oder dem Regisseur die kreative Verantwortung für dessen Umsetzung und somit eine zentrale Rolle zu.¹⁶

Ein Film muss als Kommunikationsprozess zwischen den Filmschaffenden und dem Publikum verstanden werden. Allerdings wird die gesendete Nachricht räumlich und zeitlich getrennt von dem Empfänger konstruiert. Es handelt sich hierbei um eine statische Sender-Empfänger-Beziehung, bei der die Rezipierenden ihren eigenen Film erstellen. Darüber hinaus sind allerdings auch zahlreiche weitere Parteien an der Entstehung des eigentlichen Films beteiligt. Wenn der Dreh eines Filmprojekts beginnt, haben Drehbuchautorinnen oder -autoren bereits Ideen bei Produktionsfirmen eingebracht oder sind von diesen beauftragt worden, Casterinnen und Caster haben die Schauspielerinnen und Schauspieler ausgewählt und Regisseure oder Regisseurinnen haben den Dreh konzipiert und sich mit ihren beruflichen und privaten Bekannte über das Projekt ausgetauscht. Darüber hinaus können Bücher, Bilder oder Debatten Filmideen beeinflussen. Im Rahmen der Analyse sollen derartige Faktoren identifiziert und aus diesen wiederum Schlüsse gezogen werden.

Ausgangspunkt ist hierbei aber in jedem Fall die Filmanalyse an sich, die durch eine Kategorisierung und formal-inhaltliche Transkription des Films erfolgt. Hierbei kann ein breites Methodenrepertoire nach dem Werkzeugkastenprinzip angewandt werden. Das methodische Vorgehen muss allerdings strukturiert und für Außenstehende nachvollziehbar sein.¹⁷

¹⁵Vgl. Werner *Faulstich*, Grundkurs Filmanalyse, 2. Auflage (Paderborn 2008) 12.

¹⁶ Vgl. ebd., 13.

¹⁷ Vgl. Korte, Einführung in die Systematische Filmanalyse, 26–27.

Ebenfalls müssen die semantischen Aspekte der Filmsprache decodiert werden. Filme vermitteln ihre Botschaften nicht ausschließlich durch gesprochene Sprache: Sie entwickeln durch das Zusammenspiel von Bild und Ton eine eigene Ausdrucksform. Durch dieses multimediale Zeichensystem können zahlreiche Aussagen zur gleichen Zeit getroffen werden.¹⁸ Dies verursacht eine Vielschichtigkeit in Filmen, durch die Aspekte auf unterschiedlichen Ebenen anders interpretiert werden können. Dies gleicht dem Vorgehen von Wissenschaftlern, die aufgrund unterschiedlicher analytischer Herangehensweisen zu unterschiedlichen Ergebnissen oder Interpretationen kommen können.

Einzelne Symbole oder Zeichen müssen im Rahmen der Filmanalyse decodiert werden. Zudem ist es erforderlich, die denotative und die konnotative Bedeutung zu ermitteln.¹⁹ Dazu werden einzelne Aspekte des Films bewusst analysiert, zum Beispiel Musik und Bildkomposition, und die enthaltenen Bedeutungen im Kontext des Films und der jeweiligen Zeit berücksichtigt.

Ein weiterer Aspekt, der in dieser Arbeit aufgegriffen wird, sind die genrespezifischen Unterschiede, die hinsichtlich des Umgangs und der Darstellung von Sexualität ermittelt werden können. Im nachfolgenden Kapitel wird daher der Gattungs- und Genrebegriff kritisch diskutiert, um anschließend auf die systematische Analyse des Filmgegenstandes einzugehen.

Die Gattung ist dem Genrebegriff hierarchisch übergeordnet. Die Zuteilung zu einer bestimmten Gattung erfolgt aufgrund elementarer Unterschiede in der Herangehensweise und Umsetzung des jeweiligen Films.²⁰

Die Filmgattung ist für die Analyse bedeutend, da sich auch das Publikum daran orientiert. Häufig informieren sich Zuschauende bereits vor dem Film über dessen Gattung oder vergleichen ihn während der Rezeption mit bekannten Filmen und kategorisieren ihn aufgrund bestimmter Merkmale, die wiederum ihre Rezeption beeinflussen. Allerdings können derartige Einordnungen auch mit Schwierigkeiten verbunden sein:²¹ Die Unterscheidung zwischen einem fiktionalen und einem nichtfiktionalen Film ist bei näherer Betrachtung bereits problematisch. Obwohl ein

¹⁸ Vgl. James Monaco, *How to Read a Film. Movies, Media, and Beyond* (Oxford 2009) 187.

¹⁹ Vgl. ebd., 178–179.

²⁰ Vgl. Keutzer, Lauritz, Mehlinger, Moormann, *Filmanalyse*, 283.

²¹ Vgl. ebd., 281.

Dokumentarfilm der nichtfiktionalen Kategorie zugeordnet werden kann, bildet die Projektion als Lichtbild etwas Reales ab, das nicht identisch mit dem Original ist. Zudem können die Grenzen zwischen Essay-, Dokumentar- und Spielfilm verschwimmen. Kategorien sollten demnach nicht als starre Zuordnungen verstanden werden, sondern vielmehr als Orientierungshilfen.

Weitere Probleme beschreibt Faulstich in Bezug auf den Genrebegriff. Diese entstehen vor allem durch dessen unklare Abgrenzung, aber allgegenwärtige Verwendung. In diesem Kontext kann die mit ihm verbundene Zirkularität hervorgehoben werden: Obwohl eine allgemeine Definition von Genres verbreitet ist, sind die Kriterien für diese Zuordnung aus Filmen gewonnen worden, die bereits klassifiziert sind. Darüber hinaus werden die unterschiedlichen Genres nicht nach denselben Kriterien voneinander abgegrenzt: Kriegs- und Liebesfilme definieren sich anhand ihres thematischen Inhaltes, wohingegen bei einem Western seine zeitliche und räumliche Einordnung und bei einem Erotikfilm die Darstellung von sexuellen Handlungen für die Zuordnung maßgeblich sind. Wie die Filmgattung vermischen sich zudem auch die Genres.²²

Werden Filme miteinander verglichen, können dennoch Parallelen in der Erzählstruktur ermittelt werden, beispielsweise hinsichtlich der Narrationsmuster, der räumlichen oder zeitlichen Situierung der Geschichte, des Figureninventars, der Ideologien oder auch der Stilmittel. Die Genreklassifikation hat somit nur eine heuristische Funktion, kann allerdings ein Werkzeug sein, um einen Film in den Kontext einer bestimmten Filmkultur zu setzen und dadurch Erkenntnisse zu gewinnen.²³

Die ersten Filme der vorliegenden Untersuchung können dem ‚neorealistischen Kino‘ zugeordnet werden. Diese Definition ist allerdings nicht unproblematisch und wird zu Beginn der Analyse noch einmal thematisiert. Die anschließenden zwei Filme – *Riso amaro* und *La tratta delle bianche* – verdeutlichen den zunehmenden Einfluss der amerikanischen Filmkultur auf das italienische Kino. Sie weisen Merkmale des Gangsterfilms und des Film Noir auf, die in den USA zu jener Zeit populär waren. Allerdings zeichnet sich *Riso amaro* gleichzeitig durch Merkmale der neorealistischen

²² Vgl. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 28–29.

²³ Vgl. ebd., 29–30.

Tradition aus und ist daher ein gutes Beispiel für die Probleme einer rigiden genrespezifischen Klassifikation.

Die intellektuell eher oberflächliche Komödie *Pane, amore e...* ist ein Beispiel für eine besonders beliebte Filmsorte in den 1950er-Jahren. Der Humor dieser Komödien bezieht sich häufig auf gesellschaftliche Veränderungen oder Prozesse. Im Fall von *Pane, amore e...* wird beispielsweise ein Bezug zu den sich wandelnden geschlechterspezifischen Rollenbildern in der Gesellschaft hergestellt.

Die Filme von Fellini und Pasolini werden dagegen dem Autorenkino zugeordnet. Hierbei handelt es sich um eine Filmgattung, in der ein Regisseur oder eine Regisseurin auch das Drehbuch schreibt. Entsprechend kommt dieser Person ein hohes Maß an Entscheidungsgewalt über die künstlerische Umsetzung zu. Der Begriff setzte sich seit Mitte der 1950er-Jahre durch und verdeutlicht eine Verschiebung der Anreize, durch die das Publikum zur Rezeption eines Films animiert wird: Nicht mehr der Name der Produzentinnen und Produzenten, sondern jene der Regisseurinnen und Regisseure sowie der Drehbuchautorinnen und -autoren werden mit der Qualität des Produktes assoziiert. Aus diesem Grund ist es erforderlich, Autorenfilme einer etwas umfangreicheren Regieanalyse zu unterziehen. Allerdings sollte dieser Filmtypus nicht als Produkt einer Einzelperson verstanden werden: Obwohl diese die künstlerische Verantwortung trägt, ist sie auf die gesamte Crew angewiesen, die das Werk wiederum indirekt beeinflussen kann. Eine reine Regieanalyse wäre aus diesem Grund nicht ausreichend und würde nicht alle bedeutenden Dimensionen abdecken. Ein Faktor, welcher einen besonderen Einfluss auf die Filmschaffenden hatte, war die Zensur. Weshalb die verschiedenen Formen von Zensur im nächsten Kapitel beschrieben werden.

3 Zensur

Die Zensur und ihre Mechanismen sind ein zentraler Aspekt, der in dieser Arbeit behandelt wird. Daher werden sie im nachfolgenden Kapitel eingehender erläutert. Für die Analyse wurden insbesondere Quellen aus dem virtuellen Archiv www.cinecensura.com bezogen. Dieses Online-Archiv wird seit 2014 betrieben und ermöglicht den Zugang zu den digitalisierten Akten der Zensurstellen. Es umfasst Dokumente aus dem Zeitraum zwischen 1914 und 2014.

Die Entwicklung des Kinos zum Massenmedium ist eng mit der kinematischen Zensur verbunden, die unterschiedliche Formen annehmen kann. Bei der Vorzensur werden Drehbücher vor den Dreharbeiten inhaltlich überprüft, während im Rahmen der Nachzensur das ‚fertige‘ Produkt vor seiner Veröffentlichung revidiert wird. Anschließend wird es entweder zugelassen oder die Filmschaffenden werden zu Änderungen aufgefordert. Diese Zensurformen können als institutionelle Zensur zusammengefasst werden.²⁴ Diese kann wiederum wieder in eine staatliche und eine nichtstaatliche Variante differenziert werden: Erstere wird überwiegend von ministerial unterstellten Kommissionen durchgeführt, erfolgt aber beispielsweise auch durch die ‚Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft‘ (FSK), die einzelnen Filmen bestimmte Altersfreigaben zuordnet.²⁵ Darüber hinaus bewerten auch religiöse Einrichtungen Filme nach moralischen Kriterien. Neben institutionellen Formen der Filmzensur können weitere strukturelle Formen auftreten. Hierzu gehört auch die Eigenzensur von Filmschaffenden, die aufgrund von persönlichen und gesellschaftlichen Faktoren bestimmte Filme (nicht) realisieren. Einen starken strukturellen Einfluss besitzt auch der Markt. Hierauf geht auch Wolfgang M. Schmitt in seinem YouTube-Kanal zu Filmanalysen ein. Er schlägt vor, generell Folgendes zu hinterfragen:

„Welcher Film hat keine Filmförderung bekommen, welchen Film wollte kein Produktionsstudio finanzieren?“²⁶

²⁴ Vgl. Mino *Argentieri*, CENSURA in „Enciclopedia del Cinema“, online unter <[http://www.treccani.it/enciclopedia/censura_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/censura_(Enciclopedia-del-Cinema))>, (31.10.2018).

²⁵ Vgl. ebd.

²⁶ Wolfgang M. *Schmitt*, FSK, Index & Zensur im Kino - Ein Filmanalyse-Spezial, 2015, online unter <<https://www.youtube.com/watch?v=5RDiqGleCOI>>.

Da das Geld der Studios und die Aufmerksamkeit des potenziellen Publikums begrenzt sind, bedingen sich die beiden Faktoren: Das Produktionsstudio kalkuliert bereits vor der Finanzierung einen potenziellen Boxoffice-Erfolg, sodass die strukturelle Zensur auch in Form von Ignoranz und Nichtbeachtung der großen Produktionsfirmen erfolgen kann.²⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Zensur auch von der Verfassungsgebenden Versammlung in Italien behandelt: Einerseits definierte sie in Artikel 33 die Freiheit der Kunst und der Wissenschaft, verbot aber andererseits in Artikel 21 alle sittenwidrigen Versammlungen und Aufführungen. Am 16. Mai 1947 wurde das Gesetz 379 erlassen, das in der Praxis die Zensurmechanismen von 1923 in den Gesetzeskanon aufnimmt. Darüber hinaus wurde ein Großteil der faschistischen Zensoren, in der Republik weiterbeschäftigt.²⁸ Das auf diese Weise geschaffene System sah eine Vor- und eine Nachzensur vor. Die ‚freiwillige‘ Kontrolle der Drehbücher entsprach einer Art Bonitätsprüfung für die Produzenten. Im Rahmen der Nachzensur wurde anschließend darüber entschieden, ob ein Film exportiert werden durfte. Diese wurde von derselben Behörde durchgeführt wie die vorhergehende Prüfung.²⁹ Ein Exportverbot wäre für große Produktionen katastrophal gewesen, weil sich der potenzielle Absatzmarkt dadurch verkleinert hätte.

Für den Export wurden nur Filme zugelassen, die das *nulla osta* (die Freigabe) der Kommission erhalten hatten. Des Weiteren wurden Altersbeschränkungen von vierzehn oder achtzehn Jahren vergeben. Die Kommission konnte Schnitte und Veränderungen an dem Werk erzwingen und die Filmschaffenden auf juristischer Ebene verklagen. Letzteres war mit einer Beschlagnahme des Films bis nach Prozessende verbunden. Allerdings hatten die Zensurbestrebungen in einigen Fällen auch einen gegenteiligen Effekt, da sie die mediale Aufmerksamkeit auf den Film lenkten und ihn auf diese Weise indirekte bewarben, wie es bei Fellinis *La dolce vita* der Fall war.³⁰

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Vgl. Domenico Liggeri, *Mani di forbice. Censura cinematografica in Italia* (Alessandria 1997) 104.

²⁹ Vgl. Guglielmo Parisani, *CENSURA, GOVERNO E PARLAMENTO*, o. J. 3, online unter <http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/06/censura-governo-parlamento_parisani.pdf>.

³⁰ Vgl. Parisani, *CENSURA, GOVERNO E PARLAMENTO*.

Die Angst vor der Zensur und vor den verbundenen finanziellen Folgen führte auch zu Autozensur. Produktionsfirmen planten daher ein ähnliches System wie den *Hayes Code* in Italien zu installieren, waren hierbei jedoch nicht erfolgreich.³¹

Die Kommission, die für die Prüfung der Filme zuständig war, unterstand dem Ministerium für Tourismus und Schauspiel. Der spätere Ministerpräsident Giulio Andreotti war dort beschäftigt und trieb seine Karriere voran. Er vertrat die Ansicht, dass der Staat die Produktionsfirmen durch finanzielle Unterstützung zu Veränderungen an ihren Filmen animieren sollte, die sie dem moralischen Weltbild der Christdemokraten anpassten.³²

Obwohl der Begriff ‚Zensur‘ nicht in der Nomenklatur verwendet und durch ‚Revision‘ ersetzt wurde, nutzten auch Befürworter in der parlamentarischen Debatte offen erstere Bezeichnung.³³ Neben sittenwidrigem Verhalten wurden extreme Gewalt, Mord und insbesondere Selbstmord zensiert. Der Prozess spiegelt somit die katholischen Moralvorstellungen wider. Dabei sollte auch die Erotik auf ein Minimum reduziert werden: Sogar Mund-zu-Mund-Küsse, die länger als drei Sekunden anhielten, waren verboten, ebenso wie Nacktszenen, zu denen auch Auftritte von Schauspielerinnen und Schauspielern in Unterwäsche oder Badeanzügen gezählt wurden.³⁴

Außerdem unterlagen die Werke einer starken politischen Zensur, was Spannungen und Diskussionen zwischen den herrschenden rechtskonservativen und der starken linken Opposition verursachte.³⁵ Denn es war ebenfalls verboten, Szenen, Fakten oder Figuren zu zeigen, die den Hass zwischen den sozialen Klassen befeuern konnten.³⁶

Neben dem Staat übte noch eine weitere Institution Druck auf die Filmschaffenden aus: 1950 wurden während des ‚Congresso internazionale della cinematografia cattolica‘ (Internationaler Kongress des katholischen Kinos) in Rom Wege gesucht, Filmen, die nicht dem katholischen Glauben und seinen Moralvorstellungen entsprachen, entgegenzutreten. Das bestehende Netzwerk der Pfarr-Kinos wurde

³¹ Vgl. Assoladolce/vita/Domenico *Palattella*, La censura cinematografica in Italia: dagli anni '30 ai giorni nostri, Associazione Cinematografica „La Dolce Vita“, 07.12.2015, online unter <<https://associazioneladolcevita.wordpress.com/2015/12/07/la-censura-cinematografica-in-italiahttpsassociazioneladolcevita-wordpress-com20151207la-censura-cinematografica-in-italia-dagli-anni-30-ai-giorni-nostri/>>.

³² Vgl. *Liggeri*, Mani di forbice. Censura cinematografica in Italia, 107.

³³ Vgl. *Parisani*, CENSURA, GOVERNO E PARLAMENTO, 3.

³⁴ Vgl. *Palattella*, La censura cinematografica in Italia, 07.12.2015.

³⁵ Vgl. *Argentieri*, CENSURA in „Enciclopedia del Cinema“.

³⁶ Vgl. *Palattella*, La censura cinematografica in Italia, 07.12.2015.

daraufhin weiter ausgebaut und stellte 1953 ein Drittel aller italienischen Kinos. Ein Ausschluss aus diesen Sälen konnte für einen Film erhebliche finanzielle Einbußen bedeuten, wodurch die Kirche zusätzlichen Druck auf Filmschaffende ausübte.³⁷

In den 1950er-Jahren verstärkten sich die Zensurbestrebungen und betrafen neben Filmen auch Werbeplakate. Gegen Ende des Jahrzehnts entspannte sich diese Situation zwar, allerdings sorgte Fellinis *La dolce vita* für eine breite öffentliche Diskussion. Einerseits wurden in Italien alle Möglichkeiten für ein Verbot des Films ausgeschöpft, andererseits war der Film weltweit sehr angesehen, was die Legitimation dieser Zensurbestrebungen erschwerte.³⁸

Bereits ab Mitte der 1950er-Jahre entwickelte sich Widerstand durch Regisseure und Regisseurinnen sowie Produzenten und Produzentinnen, die zunehmend eine verfassungskonforme Zensur forderten. Auch die inhaltlichen Übernahmen der faschistischen Gesetze wurden in diesem Kontext kritisiert.³⁹ Aus diesem Grund erfolgte 1962 eine Gesetzesänderung, durch die festgelegt wurde, dass ausschließlich sittenwidrige Inhalte und Szenen zensiert werden durften.⁴⁰ Zusätzlich wurde die Besetzung der Kommission verändert: Während es vor 1962 üblich war, dass die Regierungspartei – die Christdemokraten – die Zensurposten mit ihren Mitgliedern oder ihr nahestehenden Personen besetzte, musste die Kommission nach der Gesetzesänderung aus Beamtinnen oder Beamten, Filmschaffenden, Personen aus dem juristischen, dem psychologischen und dem pädagogischen Bereich sowie aus einer Elternvertretung bestehen.⁴¹

Die Lockerung der Zensur ist mit dem Einzug der Sozialdemokraten (PSI) in die Regierung (im Rahmen einer großen Koalition) und einer einsetzenden Verschiebung der Tabu-Grenzen verbunden. Das *legge Corona* wurde 1965 als neues Gesetz erlassen, benannt nach dem sozialdemokratischen Minister Corona. Es handelt sich hierbei um ein liberales Gesetz, das allerdings auf Druck des Koalitionspartners (der Christdemokraten) einen Artikel in seiner Endfassung beinhaltet, durch den Filme, die vulgäre oder sexuelle Themen für ihren kommerziellen Erfolg missbrauchen, von staatlicher Förderung ausgeschlossen werden. Dabei wurde der Missbrauch von

³⁷ Vgl. *Liggeri*, Mani di forbice. Censura cinematografica in Italia, 105–106.

³⁸ Vgl. *Palattella*, La censura cinematografica in Italia, 07.12.2015.

³⁹ Vgl. *Liggeri*, Mani di forbice. Censura cinematografica in Italia, 110.

⁴⁰ Vgl. *Parisani*, CENSURA, GOVERNO E PARLAMENTO, 2.

⁴¹ Vgl. *Argentieri*, CENSURA in „Enciclopedia del Cinema“.

Sexualität bewusst nicht definiert, um weiterhin Druck auf nicht erwünschte Filmen ausüben zu können.⁴²

Darüber hinaus konnten einzelne Bürger oder juristische Personen Filme aufgrund unterschiedlicher ‚Vergehen‘ strafrechtlich anzeigen, sodass lokale Gerichte Filme in bestimmten Orten beschlagnahmen ließen, die zuvor von der Kommission freigegeben worden waren. Somit wurden manche Werke in einigen Städten und Dörfern gezeigt, während ihre Ausstrahlung in anderen Regionen untersagt war.⁴³

Eine Verbesserung dieser Situation, insbesondere hinsichtlich der Darstellung von sexuellen Inhalten und Bildern, vollzieht sich erst nach 1968. Dino Risis *Vedo nudo* (1969) ist beispielsweise der erste italienische Kinofilm, der das Wort ‚nackt‘ im Titel nutzt. Diese Änderungen sind eng mit den großen globalen Revolutionen verknüpft: In diesem Kontext ist einerseits der Kampf der 1968er-Generation um die sexuelle Befreiung bedeutend, andererseits kommt auch dem *linguistic turn* in der Wissenschaft eine zentrale Rolle zu, da in diesem Rahmen Sexualität erstmals historisch aufgearbeitet wurde, unter anderem von Michel Foucault. In Italien brach Pier Paolo Pasolini als einer der ersten Filmschaffenden mit damit verbundenen Tabugrenzen und öffnete auf diese Weise Filme für die Darstellung von Sexualität.⁴⁴

⁴² Vgl. *Liggeri*, Mani di forbice. Censura cinematografica in Italia, 134–135.

⁴³ Vgl. ebd., 136.

⁴⁴ Vgl. *Palattella*, La censura cinematografica in Italia, 07.12.2015.

4 Analyse

4.1 Die Feminisierung des Kinos

Während des Zweiten Weltkriegs veränderte sich das italienische Kino grundlegend. Dabei ist für diese Arbeit vor allem die Feminisierung des Kinos eine bedeutende Entwicklung. Diese wurde durch die Veränderung des Zielpublikums angestoßen: Während Filme zuvor überwiegend von Männern für Männer gemacht wurden, war der Großteil des Zuschauenden nun weiblich. Dieser geschlechterspezifischen Veränderung der Zielgruppe passten sich auch die Repräsentantinnen und Repräsentanten auf der Leinwand an. Es kam zu einer dreifachen Feminisierung des Kinos: auf der Leinwand, im Kinosaal und auf inhaltlicher Ebene. Letzteres drückte sich durch den Wandel der Schauplätze und der Narrationen aus. Das vorwiegend weibliche Publikum bevorzugte Melodramen und Filme mit häuslichen und romantischen Inhalten.⁴⁵ Die Feminisierung des Kinos und die erhöhten Präsenzen von Frauen auf der Leinwand steigerte auch deren sexuelle Visibilität.⁴⁶

Eine weitere prägende Veränderung setzte während des Faschismus ein: Mit dem ‚Neorealismus‘ bildete sich 1943 eine neue kulturelle Bewegung. Diese sozialrealistische Strömung prägte insbesondere die Literatur und das Kino der folgenden Jahre. Das neorealistische Kino erreichte seinen Höhepunkt allerdings erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Obwohl sich einige Nachkriegsfilme dabei stilistisch kaum von jenen unterschieden, die während der Diktatur Mussolinis produziert worden waren, veränderten sich die in ihnen transportierten politischen Botschaften. Hierbei ist jedoch zu bedenken, dass ein Großteil der Filmschaffenden bereits unter Mussolini tätig gewesen war und daher möglicherweise zuvor auch faschistische Propaganda erstellt hatte. Sie könnten ihre Anschauung aus Pragmatismus vom Faschismus zum Antifaschismus gewandelt haben,⁴⁷ sodass dieses Thema in den Analysen kritisch untersucht werden sollte. Vor allem bei der Darstellung von Sexualität sind in den neuen Filmen einige patriarchale Strukturen aus der faschistischen Zeit erkennbar. Gleichzeitig hielt jedoch auch die Feminisierung des Kinos weiterhin an.

⁴⁵ Vgl. Danielle *Hipkins*, *Italy's Other Women: Gender and Prostitution in Italian Cinema, 1940–1965*, New edition (New York, NY 2016) 32.

⁴⁶ Vgl. ebd., 33.

⁴⁷ Vgl. Gianni *Rondolino*, *Storia del cinema*, 9. Aufl. (Turin 2000) 366.

4.2 Neorealismus

Bevor im nächsten Abschnitt dieser Arbeit die neorealistischen Werke Rosselinis thematisiert werden, soll im Folgenden der Begriff Neorealismus noch einmal kritisch betrachtet werden. Er ist Teil der Geschichte des italienischen Kinos und wird von sämtlichen Autorinnen und Autoren, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzen, als Überkategorie genutzt. Allerdings liegt dieser Verwendung keine gemeinsame und eindeutige Definition zugrunde. Daher stellt sich die Frage, ob der Neorealismus ein Genre, eine Schule oder eine medial übergreifende Bewegung ist. Diese ambiguen Interpretationen entstanden, weil zu dieser Strömung kein Manifest oder Programm veröffentlicht wurde und lediglich einzelne Appelle die Kunstschaffenden zu einer Auseinandersetzung mit dem ‚Jetzt‘ und der ‚Realität‘ animierten.⁴⁸ Zu den zentralen Theoretikern des Neorealismus gehört Cesare Zavattini, der dazu aufrief, einen Fokus auf Individuen zu legen sowie Menschen und Dinge so zu zeigen, wie sie sind.⁴⁹ Allerdings können innerhalb des Neorealismus verschiedene Strömungen identifiziert werden: Während bei einigen Filmschaffenden die Neudefinierung der Nation im Vordergrund steht, liegt bei anderen der Fokus auf der Vermittlung moralischer Botschaften.⁵⁰ Daher entsteht der Eindruck, dass die Regisseure und Regisseurinnen eine jeweils eigene Variante des Neorealismus umsetzen.

Einer der bedeutendsten Kritiker und internationalen Verbreiter des Neorealismus war der Franzose André Bazin, der sein Kino der ‚Fakten‘ als *reconstituted reportage* beschrieb.⁵¹

Im Rahmen dieser Arbeit liegt der Fokus auf möglichen Gemeinsamkeiten zwischen als neorealistisch bezeichneten Filmen der Nachkriegszeit, beispielsweise in Form übereinstimmender narrativer Funktionen und der Einbettung von sexuellen Inhalten. Dafür werden im folgenden Abschnitt einige Filme von Roberto Rossellini analysiert, der als Größe des ‚neorealistischen‘ Kinos anerkannt wird.

⁴⁸ Vgl. Susanna Mancini, *Il Cinema Neorealista*, o. J. 7.

⁴⁹ Vgl. Rondolino, *Storia del cinema*, 368.

⁵⁰ Vgl. Mancini, *Il Cinema Neorealista*, 7.

⁵¹ Vgl. Peter E. Bondanella, *Italian cinema: from neorealism to the present* (New York 2001) 61.

4.2.1 Die Fetischierung des Bösen in *Roma, città aperta*

Rossellini revolutionierte das italienische Kino mit seinem Film *Roma, città aperta*, der als ein Meilenstein des Neorealismus gilt. Bondanella beschreibt ihn als Versuch, die Atmosphäre und Psychologie einer gerade erlebten Situation einzufangen und auf die Leinwand zu bringen:⁵² ein Kino des ‚Jetzt‘. Auffällig ist dabei, dass die Antagonisten besonders sexualisiert und fetischiert dargestellt werden.

Obwohl sich die Struktur des Films stark am konventionellen Kino orientiert, sind das Setting und die entworfenen Charaktere neuartig.⁵³ Der Plot spielt in der Zeit der nationalsozialistischen Besetzung, die kurz vor der Produktion des Films geendet hatte. Als weiteres Hauptmerkmal zeichnet den Film die – im Neorealismus nicht unübliche – starke Differenzierung zwischen guten und bösen Charakteren aus. Die Protagonisten sind der Priester Don Pietro (Aldo Fabrizi), der sich den kommunistischen Partisanen unter der Führung von Manfredi (Marcello Pagliero) angeschlossen hat, und Manfredis geliebte Marina (Maria Michi). Die Antagonisten sind der Gestapooffizier Major Bergmann (Harry Feist) und seine Assistentin Ingrid (Giovanna Galetti). Die Darstellung von Letzteren zeichnet sich nicht nur durch ihre Börsartigkeit aus, die vor allem in ihren markanten Gesichtszügen und in ihrer Inszenierung deutlich wird, sondern auch durch ihre Homosexualität. Dies beschreibt Bondanella folgendermaßen:

„It is not enough for Bergmann to be a monster; he is also depicted as an effeminate homosexual, while his assistant Ingrid is a viperish lesbian who seduces Marina with expensiv fur coat, presents, and drugs to obtain information about Manfredi.“⁵⁴

Der Charakter des SS-Majors Bergmann kann eindeutig als homosexuell eingeordnet werden: Körperhaltung, Gestik und Mimik sind sehr feminin und auch bei seiner Maske sind weibliche Akzente erkennbar, beispielsweise verlängerte Wimpern. Des Weiteren besitzt er eine sadistische Ader: Als Manfredi gefoltert wird, ist im Gesicht des Deutschen sexuelle Lust erkennbar. Diese Interpretation wird durch eine Szene verstärkt, in der sein Protokollführer einen Bleistift spitzt, während im Nebenzimmer die Folter stattfindet. Dies kann als stellvertretende Handlung für die Befriedigung

⁵² Ebd., 67.

⁵³ Vgl. Rondolino, *Storia del cinema*, 371.

⁵⁴ Bondanella, *Italian cinema: from neorealism to the present*, 67.

interpretiert werden, die Nationalsozialisten durch die Folter empfinden. Die homosexuelle Zuschreibung beschränkt sich somit nicht nur auf Bergmann, sondern auf die gesamte SS, da auch weitere Soldaten in latenterer Weise homosexualisiert werden. Dies wird hauptsächlich durch Zigaretten als Phallussymbol angedeutet und spiegelt sich insbesondere in der Form des Rauchens wider.



Abbildung 2: Major Bergmann und seine Assistentin Ingrid. *Roma, città aperta* (1945) 01:12:40

Auch Bergmanns Assistentin Ingrid wird als homosexuell dargestellt: Sie beginnt ein Verhältnis mit Marina, der Geliebten von Manfredi, damit diese die Gestapo mit Informationen versorgt, die zur Ergreifung der Widerstandskämpfer führen. Dazu schafft sie einerseits Anreize in Form von Belohnungen (Kleidung und Drogen), andererseits verführt sie Marina und gewinnt die labile Frau auf diese Weise für sich.⁵⁵ Während die Partisanen im Nebenzimmer gefoltert werden, wird Marina von Ingrid umschlungen und liegt mit ihr auf einem Divan im prunkvollen Hauptquartier der Gestapo.

Ingrids Charakter illustriert die historische Nachkriegs-Konstruktion des Nationalsozialismus aus der Perspektive der Italiener: Sie zeigt keine Gefühle oder Emotionen und ist durch ihr Kalkül gekennzeichnet. Sie besitzt keinen eigenen

⁵⁵ Vgl. Peter E. Bondanella, *The Films of Roberto Rossellini*, Cambridge Film Classics (Cambridge 1993) 46.

Charakter, führt lediglich Befehle aus und nutzt alle verfügbaren Mittel, um die Ziele der Gestapo zu erreichen.⁵⁶



Abbildung 3: Marina liegt im Hinterzimmer der Gestapo in den Armen von Ingrid. *Roma, città aperta*. (1945) 01:47:27

Marcus Stiglegger erklärt dieses Vorgehen in seinem Buch *Sadico Nazista*: Er erläutert, dass die Nationalsozialisten radikaler gegen Andersdenkende vorgegangen sind als die italienischen Faschisten, sodass der Nationalsozialismus auf die italienische Bevölkerung repressiver als der Faschismus wirkte. Diese Unterdrückung betraf sowohl Andersdenkende als auch die Sexualität:

„Die von den selbsternannten ‚Moralhütern‘ scheinbar angestrebte Domestizierung und Eliminierung der Triebhaftigkeit kann nur – so die italienische Perspektive – zu einer unterdrückten Sexualität geführt habe, die dann in Akten perverser Dekadenz hemmungslos nach Abreaktionen drängte.“⁵⁷

Einerseits wurde ihnen dieses Bild durch den androgyn wirkenden Führer vermittelt, von dem keine sexuellen Beziehungen bekannt waren und der dadurch Raum für Vermutungen öffnete.⁵⁸ Andererseits entstand dieser Eindruck des Nationalsozialismus durch eine psychoanalytische Analyse. Stiglegger bezieht sich in

⁵⁶ Vgl. Terri Ginsberg, Nazis and Drifters: The Containment of Radical (Sexual) Knowledge in Two Italian Neorealist Films, University of Texas Press, *Journal of the History of Sexuality*, 1 (10.1990) 248.

⁵⁷ Marcus Stiglegger, *Sadico Nazista: Geschichte, Film und Mythos*, 4. Aufl., Bd. 2, Mythos/Moderne Kulturkritische Schriften (Norderstedt 2016) 13.

⁵⁸ Vgl. ebd.

diesem Kontext auf das Konzept der phallischen Neurose von Wilhelm Reich und Klaus Theweleit. Werden Triebe unterdrückt, äußert sich dies ihren Ausführungen nach in Form von Perversionen. Sie heben hier vor allem den sadomasochistischen Aspekt hervor.⁵⁹

Stiglegger nennt die Uniform ein Symbol von Hierarchie (Befehl und Gehorsam) als weiteren Punkt.⁶⁰ Dies habe zur Fetischierung der Uniform beigetragen, was sich im Umkehrschluss zur Pervertierung von Uniformträgern eigne.

Die sexuellen Inhalte müssen neben der psychoanalytischen Interpretation auch auf semantischer Ebene analysiert werden. Im Film werden komplexe soziale Thematiken auf eine Beziehungsebene heruntergebrochen und müssen anschließend von den Rezipierenden auf sinnlicher Ebene decodiert werden.⁶¹ In diesem speziellen Fall ist für die Analyse auch psychoanalytisches Wissen erforderlich, sodass beide Methoden nicht unabhängig voneinander betrachtet werden sollten.

Sexuelle Inhalte können somit stellvertretend für komplexe politische Situationen stehen, beispielsweise indem die sexuelle Orientierung und der sadistische Charakter die Unterdrückung durch das als unnatürlich und gefühllos empfundene Deutsche Reich symbolisieren. Die lesbische Verführung von Marina durch Ingrid kann zudem auf die Verleitung einiger Italiener zu Faschismus und Nationalsozialismus bezogen werden: Ingrid bindet Marina zwar durch Drogen und Geschenke an sich, allerdings ist sie hiermit nur erfolgreich, weil sich Marina durch einen schwachen Charakter auszeichnet und mit sich unzufrieden ist. Laut Terry Ginsberg ist diese Allegorie mit der Annahme verknüpft, dass die italienische Zusammenarbeit mit den Nazis sexueller und somit experimenteller Natur war und keine politischen Ursachen hatte.⁶²

Die Darstellung kann außerdem mit dem generellen Bild von Homosexuellen verbunden werden, das im Italien der Nachkriegszeit herrschte: Sie wurden zu dieser Zeit allgemein als unnatürlich, kriminell und böseartig angesehen, sodass die Homosexualisierung der Nationalsozialisten den grausamen Charakter dieser negativen Figuren verstärkt. Als Lager des Widerstandes werden die kommunistischen

⁵⁹ Vgl. ebd., 2:17.

⁶⁰ Vgl. ebd., 2:27.

⁶¹ Vgl. ebd., 2:39.

⁶² Vgl. *Ginsberg*, Nazis and Drifters: The Containment of Radical (Sexual) Knowledge in Two Italian Neorealist Films, 249.

Partisanen und die katholische Kirche dargestellt. Beide Parteien zeichnet eine Aversion gegenüber Homosexuellen aus. Die Position der katholischen Kirche dazu ist bekannt, jene der Kommunistische Partei Italiens (PCI) dagegen weniger verbreitet: Diese sprach sich zwar bis 1975 gegen eine strafrechtliche Verfolgung dieser Gruppe aus, betonte dabei aber, dass derartiges Verhalten der menschlichen Natur zuwiderlaufe und die Gesellschaft negativ beeinflussen könne⁶³.

Die Begierden der heterosexuellen italienischen Soldaten, die von den deutschen kommandiert werden, wirken sich dagegen positiv und unterhaltsam auf das Filmgeschehen aus. Als diese ein Wohnhaus überprüfen sollen, schauen sie Frauen aus dem Kellerabteil unter die Röcke, anstatt Antifaschisten zu suchen.⁶⁴

Bezogen auf die Darstellung der Sexualität kann festgehalten werden, dass die Deutschen homosexuell, manipulativ und böse gezeigt werden, wohingegen die Sexualität der Italiener natürlich, lustig und positiv inszeniert wird.

4.2.2 Liebe und Prostitution mit den amerikanischen Besatzern in *Paisà*

Paisà ist der zweite Film aus Rossellinis sogenannter War-Trilogy. Während *Roma, città aperta* noch stark an das konventionelle Melodrama angelehnt war, kann *Paisà* durch seinen Stil dem neorealistischen Film zugeordnet werden. Es handelt sich hierbei um einen Episodenfilm, der in der Zeit der Befreiung und Besatzung durch die US-Amerikaner spielt. Als Schauplätze dienen Rossellini dabei unterschiedliche italienische Städte. Die Reihung der Episoden folgt dem Weg der US-Streitkräfte von Süden nach Norden.

Im Folgenden wird die dritte Episode dieses Films analysiert. Sie erzählt die Geschichte einer *signorina* (Prostituierten) und eines GI – eines Soldaten der US-Streitkräfte. Im Gegensatz zu den anderen Teilen des Films zeichnet sich die Arbeit Rossellinis hier durch ein höheres Maß an Künstlichkeit aus, die durch seine Verwendung von Flashbacks, künstlicher Beleuchtung und professioneller

⁶³ Vgl. Stefano *Bolognini*, *Il PCI e l'omosessualità difficile*, CulturaGay.it, online unter <<http://www.culturagay.it/recensione/10697>>, (28.06.2019).

⁶⁴ Vgl. *Bondanella*, *The Films of Roberto Rossellini*, 55.

Schauspieler (Gar Moore und Marina Michi) erzeugt wird.⁶⁵ Dadurch hebt sich diese Episode von den übrigen ab und sticht auch aus dem Gesamtkonzept des Films hervor. Das Werk erweckt insgesamt – ähnlich dem Film *Roma, città aperta* – eher den Eindruck eines Melodramas als eines neorealistischen Films. Ausgenommen hiervon ist die Darstellung der Originalschauplätze. Auf diese wird im Folgenden daher noch ausführlicher eingegangen.

In der Eröffnungsszene werden Originalaufnahmen gezeigt, in denen die deutschen Truppen Rom verlassen und die amerikanischen Panzer in der italienischen Hauptstadt ankommen.⁶⁶ Es folgt eine Schwarzblende mit der Aufschrift ‚sechs Monate später‘. Die nächste Szene findet in der römischen Bar ‚Moka Abdul‘ statt, in der junge Prostituierte mit betrunkenen GIs flirten.

„The women who ‚play‘ the prostitutes in the opening scene are in fact the actual prostitute clientele of the Roman bar, Moka Abdul, where the scene was shot, together with their real American clientele.“⁶⁷

Rossellini filmt in dieser Szene den üblichen Nachbetrieb mit realen Prostituierten und deren amerikanischen Freiern, und vermischt im Anschluss die Realität zunehmend mit Fiktion. An einem Tisch flirtet die Prostituierte Francesca (Marina Michi) mit mehreren Soldaten. Michi war dem damaligen Publikum noch aus Rossellinis letztem Film *Roma, città aperta* bekannt. Ihr Kostüm mit dem Pelzmantel erweckt zusätzlich Assoziationen zu der Marina-Figur aus dem vorherigen Werk. Diese Rolle hatte das italienische Publikum stark schockiert und die Schauspielerin wurde infolgedessen Opfer eines versuchten Messermordes⁶⁸. Dies veranschaulicht die Wirkung, die das Kino zu dieser Zeit auf die Rezipierenden hatte.

Als die *military police* das Lokal stürmt, ergreift Francesca die Flucht und findet ein paar Straßen weiter den stark betrunkenen Soldaten Fred. Sie führt ihn in eine Wohnung, die als improvisiertes Stundenhotel charakterisiert wird. Während Francesca das Zimmer abdunkelt, liegt Fred rauchend auf dem Bett und erzählt

⁶⁵ Vgl. Danielle *Hipkins*, Francesca's Salvation or Damnation?: Resisting Recognition of the Prostitute in Roberto Rossellini's *Paisà* (1946), o. J. 155.

⁶⁶ Vgl. *Bondanella*, The Films of Roberto Rossellini, 74.

⁶⁷ *Hipkins*, Francesca's Salvation or Damnation?: Resisting Recognition of the Prostitute in Roberto Rossellini's *Paisà* (1946), 4.

⁶⁸ Vgl. ebd., 164–165.

melancholisch über den Einmarsch der Amerikaner in die italienische Hauptstadt. Er vergleicht diese mit der jetzigen Situation:

*„Rome’s full of girls like you! ... Yeah! And now you’re all alike! Before, it was different somehow. I remember when we first come into Rome – so long ago it was! You know, when we finally broke through. Girls were all happy and laughing and fresh, full of color, beautiful ... And now it’s all different. You should’ve seen the one I know – her name was Francesca.“*⁶⁹

Bei diesem Zitat handelt es sich um das Kernelement dieser Episode: Es verdeutlicht die anfängliche Euphorie nach der Befreiung, kritisiert aber gleichzeitig die katastrophalen Zustände, die darauf folgten. Bondanella ordnet die gesamte Episode als ironischen Kommentar zu dem in *Roma, città aperta* gezeigten Optimismus ein.⁷⁰

Die Prostituierten dienen Rossellini dabei als Symbol für die katastrophalen ökonomischen Zustände, die im Land herrschten. Diese waren gekennzeichnet durch die Stagnation der Wirtschaft, den schleppenden Wiederaufbau und den florierenden Schwarzmarkt.

In Abbildung 4 ist neben Francesca eine Puppe auf dem Bett sichtbar. Diese hebt den künstlichen Charakter und die Entfremdung Francescas hervor. Letztere kann hier als stellvertretend für die gesamte italienische Nation angesehen werden.

⁶⁹ Bondanella, *The Films of Roberto Rossellini*, 74–75.

⁷⁰ Vgl. Bondanella, *Italian cinema: from neorealism to the present*, 75.



Abbildung 4: Der amerikanische Soldat Fred und die Prostituierte Francesca in einem Stundenhotel. *Paisà* (1948) 48:52

Ein Flashback unterbricht die Szene und zeigt die erste Begegnung der beiden Protagonisten. Er liegt zeitlich sechs Monaten vor der zuvor gezeigten Szene und spielt zu einer Zeit, in der Francesca sich noch nicht prostituierte. Sie wird mit strahlendem Lächeln und einem unschuldig wirkenden, engelhaften weißen Kleid gezeigt. Im Bordell wird dagegen eine traurige und ausgelaugte Francesca in den Fokus gesetzt, untermalt von sentimentaler Musik. Sie bereut nun ihren Werdegang, spricht von sich selbst in der dritten Person und ist enttäuscht, dass Fred sie nicht erkennt.

In Rossellinis Film repräsentiert die Prostituierte eine komplexe gesellschaftliche Situation, die durch den Krieg und die anschließende Besatzung verursacht wurde. Francesca symbolisiert dabei das Leid und die Ausbeutung, die Italien als Nation widerfahren.⁷¹ Zugleich handelt es sich hierbei aber auch um eine Selbststilisierung: Italien erscheint hier als Opfer eines Krieges, an dem es mitschuldig war.

⁷¹ Vgl. *Hipkins*, Francesca's Salvation or Damnation?: Resisting Recognition of the Prostitute in Roberto Rossellini's *Paisà* (1946), 157.

Hipkins hebt hinsichtlich der Genderperspektive der beiden Rossellini-Filme *Roma, città aperta* und *Paisà* eine Gemeinsamkeit hervor: In beiden Werken werden Frauen gezeigt, die außerhalb der Ehe sexuell aktiv sind. Derartige Szenen waren einige Jahre zuvor noch unüblich.⁷²

Die Filme von Rossellini verwenden die Sexualität dafür eine gewisse Unterdrückungs- und Ausbeutungsverhältnisse darzustellen. Sie zeigen Italien als Opfer, welches erster von den Nationalsozialisten misshandelt wird und sich danach in einem unterwürfigen und abhängigen Verhältnis gegenüber den Amerikanern befindet. Der nächste Film ist 1948 erschienen, in der Zeit des Wiederaufbaus und Neudefinierung, diese Elementen sind für die folgende Analyse von großer Bedeutung.

4.2.3 Die Vergewaltigung Italiens durch das neoliberale System

Obwohl der Film *Riso amaro* das Leben einfacher Frauen behandelt und ihnen eine Stimme verleiht, sollte dessen Produktion und Inszenierung kritisch betrachtet werden. Während der Film international positiv aufgenommen wurde, sah sich De Santis in Italien Kritik ausgesetzt: Die Konservativen und Nationalisten ordneten das Werk als kommunistischen Propagandafilm ein. Generell sind die marxistischen Elemente in ihm deutlich erkennbar und die Zugehörigkeit von De Santis in der PCI unterstützt diesen Eindruck noch zusätzlich. Seine eigene Partei kritisierte ihn allerdings auch und bemängelte vor allem die Darstellung von Missständen im Agrarsektor sowie die amerikanischen Stilelemente im Film. Ein gemeinsamer Kritikpunkt aus beiden Lagern war die sexualisierte und nackte Darstellung der Frauen.⁷³

Diese ist eng mit dem Plot des Films verbunden: Er zeigt junge, selbstbestimmte Frauen sowie deren Wünsche und Begehren. Die Kamerasprache und die Perspektive zeichnen ein für die damalige Zeit erotisches Bild. Silvia Pagni setzte sich ausführlich mit der Rezeption des Films auseinander und verweist auf die zahlreichen Vorwürfe

⁷² Ebd., 159.

⁷³ Vgl. Silvia Pagni, *Riso amaro*, di Giuseppe De Santis, Archiv, <http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php>, (28.02.2014), online unter <<http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/297-riso-amaro-di-giuseppe-de-santis>>.

von Erotismus und Nacktheit. Sie nimmt in ihren Analyse die Perspektive der Genderstudies ein und kommt auf dieser Basis zu dem Schluss, dass die Darstellung die Befreiung des weiblichen Körpers zeigt und somit dem Feminismus – trotz der zahlreichen Anschuldigungen – dient.⁷⁴

De Santis bestritt die erotische und sexuelle Darstellung in seinem Film nicht, sondern verteidigte sie als ein zentrales Element des Werks. Er bestand darauf, die Lebensrealität der Menschen zu zeigen, wie sie tatsächlich war. Sexualität spielte in ihr entsprechend eine bedeutende Rolle:

*„Al di là della sessualità e della spinta erotica, il mondo in cui io mi trovavo di fronte è quello che io ho fotografato. Io non avrei potuto fotografare un mondo asettico della sessualità. Era questo.“*⁷⁵ (dt.: Über die Sexualität und den erotischen Flair hinaus war die Welt, die ich abgebildet habe, jene, die ich vorgefunden habe. Ich hätte keine sexuell aseptische Welt fotografieren können. Es (die Welt) war diese.^{76/77})

Da in dieser Arbeit primär aufgezeigt werden soll, was die damaligen Rezipierenden als erotisch, anrühend oder nackt einordneten und welche narrativen Aufgaben diese Szenen erfüllten, wird dies im Folgenden ausführlicher diskutiert.

Der Film zeigt durch die Harmonisierung der weiblichen Körper mit der Natur ein bestimmtes Bild der italienischen Gesellschaft auf und vermittelt dieses. Hierdurch sollen eine neue Nation und ein neuer Nationalcharakter gebildet werden, der sich von der faschistischen Vergangenheit des Landes distanziert.⁷⁸ Allerdings sollte in diese Überlegungen einbezogen werden, dass De Santis trotz seiner Mitgliedschaft in der PCI in einem Italien aufgewachsen und sozialisiert wurde, das von Faschismus und einem patriarchalen System geprägt war und das Frauenwahlrecht erst einige Jahre zuvor umgesetzt hatte. Der Film zeigt zwar selbstständig agierende Frauen, allerdings befinden sich diese immer noch in einer Abhängigkeit gegenüber den Männern. Die weiblichen Charaktere erhalten ein gewisses Maß an Autonomie, aber das patriarchale System in dem sie sich bewegen bleibt bestehen.

⁷⁴ Vgl. ebd.

⁷⁵ De Santis zum Thema des Films. Zitiert nach: Guido *Michelone*, *Riso amaro* (2009) 93.

⁷⁶ Vgl. Massimo *Perinelli*, *Fluchtlinien des Neorealismus: der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943-1949* (2009) 297.

⁷⁷ Übersetzung des Autors

⁷⁸ Vgl. Enrica *Capussotti*, *Weiblichkeit, ländliche Gemeinschaft und italienischer Nationalcharakter*, In: *Werkstatt Geschichte*, 44 (Essen 2006) 99.

Der Schwerpunkt seines Films liegt auf einer Gruppe von Saisonsarbeiterinnen, die zur Reisernte aus Norditalien anreisen. Der Kampf des solidarischen Kollektivs gegen die ausbeuterischen Kräfte bildet seine grundlegende Ebene. Die Gefahren für die arbeitende Gemeinschaft werden im Film als vielseitig dargestellt: Einerseits werden sie von den raffgierigen *padroni* (dt.: Chefs) und deren deformierten Vorarbeitern gegeneinander ausgespielt und ausgebeutet, andererseits drohen Verbrecher ihre gesamte Ernte zu stehlen. Diesen schreibt De Santis zahlreiche Symbole zu, die amerikanisch konnotiert sind.⁷⁹

Die Pro- und Antagonistinnen im Film sind Silvana (Silvana Mangano) und Francesca (Doris Dowling). Das Verhältnis zwischen Gut und Böse wird im Handlungsverlauf allerdings nicht eindeutig festgelegt und kehrt sich sogar um.

Zu Beginn des Films wird gezeigt, wie die Reisfelder geflutet werden und die Erntehelferinnen auf die Felder strömen. In diesen Szenen fällt auf, dass die Kameraaufnahmen durch Close-up-Ansichten von nackten Frauenbeinen geprägt sind, die über die Dämme springen, um zu ihrem Arbeitsplatz zu gelangen. Diese Bilder weckten bereits erotische Gefühle bei den damaligen Zusehern. De Santis steigert diesen Eindruck im Anschluss zusätzlich durch lange Kamerafahrten, in denen der Blick auf die Hinterteile der gebückten Arbeiterinnen in den Reisfeldern gelenkt wird. Gleichzeitig steigt die Anspannung durch einen sich anbahnenden Konflikt zwischen den legal angestellten Arbeiterinnen und den *clandestine* (Schwarzarbeiterinnen): Da die *clandestine* versuchen, durch übermäßige Motivation und einen schnelleren Arbeitsrhythmus ihren Arbeitsplatz zu sichern, werden die legal angestellten Arbeiterinnen unter Druck gesetzt, ähnlich effizient zu arbeiten. Dies verursacht einen Konflikt zwischen beiden Lagern, zu deren Rädelsführerinnen und Agitatorinnen sich die Protagonistinnen entwickeln. Versuche der männlichen Vorarbeiter, die Auseinandersetzung durch Schreie und Tadel einzudämmen, scheitern, sodass der Streit offen zwischen den beiden Parteien ausgetragen wird. Kurz vor Kampfbeginn wird ein kurzer Schnitt gezeigt, dessen Bildkomposition für den gesamten Film bedeutend ist. Da dieser Szene eine Schlüsselrolle im Film zukommt, wird sie im Folgenden näher betrachtet.

⁷⁹ Vgl. Perinelli, Fluchtlinien des Neorealismus, 296.



Abbildung 5: Mit dieser Bildkomposition wird die Unterdrückung der Frauen verdeutlicht. Der Stock zwischen den Beinen des Vorarbeiters bildet ein Phallussymbol. (1948) 25:42

Im Vordergrund des Bildes sind die Beine eines Vorarbeiters erkennbar, in deren Mitte sich ein Holzstock befindet. Durch die zuvor sexuell aufgeladene Stimmung des Filmes ergeben sich für das Publikum unterschiedliche Assoziationen zum Stock: Einerseits symbolisiert er die Unterdrückung der Arbeiterinnen, andererseits kann er als Phallussymbol interpretiert werden. Die Blicke der Frauen im Hintergrund richten sich direkt an den Zuschauer und antizipieren den folgenden Aufstand und Kampf. Während der Filmemacher in diesem Abschnitt auf der einen Seite erotisch anmutende Inhalte und sexuelle Symbole zur Erhöhung der Spannung und Aufmerksamkeit einsetzt, vermitteln diese auf einer abstrakteren Ebene eine marxistische und feministische Botschaft.

Aus psychoanalytischer Sicht lässt sich argumentieren, dass durch die latent sexuellen Inhalte Triebe in den Zuschauenden geweckt werden und diese die Aufmerksamkeit und Spannung erhöhen. Gleichzeitig ist in den inszenierten weiblichen Körpern eine männlich geprägte Perspektive erkennbar, die durch den Film vermittelt wird. Der direkte Blick der Frauen an die Rezipierenden des Films wirkt jedoch wie ein Entfremdungsmoment: Der ‚männliche‘ Zuschauer nimmt dies als eine Aufdeckung seiner unbewusst erweckten Gefühlen wahr, da sich die Darstellung der Frauen in diesem Moment von Objekten der Begierde zu kämpfenden Subjekten wandelt. Diese Interpretation wird dadurch gestützt, dass der Mann mit dem Stock nach Kampfbeginn

aus dem Bild heraustritt und das Feld den kämpfenden Frauen überlässt. Gleichzeitig werden Frauen in dieser Szene als politische Akteurinnen gezeigt. Diese Darstellung ist eng mit der Einführung des Frauenwahlrechts durch die 1946 in Kraft getretene Verfassung verknüpft, durch die Frauen erstmals in den verfassungsgebenden Prozess eingebunden wurden. Lina Merlin nahm an der *Assemblea Costituente* – der Verfassungsgebenden Versammlung Italiens – teil und zog 1948 als erste Frau für die PSI in den Senat ein. Die Szene kann daher auch vor dem Hintergrund dieses Wandels interpretiert werden: Das faschistische Bild von Frauen als Sexualobjekte, die der Fortpflanzung dienen, wird hier abgelöst durch die Vorstellung, dass diese einen aktiven Beitrag zu Politik und Gesellschaft leisten.

Ein weiterer auffälliger Aspekt ist die Charakterisierung von Silvana, die sich in dem Film durch ihre starke Affinität zur amerikanischen Kultur auszeichnet. Sie wird bei ihrem ersten Auftritt als junge Frau vorgestellt, die die Blicke der übrigen Anwesenden durch einen Boogie-Tanz auf sich zieht. Im Gegensatz zu den anderen Schauspielerinnen trägt sie Nylonstrümpfe und kaut Kaugummi. Des Weiteren liest sie Comics und hört amerikanische Musik auf ihrem Grammophon.⁸⁰ Diese amerikanischen Einflüsse wurden in der Nachkriegszeit äußerst skeptisch betrachtet. Eder beschreibt beispielsweise, wie die Rock-n-Roll-Bewegung in Europa als sexueller Barbarismus interpretiert wurde, der die abendländische Kultur bedrohe.⁸¹ In ihren Gesprächen mit Francesca wird deutlich, dass sich Silvana ein besseres Leben nach dem Vorbild des American Dream wünscht. Die Wahl der damals 17-jährigen Silvana Mangano⁸² als Hauptdarstellerin verdeutlicht bereits den Einfluss, der amerikanischen Kulturgütern in Europa zukam: Sie wurde durch die Teilnahme an Schönheitswettbewerben berühmt, die im Nachkriegsitalien nach amerikanischem Vorbild veranstaltet wurden.

Gegen Ende des Films wird eine Vergewaltigungsszene gezeigt, die durch die Attribuierung der Schauspieler als Warnung vor der ausbeuterischen und imperialistischen amerikanischen Kultur interpretiert werden muss. Diese Annahme wird durch die beiden zu diesem Zeitpunkt parallel verlaufenden Handlungen gestützt: Einerseits verlässt Silvana ihre Unterkunft während des Regens, um sich mit Walter

⁸⁰ Vgl. ebd., 297.

⁸¹ Vgl. Franz X. Eder, *Kultur der Begierde: Eine Geschichte der Sexualität*, 2. (München 2009) 2018.

⁸² Vgl. Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus*, 297.

zu treffen, andererseits werden die *mondine* (dt.: Reisarbeiterinnen) gezeigt, die sich trotz des Regens von ihren Unterkünften entfernen, um die Ernte einzuholen.

Walter wirbt in diesen Sequenzen um Silvanas Aufmerksamkeit: Der Verbrecher macht ihr Komplimente, schenkt ihr Kaugummis und verspricht ihr ein aufregendes und besseres Leben, wenn sie eine Beziehung mit ihm eingeht. Silvana weist seine Anstrengungen zu Beginn noch zurück, begibt sich jedoch später mit ihm in einen dunklen Durchgang, um dem Regen zu entgehen. Die Szene erinnert durch die Kostüme und die kontrastreiche Beleuchtung an einen Film Noir. Die Charaktere stehen sich flirtend und kaugummikauend gegenüber. Silvana lockt Walter aus dem Unterschlupf heraus, versucht dabei aber ihn spielerisch mit einem Stock auf Distanz zu halten. Walter entreißt ihr den Stock und offenbart seinen wahren Charakter. Die Musik wird laut und bedrohlich, während Walter auf Silvana einschlägt und diese in einer manischen Mischung aus Lachen und Weinen zusammenbricht. Walter wendet seinen Rücken dem Publikum zu und beugt sich über die am Boden liegende Silvana. Dies deutet die nachfolgende Vergewaltigung an. De Santis wechselt in diesem Moment allerdings mit einem harten Schnitt zu einem parallelen Handlungsort.

Dieser Aufbau lässt die Leseart zu, dass Silvana durch ihre Affinität zur Konsumkultur von der dem System immanenten Macht vergewaltigt oder ausgebeutet wird. Diese Vergewaltigung kann als eine Warnung an die italienische Nation interpretiert werden, da Frauen im Film den neuen Staat repräsentieren. De Santis drückt in dieser Metapher eine hypothetische Zukunft Italiens aus und präsentiert zugleich in neorealistischer Tradition eine Lösung und ein Ziel: den Sozialismus mit der Figur Francesca.

Aus psychoanalytischer Perspektive kann Silvana als hysterischer Charakter eingeordnet werden. Insbesondere die einzelnen Phasen ihrer Affäre mit Walter sind hierfür typisch: Spiel, Widerstand und Unterwerfung. Dieser Interpretation zufolge nimmt Silvana ihre Unterwerfung unbewusst in Kauf, um ihre sexuellen Triebe zu befriedigen. Ein hysterischer Charakter kann nämlich ausschließlich durch Unterwerfung die Verantwortung für den Sexualakt an den Partner übergeben und auf diese Weise vermeiden, dass ein Konflikt mit den Normvorstellungen des Über-Ichs entsteht.⁸³

⁸³ Vgl. Alexander Lowen, *Il linguaggio del corpo* (2003) 225–226.

4.3 *La tratta delle bianche* als Beispiel für die ‚Brothel Series‘

Obwohl die Prostituierte bereits in neorealistischen Filmen, die kurz nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen, eine beliebte Figur war, erreicht ihre Darstellung zu Beginn der 1950er-Jahre einen Höhepunkt, da sie in einer Reihe von Filmen nicht länger nur als Nebenfigur auftauchten und Prostitution zum Sujet der Filme wird. Danielle Hipkins nennt diese im Italien der 1950er-Jahre erschienen Filme ‚Brothel Series‘, während Francesco Di Chiara hierfür die Bezeichnung ‚Neorealismo Nero‘ bevorzugt. Im folgenden Kapitel werden die Gemeinsamkeiten dieser Filme beschrieben und die Hintergründe für das gestiegene gesellschaftliche Interesse an Prostitution erörtert. Des Weiteren wird Luigi Comencinis Film *La tratta delle bianche* (1952) als Beispiel genutzt, um zu zeigen, wie die Filmschaffenden die Thematik in diesen Jahren der harten Zensur unter Giulio Andreotti behandelten.

Den ‚Brothel Series‘ ordnet Hipkins die folgenden Filme zu: *„Persiane Chiuse* [Behind closed Shutters] (Comencini, 1950), *Ultimo Incontro* [Last Meeting] (Franciolini, 1951), *La tratta delle bianche* [The White Slave Trade] (Comencini, 1952), *Il mondo le condanna* [The World Condemns Them] (Franciolini, 1953) und *Nella città l'inferno* [Hell in the City; US: And the wild, wild woman...] (Castellani, 1958)“⁸⁴.

Das Interesse an Filmen über Prostitution nahm durch das *legge Merlin* und den dadurch ausgelösten Diskurs zu. Hierbei handelt es sich um ein Gesetz zur Abschaffung der staatlich reglementierten Prostitution.⁸⁵ Es wurde 1948 von Lina Merlin, einer sozialistischen Frauenrechtlerin und der ersten weiblichen Senatorin in Italien, eingereicht. Bis zu Verabschiedung 1958 vergingen zehn Jahre, in denen das Thema politisch und gesellschaftlich stark diskutiert wurde. Unter anderem veröffentlichten Lina Merlin und Carla Barberis eine Sammlung von Briefen, die der Senatorin aus Bordellen geschickt worden waren. In ihnen wurden das Ausbeutungssystem und die Unterdrückungsmechanismen in den *case chiuse*⁸⁶ thematisiert. Die Initiative zur Schließung dieser Einrichtungen stammte aus der Frauenrechtsbewegung, die dem Staat selbst durch die staatliche Lizenzierung der

⁸⁴ Hipkins, *Italy's Other Women*, 203.

⁸⁵ Vgl. ebd.

⁸⁶ *Case chiuse* (deut.: geschlossene Häuser) war der umgangssprachliche Begriff für die Bordelle, da es gesetzlich vorgeschrieben war, dass die Passanten nichts von den Machenschaften innerhalb der Häuser mitbekommen durften.

Bordelle und die repressiven Kontrollmechanismen (polizeiliche und medizinische Zwangsuntersuchungen) eine Zuhälterrolle zuschrieb. Ihr Ziel war die Befreiung von Frauen aus diesem Unterdrückungsverhältnis, während die freie Prostitution weiterhin legal bestehen sollte. Das Gesetz wurde von Personen aus dem sozialistischen Lager eingebracht und befürwortet. Emanzipatorische Tendenzen können auch in den ‚Brothel Series‘ identifiziert werden. Frauen werden hier nicht nur als Objekte dargestellt, sondern als handelnde Subjekte. Danielle Hipkins beschreibt, dass diese Filme einen *female gaze* aktivieren,⁸⁷ indem sie in einem von Frauen dominierten Raum spielen. Es ist jedoch fragwürdig, ob dies eine bewusste Entscheidung der männlichen Drehbuchautoren, Regisseure oder Produzenten⁸⁸ war oder durch die Umstände und die Thematik der Filme gefördert wurde. Bei Betrachtung der Filmografie Comencinis wird beispielsweise dessen Vorliebe für Kriminalgeschichten und schönen Frauen ebenso deutlich wie eine stilistische Orientierung am Film Noir.⁸⁹

Bei der Analyse seines Films *La tratta delle bianche* ist diese Mischung ebenfalls erkennbar. Als Thema wählte er hier – wie bereits bei seinem vorherigen Film *Persiane chiuse* – die Prostitution. Obwohl Comencini selbst dieser Idee abgeneigt war, forderten die Produzenten Ponti und De Laurentis nach dem Erfolg von *Persiane chiuse* einen weiteren Film über die Prostitution.⁹⁰ Wie im Kapitel zur Zensur bereits beschrieben, waren die 1950er-Jahre jedoch von moralischer Repression geprägt. Daher wird im Folgenden untersucht, wie Prostitution und Frauenhandel in diesem Kontext filmisch dargestellt werden konnten.

Filmschaffende konnten nicht länger in echten Bordellen filmen, die aus diesem Grund in Studios nachgebaut werden mussten.⁹¹ Im Gegensatz dazu wurde Rossellinis *Roma, città aperta* 1945 und somit in einer Zeit des politischen Vakuums produziert, ohne Einschränkungen durch Zensur berücksichtigen zu müssen.

Allerdings werden in *La tratta delle bianche* nicht der Akt der Prostitution und die Lebensbedingungen in diesem Milieu behandelt: Der Fokus liegt hier vielmehr auf dem Anwerben von zukünftigen Prostituierten, indem ihnen falsche Tatsachen vorgespielt und Versprechungen gemacht werden. In dem Film werden auch der transatlantische

⁸⁷ Vgl. Hipkins, *Italy's Other Women*, 203–246.

⁸⁸ Vgl. ebd., 203.

⁸⁹ Vgl. Francesco Di Chiara, *La tratta delle bianche*, *Annali Online Lettere*, Vol.2007 170.

⁹⁰ Vgl. ebd., 174.

⁹¹ Vgl. Hipkins, *Italy's Other Women*, 203–204.

Handel mit weißen Mädchen und die Involvierung von angeblich anständigen Geschäftsmännern thematisiert. Generell waren die Diskurse zur Unterbindung des Frauenhandels und zur Schließung der staatlich lizenzierten Bordelle eng miteinander verbunden: Linke Parteien wiesen im Rahmen der Beitrittsverhandlungen Italiens zur UNO beispielsweise wiederholt darauf hin, dass Italien sich an den Standards der Organisation orientieren müsse, zu denen auch die ‚Konvention zur Unterbindung des Menschenhandels und der Ausnutzung der Prostitution anderer‘ von 1949 gehörte⁹².

In *La tratta delle bianche* zeigt Comencini, wie sich der Protagonist, Marquedi, im Frauenhandel profilieren will und dafür einen Tanzmarathon organisiert. Er animiert die Bewerberinnen mit Preisgeldern und durch die Aussicht auf eine internationale Tournee zur Teilnahme an der Veranstaltung. Die Frauen entstammen den armen Vororten Genuas und werden von Marquedi mit dem Versprechen auf ein besseres Leben angeworben. Die Frauen gehen auf sein Angebot ein, da dieser zuvor sichergestellt hat, dass ihre Väter und ihre Männer nach einem Raubüberfall zu Gefängnisstrafen verurteilt worden sind. Da sich die Männer im Gefängnis befinden, müssen die Frauen das Leben im ärmlichen Vorort finanzieren, was Marquedi wiederum ausnutzt. Obwohl das Wort ‚Prostitution‘ in dem Film nicht erwähnt wird, können die Zuschauenden es aus dem Kontext erschließen. Bereits zu Beginn des Films wird eine Mädchengruppe auf einen Dampfer gebracht, in der allerdings eine Frau fehlt: Eleonora Rossi Drago in der Rolle von Alda. Das Publikum bemerkt Marquedis Wut über diesen Umstand, ausgelöst durch sein Wissen, dass Alda die schönste und somit die gewinnbringendste Frau der Gruppe war.

Die Analogie zwischen Tanzmarathon und Prostitution wird den Zuschauenden außerdem dadurch verdeutlicht, dass die Tänzerinnen und Tänzer bis an ihre körperlichen und psychischen Grenzen gebracht werden: Sie dürfen nur zehn Minuten pro Stunde ausruhen und ausgewählte Pärchen müssen einen Solo-Tanzsprint aufführen, wenn eine Person aus dem Publikum hierfür zahlt. Ebenso die Kasernierung auf engstem Raum in der Tanzstätte. Diese Umstände erinnern an die von der Frauenbewegung kritisierte Ausbeutung in den *case chiuse*, die in *Lettere dalle case chiuse* von Lina Merlin veröffentlicht wurden. Extreme Arbeitsbedingungen und

⁹² Vgl. Malte König, Prostitution und Emanzipation. Die Schließung der staatlich lizenzierten Bordelle Italiens 1958, Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 55, Nr. 4 (2007) 633, doi:10.1524/VfZg.2007.55.4.617.

kaum Pausen zwischen einem Freier und dem nächsten, sowie ein Verbot das Bordell zu verlassen wird hier in mehreren Briefen beschrieben und war der Öffentlichkeit bekannt.

In dem Film werden stilistische Elementen aus dem amerikanischen Film Noir, dem Neorealismus und dem Melodrama genutzt.⁹³ Der Einfluss des Film Noir spiegelt sich auch in der Figuren- und Themenwahl wider. Die Prostituierte und das Rotlichtmilieu sind auch in diesen Werken häufig präsent.

Zahlreiche Aspekte des Plots erinnern zudem an *Riso amaro*. Beispielsweise sind Männer hier ebenfalls als Protagonisten abwesend, sodass auch hier eine Aktivierung des *female gaze* erfolgt.⁹⁴ Die Frauen werden als eigenständig denkende, handelnde und planende Wesen gezeigt, brauchen allerdings für ihre Rettung die männlichen Helden.

Im Film selbst ist besonders auffällig, dass er Prostitution in den Vordergrund stellt, der Begriff jedoch nicht ausgesprochen wird. Dies ist nur durch den öffentlichen Diskurs der damaligen Zeit möglich, der von diesem Thema geprägt war. Der Titel gewährleistet dabei ein Framing für die Rezipierenden und verbindet den Inhalt des Films mit dem ‚White Slave Traffic Act‘. Hierbei handelt es sich um ein internationales Abkommen zur Bekämpfung des Handels mit weißen Frauen. Im Diskurs um das *legge Merlin* nahm die Bedeutung des Abkommens zu, da Italien den UNO-Beitritt plante. Die Staatengemeinschaft forderte hierfür von dem Land, dass es getroffene Abmachungen einhielt, zu denen auch der ‚White Slave Traffic Act‘ gehörte. Dieser Umstand ist laut Malte König ausschlaggebend für den Kurswechsel der Christdemokraten und die anschließende Ratifizierung des *legge Merlin* 1958.⁹⁵

Die Kostüme, die in dem Film von den Darstellerinnen getragen werden, sind nicht überspitzt erotisch: Sie tragen eher weite Röcke, die ihre Knie bedecken. In der Szene, die Alda und die anderen Teilnehmerinnen beim gemeinsamen Aufwachen im Wettbewerbsort zeigt, sind die Schauspielerinnen am wenigsten bedeckt: Alda sitzt hier zusammen mit einer Mitstreiterin nur in Unterhemden bekleidet im Bett, was Assoziationen zu *Riso amaro* hervorruft. Da das Bild zuvor in einem anderen Film

⁹³ Vgl. *Di Chiara*, La tratta delle bianche, 165.

⁹⁴ Vgl. *Hipkins*, Italy's Other Women, 219.

⁹⁵ Vgl. *König*, Prostitution und Emanzipation. Die Schließung der staatlich lizenzierten Bordelle Italiens 1958, 633–634.

durch die Prüfstellen approbiert worden war, musste Comencini für diese Darstellung keine Zensur fürchten.

4.4 Diva, maggiorata und popolana – Sophia Loren als Schönheitsideal und Sexsymbol der 1950er-Jahre

Sophia Loren gilt seit den 1950er-Jahren als Sexsymbol, da sie durch ihre schmale Taille und ihre großen Brüste das entsprechende Schönheitsideal repräsentiert. Dieser idealtypische weibliche Körperbau wird durch den Begriff *maggiorata* beschrieben, der mit dem Adjektiv ‚üppig‘ ins Deutsche übersetzt werden kann. Obwohl die Bezeichnung bereits zu dieser Zeit als sexistisch und abwertend eingeordnet wurde, gliederte sie sich in den Sprachgebrauch ein.⁹⁶ Diesem Ideal entsprachen sämtliche weibliche Filmikonen dieser Zeit, beispielsweise auch Silvana Mangano in *Riso amaro* und Gina Lollobrigida. Letztere wurde insbesondere durch Comencinis Filme *Pane, amore e fantasia* (1953) und *Pane, amore e gelosia* (1954) berühmt. Im dritten Teil der Reihe, *Pane, amore e...* (1955), wurde sie von Sophia Loren abgelöst. Dino Risi führte in diesem Film die Regie. Darüber hinaus interpretierten die drei Schauspielerinnen die Figur der *popolana*, einer Frau aus dem Volk, die aus ärmlichen Verhältnissen stammt und beispielsweise als Bäuerin oder Fischverkäuferin arbeitet. Die reale Herkunft der Schauspielerinnen war maßgeblich dafür, dass sie für diese Rollen berücksichtigt wurden, da sie ähnlichen Verhältnissen wie die dargestellten Figuren entstammten.⁹⁷ Tony Crawley bezeichnete Sophia Loren deshalb als „*a star of the people, for the people and by the people*“⁹⁸.

In diesem Kapitel wird Sophia Lorens Rolle als Donna Sofia in *Pane, amore e...* als exemplarisch für das italienische Phänomen *diva popolare* analysiert. Dabei werden auch Gemeinsamkeiten ihres Privatlebens und ihrer Rollen beschrieben.

Der Archetyp der *popolana* oder auch *diva popolare* ist sowohl in bäuerlichen Verhältnissen wie in *Riso amaro* als auch in urbaneren Räumen wie in *Pane, amore*

⁹⁶ Vgl. Capussotti, Weiblichkeit, ländliche Gemeinschaft und italienischer Nationalcharakter, 102.

⁹⁷ Vgl. Sarah Culhane, Street Cries and Street Fights: Anna Magnani, Sophia Loren and the popolana The Italianist, Nr. 37, NO. 2 (2017) 255.

⁹⁸ Tony Crawley, The Films of Sophia Loren (London 1974) 9.

e... angesiedelt. Die entsprechenden weiblichen Rollen in diesen Filmen zeichnen sich vor allem durch einen starken Willen, Streitlust und Rücksichtslosigkeit aus. Diese Eigenschaften sind insgesamt eher negativ konnotiert, aber erforderlich, um in den ärmlichen Verhältnissen zu überleben. In *Pane, amore e...* ist Donna Sofia eine verwitwete, junge *pescivendola* (Fischverkäuferin), die an einem Marktstand in Sorrento arbeitet. Bei der Einführung des Charakters wird Sophia Loren beim Befeuchten der Fische gezeigt. Hierbei wird ihre weiße Bluse nass, unter der sie sichtlich keine Unterwäsche trägt. Auffällig ist in diesem Kontext, dass diese Szene nicht durch Zensur verändert werden musste. Der Auftritt dieser Figur verdeutlicht allerdings auch ihre Selbstbestimmtheit: Sie ist Inhaberin des Marktstandes und gibt den jungen Männern, die für sie arbeiten, Anweisungen. Ihre kämpferische Natur zeigt sich in der raumeinnehmenden Art, die bei einem ‚Wettschreien‘ mit der benachbarten Verkäuferin deutlich wird: Die Begegnung endet in einem Handgemenge zwischen beiden Frauen und erinnert an das Wettsingen und den Kampf in *Riso amaro*.

Neben ihren Rollen weisen auch die Laufbahnen von Magnano, Lollobrigida und Loren Ähnlichkeiten auf. Sie stammen aus der Unter- oder Mittelschicht und gewannen in ihrer Jugend nationale und lokale Schönheitswettbewerbe, beispielsweise den Miss-Italia-Ausscheid, durch die sie wiederum die Aufmerksamkeit von Scouts und Filmschaffenden auf sich zogen. Capusotti schließt hieraus Folgendes: „*Die individuelle Erlangung sozialer und ökonomischer Emanzipation durch die Performativität eines ‚richtig geformten‘ Körpers bleibt so unmittelbar mit einem offiziellen Maßstab von Schönheit verbunden.*“⁹⁹

Lorens Körper wird von Risi stark inszeniert, der im Gegensatz zu seinem Vorgänger Comencini in Farbe dreht. Dies ermöglicht es ihm, die Figur der Donna Sofia durch Signalfarben hervorzuheben. Ihre Kleider sind überwiegend in Rot- oder Gelbtönen gehalten, das Dekolleté ist tief ausgeschnitten und manchmal mit einer Rose geschmückt. Die Kameraperspektive zeigt selten ein Close-up von ihrem Gesicht: In der Regel ist der Torso ebenfalls im Bild zu sehen. Veronica Pravadelli vergleicht in ihrem Buch *Le donne del cinema* die französische Schauspielerin Brigitte Bardot mit Sophia Loren. Ihrer Ansicht nach wird Loren körperlicher inszeniert als die Französin. Dies führt sie vor allem auf den körperlicheren italienischen Sprachstil und auf die von

⁹⁹ Capusotti, Weiblichkeit, ländliche Gemeinschaft und italienischer Nationalcharakter, 102.

ihr interpretierten Rollen zurück. Während die italienische Diva vorzugsweise Charaktere aus ärmlichen Verhältnissen interpretierte, spielte Brigitte Bardot häufig bürgerliche und intellektuelle Rollen. Dies spiegelt vermutlich die ökonomischen Unterschiede der beiden Nationen wider: Mit den bürgerlichen Rollen, die von Bardot gespielt wurden, hätten sich aufgrund der damaligen wirtschaftlichen Lage des Landes nur wenige Italienerinnen und Italiener identifizieren können.¹⁰⁰

Tatti Sanguinetti beschreibt den Zusammenhang zwischen der Sichtbarkeit weiblicher Beine in Filmproduktionen und dem Prozess, der im Rahmen der Liberalisierung von Sexualität im Kino erfolgte.¹⁰¹ Allerdings werden zur Zeit der Veröffentlichung von *Pane, amore e...* aufgrund der starken Zensur auch weitere Körperteile zur Vermittlung von Erotik genutzt. In dem Film zieht Sophia Loren beispielsweise durch das Entblößen ihrer Schulter männliche Blicke auf sich: Einige Male rutschen die Ärmel vermeintlich zufällig herab, andere Male zeigt Donna Sofia bewusst ihre Schulter, um dadurch ein Ziel zu erreichen. In der vor allem in Italien bekannten Tanzszene, in der Loren den Mambo Italiano tanzt, wird ebenfalls deutlich, dass die Figur ihre Schultern als Mittel einsetzt. Lorens Träger rutschen im Laufe des körperbetonten Tanzes immer weiter nach unten, was wiederum die Fantasie der Zuschauenden anregt und mit dieser spielt. Hier wird Tanz und Erotik zu Humor und Gesellschaftskritik.



Abbildung 6: Sophia Loren tanzt den Mambo Italiano in *Pane, amore e...* (1955) 01:17:27

¹⁰⁰ Vgl. Veronica Pravadelli, *Le donne del cinem. Dive, registe, spettatrici.*, 6. Aufl. (Roma - Bari 2019) 76–77.

¹⁰¹ Tatti Sanguinetti, *Cine Censura | Sesso*, online unter <<http://cinecensura.com/sala-i-temi/sesso/>>, (07.10.2019).

„Almost all comedic forms – from jokes to gags to slapstick routines to the most complex narrative structures – attempt a liberation from authority. Like carnival, comedy levels the lofty and erases distinctions, replacing the exalted hero of tragedy with one reduced to the level of Everyman, or lower.“¹⁰²

Der von Vittorio De Sica interpretierte Kommandant der Carabinieri ist in dem Narrativ des Films eine mächtige und prestigereiche Figur. Er erliegt hier den Reizen der jungen Frau aus der Unterschicht: Der Kommandant ist geblendet und realisiert nicht, dass Donna Sofia mit ihm spielt. Ihr Körper und ihre Erotik werden hier zur Waffe, mit der sie den einflussreichen, älteren Mann bloßstellt und der Lächerlichkeit preisgibt. Diese Szene verdeutlicht die zunehmende Krise der Männlichkeit, die sich in dem Film wiederholt als Unbeholfenheit manifestiert. Die selbstbestimmten Frauen können für sich sorgen und setzen ihre weiblichen Reize bewusst ein. Männer fühlen sich wiederum von diesen Frauen angezogen und geraten auf diese Weise in Schwierigkeiten. Diese Situation wirkt sich auf die Gesellschaft aus, ruft aber ebenfalls psychische Probleme hervor, was auch von Fellini in seinen Filmen thematisiert wird. Diese Aspekte werden daher im nachfolgenden Abschnitt behandelt und mit gesellschaftlichen Entwicklungen in Verbindung gebracht.

4.5 Machos und Krisen der männlichen Sexualität

Wenn in diesem Abschnitt männliche Sexualität behandelt wird, impliziert dies nicht, dass sie sich nur in einem bestimmten Typus ausdrückt: Es werden in den Filmen unterschiedliche männliche Charaktere gezeigt, deren Sexualverhalten und Umgang mit Sexualität in den dargestellten Situationen individuell ist. Allerdings können epochenspezifisch bestimmte Ähnlichkeiten in den männlichen und weiblichen Charakteren identifiziert werden. Dabei bezieht sich die Darstellung der Film-Charaktere immer auf den historischen gesellschaftlichen Kontext, der maßgeblich zum Verständnis und zur Identifikation des Publikums beiträgt.

¹⁰² Katleen Rowe, Roseanne: *Unruly Woman as Domestic Goddess*, Screen 31 (1990) 408–419.

Giacomo Manzoli beschreibt eine pathologische Veränderung von männlichen Charakteren in den 1960er-Jahren, beginnend im Jahr 1958. Wie im Rahmen dieser Arbeit deutlich wurde, können einige Anzeichen für diesen Wandel sogar noch früher datiert werden, was unter anderem in der Analyse von *Pane amore e...* gezeigt wurde. Manzoli bezieht sich in seiner Arbeit primär auf die grundlegenden Theorien von Edgar Morin in *Geist der Zeit*. In diesen wird angenommen, dass sich die ‚männliche‘ Gesellschaft durch Massenmedien und aufgrund damit verbundener Faktoren zu einer ‚weiblichen‘ Gesellschaft entwickelt habe. Zu diesen kann die sich entwickelnde und expandierende Industrie gezählt werden, da die Berufstätigkeit von Frauen durch die Erstarkung des Dienstleistungssektors zunahm und ihnen ermöglichte, finanziell von Männern unabhängig zu sein. Gleichzeitig wurde die Frau von der Werbeindustrie als Konsumentin entdeckt, durch Werbeplakate wurde ihre öffentliche Sichtbarkeit erhöht. Neben der Werbung für Haushaltsgüter, werden auch Schönheitsartikel beworben, was zur Stilisierung des weiblichen Körpers und bestehender Schönheitsideale beiträgt. Das Frauenwahlrecht und die Schließung der staatlich lizenzierten Bordelle durch das *legge Merlin* trugen ebenfalls zu dieser Entwicklung bei.¹⁰³

Des Weiteren setzte zu dieser Zeit die sexuelle Revolution ein und gelangte nach Europa und Italien. Durch diese Bewegung wurde das vorherrschende dualistische Bild der Frau verstärkt hinterfragt, das bis in die 1960er-Jahre in der italienischen Mittelschicht vorherrschte und klar Ehefrauen und Prostituierte differenzierte. Die sexuelle Revolution ermöglichte die Entwicklung neuer Formen von Weiblichkeit, unter anderem der ‚Diva‘ und der ‚Verführerin‘,¹⁰⁴ die in Bezug auf die Sexualität die Subjektrolle des Mannes angriffen und selbst aktiv wurden.

Manzoli identifiziert in seiner Arbeit unterschiedliche pathologische Charaktereigenschaften und damit verbundene Verhaltensweisen, die häufig bei der Darstellung männlicher Figuren im Kino erkennbar sind. Dieses neurotische Verhältnis zur Sexualität wird im folgenden Abschnitt anhand einiger Filme von Federico Fellini näher erläutert.

¹⁰³ Vgl. Giacomo *Manzoli*, Crisi e Mascheramenti Della Sessualità Maschile Nel Cinema Italiano Degli Anni Sessanta, *Cinergie – Il Cinema e Le Altre Arti* 3, Nr. 5 (01.03.2014) 11–22, doi:10.6092/issn.2280-9481/7019.

¹⁰⁴ Vgl. ebd.

4.5.1 Das kollektive Unbewusste in den Filmen von Federico Fellini

Seit *La dolce vita* (1960) entwickelte Fellini in seinen Filmen einen eigenen Stil und bestimmte Methoden, die seine weiteren Arbeiten prägten. Hierzu gehören vor allem auch die barocken Kostüme und Szenerien sowie der Einfluss der Psychoanalyse und autobiographischer Elemente. Insbesondere die Arbeiten von Sigmund Freud und Carl Gustav Jung wirkten sich auf Fellinis Produktionen aus: Die Libido und der Ödipuskomplex sind Grundkonstanten seiner Filme. Ernst Bernhard ermutigte Fellini zur Auseinandersetzung mit den Theorien Jungs, dessen Konzeption der Psychoanalyse auch Religion, Alchemie und Okkultismus umschloss. Diese Elemente spiegeln sich ebenfalls in Fellinis Filmen wider. Zudem wirkte sich auch das Konzept des kollektiven Unbewussten auf seine Arbeiten aus. Dieses wurde ebenfalls von Jung entwickelt, der davon ausging, dass ein Teil des Unbewussten von allen menschlichen Individuen geteilt wird und sich insbesondere im Ausdruck von Emotionen und der Deutung von Symbolen manifestiert.¹⁰⁵

Federico Fellini gilt als herausragender Regisseur des italienischen Kinos. Zu Beginn seiner kreativen Karriere arbeitete er als Journalist und Karikaturist für verschiedene Zeitungen.¹⁰⁶ Seine Laufbahn als Filmschaffender begann mit seiner Arbeit als Drehbuchautor. In den 1940er- und zu Beginn der 1950er-Jahre arbeitete er eng mit Rossellini zusammen und war beispielsweise an den Drehbüchern für die Oscar nominierten Filme *Roma città aperta* (1945) und *Paisà* (1946) beteiligt.¹⁰⁷ Die Einflüsse des Neorealismus werden insbesondere in seinen ersten Filmen als Regisseur deutlich.¹⁰⁸

¹⁰⁵ CG Jung - Eine lebenslange Geschichte des Suchens - Überblick, online unter <<https://www.carl-g-jung.de/deutsch/ueberblick.html>>, (13.04.2019); Mark Hayes, *Psychoanalysis & the Films of Federico Fellini*, o. J. 32.

¹⁰⁶ Vgl. Tullio Kezich, Sylvia Höfer Übers. von, Federico Fellini. Eine Biographie (Zürich 1989) 36–65.

¹⁰⁷ Vgl. Peter E. Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini* (New Jersey 1992) 30.

¹⁰⁸ Vgl. Hayes, *Psychoanalysis & the Films of Federico Fellini*, 3.

4.5.2 Der ausschweifende Lebensstil der Oberschicht in *La dolce vita*

In *La dolce vita* werden das Leben und die Eskapaden der *coffee society* aufgegriffen, die sich in der Via Veneto in Rom trifft. In den 1950er- und 1960er-Jahren kamen dort Stars, Aristokratinnen und Aristokraten sowie Personen aus dem journalistischen und dem künstlerischen Bereich zusammen. Rom wurde die Filmhauptstadt Europas und daher auch ‚Hollywood am Tiber‘ genannt. Durch die zahlreichen Berühmtheiten entstand zu dieser Zeit auch die sogenannte Sensationspresse. Diese Entwicklungen versuchte Fellini in seinem Film darzustellen und baute daher reale Ereignisse in den Plot ein. Referenzpunkte waren hier beispielsweise Anita Ekberg, die sich im Trevi-Brunnen badete,¹⁰⁹ oder der Striptease der türkischen Tänzerin Aichè Nanà im Restaurant *Il Rugantino*, an den der Striptease von Nadia (Nadia Gray) in der ‚Orgien-Szene‘ angelehnt ist.¹¹⁰ Für eine homosexuelle Figur, die wiederholt als Nebenrolle auftaucht, nutzte Fellini dagegen Gio Stajano als Vorbild, der sich selbst als der erste ‚bekenkende‘ homosexuelle Italiens bezeichnete und durch seinen Roman *Roma capovolta* Berühmtheit erlangte, da dieser umgehend als sittenwidrig zensiert wurde. In der ‚Orgien-Szene‘ sind außerdem zwei Dragqueens zu sehen, die zur Unterhaltung auf die Party eingeladen wurden.¹¹¹ Deren Präsenz war ein Einschnitt in der Darstellung derartiger Figuren, da bis dahin trans- und homosexuelle Charaktere kaum in Filmen gezeigt worden waren. Während Rossellini Nazis und somit die Antagonisten als homosexuell portraitierte, um sie unnatürlicher und bössartiger darzustellen, werden die entsprechenden Figuren in Fellinis Werken nicht negativ gezeichnet: Sie wirken zwar extravagant, sind aber sozial eingegliedert und haben lediglich Probleme bei der Verarbeitung der im Film gezeigten Ereignisse, eine Bürde die sie mit den anderen Figuren teilen. Allerdings wurde diese Präsentation auch von Teilen der Community kritisiert. Ein homosexueller Zuschauer beschwerte sich beispielsweise bei der Zeitung *lo Specchio*, um sich bewusst von der Darstellung zu distanzieren.¹¹²

Der Protagonist, Marcello Rubini (Marcello Mastroianni), ist ein Boulevard-Journalist, der davon träumt, ein seriöser Schriftsteller zu werden. Allerdings lässt er sich von

¹⁰⁹ Vgl. *Bondanella*, Italian cinema: from neorealism to the present, 289.

¹¹⁰ Vgl. *Bondanella*, The Cinema of Federico Fellini, 138.

¹¹¹ Vgl. Mauro *Giori*, Homosexuality and Italian Cinema: From the Fall of Fascism to the Years of Lead (2017) 109.

¹¹² Vgl. ebd., 111.

einem Leben in der römischen Oberschicht und von sexuellen Eskapaden ablenken. Marcello betrügt seine Ehefrau und beginnt verschiedene Affäre, die ihn nicht erfüllen. Gleichzeitig ist die Figur von einer inneren Leere gekennzeichnet und sucht Halt. Er entspricht dem Prototyp der narzisstischen und neurotischen männlichen Hauptfigur in den 1960er-Jahren, die durch ihre gestörte Beziehung zum weiblichen Geschlecht gekennzeichnet wird. Manzoli beschreibt diesen Typus in zahlreichen Filmen seit 1958. Marcello Mastroianni interpretiert einige von ihnen und steht deshalb für den Archetypen dieser Figuren.¹¹³

Bereits die Vorstellung des Protagonisten verdeutlicht seinen hedonistischen Charakter. Eine Jesusstatue wird mit einem Helikopter über Rom geflogen und von Marcello sowie seinem Assistenten Papparazzo in einem zweiten Hubschrauber begleitet. Marcello erblickt auf einem Hochhaus eine Gruppe junger Frauen, die im Bikini ein Sonnenbad nehmen, und hält den Hubschrauber an, um mit ihnen zu flirten. Die Bedeutung dieser Szene geht über die reine Vorstellung des Hauptdarstellers hinaus, da sie ein Beispiel für einen ‚Latin Lover‘ zeigt. Fellini spielt durch diese Szene darauf an, dass Religion in Rom nur noch einen Show-Charakter besitzt und sich die Prioritäten der Gesellschaft verschoben haben. Marcello wendet sich von seiner Pflicht und Jesus – den katholischen Werten – ab und folgt seiner Libido. Der Kontrast zwischen der Religion, die nur noch der Inszenierung dient und darüber hinaus keinen Wert für die Charaktere besitzt, und dem lasterhaften Leben der Stars sowie der Oberschicht prägt den gesamten Film. Fellini verwendet hierbei zahlreiche Symbole und zeigt mit ihnen Parallelen zwischen Starkult und religiöser Inszenierung auf. Zum Beispiel können die Menschenmassen, die zusammenkommen, nachdem die Jungfrau Maria zwei Kindern erschienen ist, mit den heraneilenden Papparazzi verglichen werden, die auftauchen, als Ekberg eine Feier verlässt.

¹¹³ Vgl. *Manzoli*, Crisi e Mascheramenti Della Sessualità Maschile Nel Cinema Italiano Degli Anni Sessanta, 15.



Abbildung 8: Anita Ekberg beim Besuch des Petersdoms in Obersicht (1960)



Abbildung 7: Anita Ekberg beim Besuch des Petersdoms in Untersicht (1960)

Auch das Kostüm, das Anita Ekberg beim Besuch des Petersdoms trägt, ist in diesem Kontext bedeutsam: Das Kleid und der Hut erwecken Assoziationen mit einer Pastorenkutte, während sein enganliegender Schnitt und die freien Beine die Weiblichkeit der Schauspielerin in den Vordergrund stellen. Fellini inszeniert hier zwei Kontraste, die unterschiedliche Interpretationen ermöglichen und eine semantische Mehrdeutigkeit verursachen. Einerseits bezieht er sich hier erneut auf die zuvor beschriebenen Parallelen zwischen Starkult und Religion, andererseits kann diese Szene als Crossdressing interpretiert werden und somit ein Verschwimmen der Geschlechtergrenzen andeuten. Hierdurch wird letztendlich hinterfragt, welche Aspirationen Frauen durch die neuen Entwicklungen verfolgen, ob sie beispielsweise das Priesteramt anstreben und inwiefern dieser Beruf mit ihren sexuellen Reizen vereinbar ist. In dieser Szene steht zudem die Hilflosigkeit im Vordergrund, die die Figur bei den männlichen Charakteren auslöst.

Ekberg repräsentiert in dem Film eine Diva und die unerreichbaren sexuellen Wünsche der Italiener. Letzteres wird durch Marcellos erfolglose Versuche deutlich, sie für sich zu gewinnen. Fellini bestand darauf, dass Ekberg diese Rolle spielt, allerdings seiner eigenen Aussage nach nicht wegen ihres schauspielerischen Talents, sondern aufgrund ihrer körperlichen Eigenschaften. Ekberg wurde 1951 Miss Schweden und entsprach dem Schönheitsideal der damaligen Zeit, der *maggiorata*. Als Blondine wirkte sie zugleich exotisch und international: Ihr Erscheinungsbild wurde in Italien vor

allem mit Hollywood-Stars verbunden. Diesem Muster entsprachen auch weitere italienische Diven dieser Zeit, beispielsweise Sophia Loren, Gina Lollobrigida und Silvana Mangano.¹¹⁴

Marcellos Affäre mit Maddalena (Anouk Aimée) zeigt dagegen einen anderen, neuen Typus Frau, der einen Begriff für sich und das eigene Leben zu finden versucht. Maddalena ist eine reiche und selbstbewusste Erbin, die sich gerne amüsiert und Affären mit verschiedenen Männern eingeht. Sie charakterisiert sich selbst als Hure, da sie ihren sexuellen Lüsten nachgeht. Ihr Name deutet dies bereits an: Er ist eine Anspielung auf Maria Magdalena. Marcello und Maddalena laden bei ihrem ersten Treffen eine Prostituierte in ihr Auto ein und bieten ihr an, sie nach Hause zu fahren. Dort verführt Maddalena zunächst Marcello, um mit der Prostituierten in ihrem Bett zu schlafen und sich auf diese Weise selbst zu prostituieren. Dies war in der damaligen Zeit die einzige Möglichkeit zu außerehelichem Sex für eine Frau. Der Geschlechtsverkehr wird im Film nicht gezeigt und findet off screen statt. Nach diesem Ereignis treffen sich Marcello und Maddalena auf einer Feier wieder, die von dekadenten Aristokraten ausgerichtet wird. Maddalena ist betrunken und erklärt Marcello ihre Liebe sowie den Zwiespalt, in dem sie sich befindet: *„Ich möchte alles. Ich möchte deine Frau sein und Spaß haben wie eine Hure.“*¹¹⁵ Das duale Frauenbild von Prostituierter und Ehefrau, verfestigte sich über einen langen Zeitraum in der Bevölkerung. Diese Differenzierung zementierte sich unter anderem durch die Arbeiten von Cesare Lombroso, - dem Begründer der Kriminologie - und seinem Werk *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (Dt.: Die verbrecherische Frau, die Prostituierte und die normale Frau). Erst nach dem Zweiten Weltkrieg bilden sich langsam zusätzliche Rollenbilder heraus. Die Auseinandersetzung, die zu deren Entstehung beitrug, spiegelt sich in Maddalenas innerem Konflikt und den Schwierigkeiten, die für sie durch die vielfältigen Erwartungen an ihre Person entstehen.

Durch das Wirtschaftswunder veränderten sich die Gesellschaft und der öffentliche Raum. Die Werbeindustrie breitete sich zunehmend im florierenden Staat aus und wirkten sich ebenfalls auf diese aus. Zudem wurden der Lebensstil und die Rollenbilder

¹¹⁴ Vgl. *Bondanella*, Italian cinema: from neorealism to the present, 289.

¹¹⁵ Maddalena zu Marchello in: Fellini. *Dolce vita* (1960) Min: 02:06:25 – 02:06:32

der Zeit durch importierte Konsum- und Kulturgütern beeinflusst.¹¹⁶ Die weltweite Reputation Italiens und das Land selbst wandelten sich zu dieser Zeit auch durch internationale Sportveranstaltungen, was Nadia Zonis bezogen auf die Olympischen Spiele 1960 ausführlicher erläutert: Durch das Ereignis gelangten Frauen aus aller Welt nach Italien, die teilweise extravagant und selbstbestimmend auftraten. Sie dienten den einheimischen Frauen als Vorbilder und animierten sie, ebenfalls ein freizügigeres und eigenverantwortliches Leben zu führen.¹¹⁷ In diesem Kontext etablierte sich auch eine Art weiblicher Sextourismus, der als ‚die drei S‘ bekannt wurde: „*sun, spaghetti, sex*.“¹¹⁸ Hierdurch wird deutlich, dass die sexuelle Revolution von 1968 kein plötzlicher Umbruch war, sondern ein langsamer Prozess, der bereits zu Beginn der 1960er-Jahre einsetzte und die Gesellschaft schrittweise veränderte.

Auffällig ist bei diesem Film auch, dass er von der Kritik unterschiedlich aufgenommen wurde. Bei der Premiere in Mailand kam es zu Protesten und Zwischenrufen: „*Schluß! Aus! Das ist ja widerlich! Hier wird Italien in den Schmutz gezogen! Schäm dich! Du treibst Italien in die Arme des Bolschewismus!*“¹¹⁹ Im Gegensatz dazu waren die Kritiken in der Hauptstadt positiv: Der Film wurde in einigen Zeitungen als Meisterwerk und ermahnender Ausdruck des Zeitgeistes charakterisiert. Sogar der sowjetische Botschafter bedankte sich beim Regisseur für die Darstellung des westlichen Sittenverfalls.¹²⁰ Auch in der katholischen Zeitung *Quotidiano* wurden zunächst positive Rezensionen abgedruckt: „*Es handelt sich um etwas völlig Neues, das zu den Meisterwerken der Filmgeschichte gehört*“¹²¹. Diese Einschätzung wurde allerdings nach einigen Tagen zurückgezogen¹²² und der Linie des Vatikans angepasst. Die päpstliche Tageszeitung *L'Osservatore Romano* betitelt den Film als „*[I]a sconcia vita*“¹²³ und forderte, dass der Film im Rahmen der Zensur auf den Index gesetzt wird.¹²⁴

¹¹⁶ Vgl. *Manzoli*, Crisi e Mascheramenti Della Sessualità Maschile Nel Cinema Italiano Degli Anni Sessanta, 13.

¹¹⁷ Vgl. *Nadia Zonis*, City of Women: Sex and Sports at the 1960 Rome Olympic Games, In: *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study* (New York o. J.) 77.

¹¹⁸ Vgl. *Manzoli*, Crisi e Mascheramenti Della Sessualità Maschile Nel Cinema Italiano Degli Anni Sessanta, 15.

¹¹⁹ Zitiert nach: FELLINI: Das süße Leben, Spiegel Online, 17.02.1960, online unter <<https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43063343.html>>.

¹²⁰ Vgl. ebd.

¹²¹ Zitiert nach: Ebd.

¹²² Vgl. ebd.

¹²³ Übersetzung des Autors: dt.: »Das schmutzige Leben«

¹²⁴ Vgl. *Gordiano Lupi*, Federico Fellini (2009) 87.

Die kontroverse Berichterstattung und die dadurch einsetzende Neugierde wirkten sich positiv auf den nationalen und internationalen Erfolg des Werks aus. Obwohl in dem Film keine expliziten Sexszenen gezeigt werden, stehen Lust und sexuelle Eskapaden im Fokus des Plots. In dem Film wird zudem bewusst auf ein ausdrückliches moralisches Urteil verzichtet. Kezich veröffentlichte eine umfangreiche Biografie von Fellini und äußerte sich zu dieser Thematik ebenfalls nicht ganz eindeutig: Einerseits verfolgte Fellini seiner Ansicht nach das Ziel, in neorealistischer Tradition den Stand der Dinge aufzuzeigen,¹²⁵ andererseits sei dieser nach den negativen Kritiken der Kirche gekränkt gewesen, weil er seinen Film als ein katholisches Werk ansah.¹²⁶ Auch Pasolini, der damals bereits ein enger Freund Fellinis war, ergriff Partei für ihn und deklarierte den Film öffentlich als einen „*katholischen Film*“¹²⁷.

4.5.3 Fellinis Abrechnung mit den Konservativen in *Le tentazioni del Dottor Antonio*

Fellinis *Le tentazioni del Dottor Antonio* ist Teil des Episodenfilms *Boccaccio 70* (Federico Fellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Mario Monicelli, 1962). Sein Titel ist eine Hommage an Giovanni Boccaccio und deutet bereits den satirischen und provozierenden Charakter des Films an. Boccaccio und dessen *Decamerone* beeinflussten die zeitgenössische Kunstgeschichte stark und wurden vor allem dann zitiert, wenn Kritik an der Kirche und der Gesellschaft geübt werden sollte. Dies wird auch in dieser Arbeit im Abschnitt zu Pasolini deutlich. *Boccaccio 70* ist der Versuch des jungen Produzenten Tonino Cervi, mit einer Gruppe von italienischen Regisseuren geschlossen gegen die Verteidiger katholischer Moralvorstellungen aufzutreten.¹²⁸

Nach negativen Kritiken an *La dolce vita* bezogen sich insbesondere die Anfangsszene, in der Frauen aus der Oberschicht ein Sonnenbad auf einer Dachterrasse nehmen. Die Bikinis und Badeanzüge der Frauen waren aus Sicht der

¹²⁵ Vgl. Kezich, Federico Fellini. Eine Biographie, 312.

¹²⁶ Vgl. ebd., 322.

¹²⁷ Ebd., 323.

¹²⁸ Vgl. Dagmar Kogoj, „Bevete più latte...!“ - Große Titten oder doch nur eine ungestillte Versuchung?, In: Die junge Psychoanalyse im Boudoir, Die *Freud-Im-Korb-Gruppe* (Hg.) (2019) 135.

Moralisten nicht ausreichend und stellten bereits eine Nacktszene dar. Aus diesem Grund forderte der Klerus von der Zensur ein Verbot des Films und rief öffentlich zum Boykott auf. Allerdings wurde der Film in Cannes mit der Goldenen Palme ausgezeichnet und zu einem internationalen Erfolg.¹²⁹ Auch Mäder und Hayes beschreiben, dass eine Veränderung von Fellinis Verhältnis zur katholischen Kirche in den 1960er-Jahren einsetzte:

*„Fellini often accused the Church of repressing individual sexuality and criticized any institution or ideology that inhibits one’s complete freedom. In one interview, he stated rather sarcastically that the Catholic Church ‚protects us from the devouring magma of the unconscious‘.“*¹³⁰

In *Le tentazioni del Dottor Antonio* wählte Fellini den konservativen Dr. Antonio Mazzuolo als Protagonisten, der in dem Film durch sein offensichtlich neurotisches Verhältnis zur Sexualität provoziert. Der Titel bezieht sich auf Flauberts Roman *La Tentation de Saint Antoine*¹³¹ (1874), der von einer Nacht im Leben des Heiligen Antonius handelt.¹³² Der ‚Mönchsvater‘ Antonius war ein ägyptischer Asket und Eremit, der den Versuchungen des Teufels durch seinen Glauben widerstehen konnte. Seine Geschichte wurde in der christlichen Kultur und Kunst häufig zitiert.¹³³ Fellinis Antonio wird über verschiedene Mittel mit diesem Vorbild in Verbindung gebracht: Er ist beispielsweise aktives Mitglied in der Pfarrgemeinde und bei den Pfadfindern. Sein Charakter ist der Prototyp eines strengen und prüden Katholiken, der sich selbst und die gesellschaftliche Moral in Gefahr sieht. Diese Einschätzung wird durch die Errichtung einer Plakatwand vor seiner Wohnung bestärkt. Bereits in den ersten Minuten des Films wird der selbsternannte ‚Sittenwächter‘ Antonio als lächerlich und manisch dargestellt. Dieser Eindruck wird durch die Besetzung der Figur mit Peppino de Filippo verstärkt, der dem Publikum vor allem durch seine komödiantischen Rollen bekannt war.¹³⁴ Die Figur selbst ist wiederum an Giulio Andreotti angelehnt, der zur Zeit der Filmproduktion für die Zensur zuständig war.¹³⁵

¹²⁹ Vgl. ebd.

¹³⁰ Hayes, *Psychoanalysis & the Films of Federico Fellini*, 20–21.

¹³¹ Dt.: Die Versuchung des heiligen Antonius

¹³² Vgl. Kogoj, „Bevete più latte...!“ - Große Titten oder doch nur eine ungestillte Versuchung?, 135.

¹³³ Vgl. Antonius „der Große“ - Ökumenisches Heiligenlexikon, online unter <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienA/Antonius_der_Grosse.htm>, (11.04.2019).

¹³⁴ Vgl. Kogoj, „Bevete più latte...!“ - Große Titten oder doch nur eine ungestillte Versuchung?, 136.

¹³⁵ Vgl. Kezich, Federico Fellini. Eine Biographie, 348.

Antonio scheint sein Leben der Wahrung der öffentlichen Moral und Sitten verschrieben zu haben. An Kiosken prüft er Zeitschriften und reißt anrühige Seiten aus ihnen heraus. Er versucht im Theater das Publikum vor ‚nackten‘ (leicht bekleideten) Schauspielerinnen zu schützen, indem er aus Eigeninitiative die Bühnenvorhänge verschließt, wodurch er allerdings einen Unfall verursacht. Nachts bedroht er junge Pärchen, die in ihren Autos miteinander intim werden, und verscheucht sie auf diese Weise.¹³⁶

Während Dottor Antonio im brachen und von Bauarbeiten gezeichneten Viertel Eur in Rom junge Pfadfinder mit Orden kürt, stören ihn Bauarbeiter, die schrittweise ein Werbeplakat errichten: Zuerst ist hierbei ein Paar Frauenfüße erkennbar, gefolgt von den Beinen und den übrigen Körperteilen Anita Ekbergs, die dem Publikum als weibliche Hauptrolle in *La dolce vita* bekannt war. Als die Bauarbeiter ihre Arbeit beenden, zeigt sie das Plakat auf einem Sofa liegend, wobei sie ein glitzerndes Kleid mit tiefem Dekolleté trägt und auf der Höhe ihrer Brüste ein Glas Milch hält. Die Assoziationen mit dem vorherigen Film werden zusätzlich durch die afroamerikanischen Jazzmusiker verstärkt, die aus einem Bus steigen und auf ihren Instrumenten eine Melodie spielen, die an *La dolce vita* erinnert.¹³⁷

Als Antonio das Werbeplakat bemerkt, folgt ein Keraschnitt aus seiner Egoperspektive, in dem sein erster unbewusster Blick auf den Ausschnitt der Plakatfigur fällt und sich anschließend langsam ihrem Gesicht zuwendet. Darauf folgt eine Nahaufnahme seines eigenen Gesichtes, dessen Mimik in diesem Moment von Augenzuckungen und einem unbeholfenen Ausdruck geprägt ist. Begleitet wird die Szene von einem Werbejingle, der im On über Lautsprecher ertönt. Diese sind über dem Plakat montiert und spielen den folgenden Gesang eines Kinderchors in Dauerschleife: „*Bevete più latte, il latte fa bene, il latte conviene, a tutte le età...*“¹³⁸ (Fellini, 1962, 56:52 – 56:59). Die Melodie erinnert an einen Zirkus, ein wiederkehrendes Element in den Filmen Fellinis. Die Arbeiter, die chaplinesk mit einem Wasserschlauch ins Bild laufen und deren Aufmachung an eine Gruppe Clowns erinnert, verstärken diesen Eindruck zusätzlich.

¹³⁶ Vgl. Kogoj, „Bevete più latte...!“ - Große Titten oder doch nur eine ungestillte Versuchung?, 136.

¹³⁷ Vgl. ebd., 137.

¹³⁸ Übersetzung von Kogoj. dt.: »Trinkt mehr Milch, denn Milch ist gesund, Milch ist bekömmlich, für Menschen jeden Alters...«

Während sich zunehmend Menschen, darunter auch die Jugendlichen aus der Pfadfindergruppe und junge Mönche, um das Plakat versammeln und es betrachten, sucht Antonio den Verantwortlichen für diesen Skandal, um ihn umzustimmen oder dazu zu bewegen, die anrühigen Abschnitte des Bildes zu bedecken. Der Vorarbeiter antwortet ihm, dass dadurch die *bellezza*¹³⁹ verloren ginge, und springt anschließend auf einen Lastwagen, der in diesem Moment abfährt. Diese Szene ist eine Anspielung auf die sich verändernden Schönheitsideale und die moderne Mode.

Danach wendet sich Antonio dem Plakat zu, das von den clownesken Arbeitern mit einem Wasserstrahl gesäubert wird, den sie direkt auf Ekbergs Brüste richten. Nach Kogojs Interpretation verdeutlicht diese Szene, dass Antonio das schamlose Verhalten nicht länger verkraften kann.¹⁴⁰ Allerdings kann sie auch zweideutig ausgelegt werden, was durch eine spätere Sequenz des Films gestützt wird. Wenn der Strahl als Metapher für eine Ejakulation die Brüste der Frau trifft, entspricht die Kameraperspektive der Egoperspektive Antonios. Das Bild muss daher auch als unbewusster Trieb des Protagonisten verstanden werden. Durch diese Interpretation wird der folgende Kampf Antonios gegen das Werbeplakat als dessen Auseinandersetzung mit seiner eigenen Libido umgedeutet. Die späteren Traumsequenzen im Film bestätigen diese Lesart zusätzlich.

Antonio wendet sich an sämtliche konservative Institutionen, um ein Mittel gegen das Plakat zu finden, und ist letztendlich erfolgreich: Das Bild wird verdeckt. Allerdings endet der Kampf des Protagonisten damit nicht, da er von Anita Ekberg träumt.

Fellini zeichnet mit Ekberg und der Milch ein kontrastreiches Bild, da hier ein Gegensatz zwischen Mutter und Hure aufgebaut wird. Die Schauspielerin verkörpert durch ihre großen Brüste und die Milch eine mütterliche Figur, impliziert jedoch durch ihre unverdeckten Beine und das tiefe Dekolleté auch Anrühigkeit.

Aus psychoanalytischer Perspektive entwickelt sich die Libido aus zwei Strömungen, der zärtlichen und der sinnlichen. Erstere entsteht in den frühkindlichen Jahren, in denen es zu einer Fixierung des Sexualtriebes auf die fürsorgliche ‚Mutter‘¹⁴¹ kommt. Durch die Inzestschranke erscheint das primäre Sexualobjekt ‚Mutter‘ dem Individuum

¹³⁹ Dt.: Schönheit

¹⁴⁰ Vgl. Kogoj, „Bevete più latte...!“ - Große Titten oder doch nur eine ungestillte Versuchung?, 137.

¹⁴¹ Oder jene Person welche in frühen Kindesjahren Nähe und Pflege bietet.

allerdings ungeeignet, sodass sich der Fokus in der Pubertät auf ein passenderes Ziel verschiebt. Antonio durchlief diesen zweiten Prozess jedoch nicht und der Anblick der ‚Mutter‘ (Ekberg) löst daher bei ihm entsprechend seine unbewussten Triebe aus.¹⁴²

In einer Szene erscheint ihm Ekberg im Traum als große und für ihn unaufhaltsame Form: Sie steckt den kleinen Antonio zwischen ihre Brüste. Antonio befindet sich hier in einer zwiespältigen Situation, da er einerseits die ‚mütterliche‘ Wärme und Geborgenheit genießt, aber andererseits vom perversen und inzestuösen Aspekt der Situation angewidert ist. In einer Folgeszene, aber immer noch im Traum, trifft er erneut auf die Schauspielerin, diesmal allerdings in ihrer Normalgröße an einer Straßenkreuzung. Antonio gesteht ihr seine Liebe und seinen Wunsch, sie für immer bei sich zu haben. Sie erwidert hierauf jedoch nur lachend, dass ihr dieses Leben zu langweilig wäre und sie höchstens eine Woche mit ihm verbringen könnte. Daraufhin gerät Antonio in einen Wutanfall und Ekberg wird wieder zu einer Riesin, die sich auf offener Straße entkleidet. Die Furcht vor der weiblichen Entblößung – und jener der Mutterfigur, deren Grenze zur Hure zunehmend verwischt – zieht Antonio tiefer in seinen Albtraum. Im Anschluss befindet er sich in einem verlassenen Bordell und wendet sich direkt an das Publikum. Durch den Verfremdungseffekt des Traums wird der Grundgedanke des Films hier verdichtet: Fellini, der sich eingehend mit psychoanalytischen Konzepten beschäftigte, hält den Konservativen den Spiegel vor, indem er ihr Verhalten durch unbewusste Triebstörungen erklärt und ihre Position bis zur Lächerlichkeit steigert.

Die Libido war bereits in *La dolce vita* die treibende Kraft des Protagonisten, in *Le tentazioni del Dottor Antonio* gewährt uns Fellini aber einen tieferen Einblick in die Psyche des Protagonisten, die unterdrückten Begierden werden im Traum sichtbar. Ein Element, welches auch im nächsten Film von großer Bedeutung ist.

¹⁴² Vgl. Kogoj, „Bevete più latte...!“ - Große Titten oder doch nur eine ungestillte Versuchung?, 142–143.

4.5.4 Die Haremsfantasie in *Otto e mezzo*

In Fellinis Werk *Otto e mezzo* liegt der Fokus auf dem Regisseur Guido (Marcello Mastroianni), der sich in einer kreativen Krise befindet und sich aus diesem Grund in eine renommierte Rehabilitationsklinik der Oberklasse einweisen lässt. Die Parallelen zwischen dem Filmmacher und seinem Protagonisten sind dabei nicht zufällig und werden auch optisch bewusst inszeniert:

*„Marcello Mastroianni, the actor who portrays Guido, borrowed Fellini's hat for the film and is seen wearing it in several scenes.“*¹⁴³

Die Figur des Guido ist Fellinis Alter Ego, sodass der Film einen Einblick in dessen Psyche ermöglicht und zugleich den Zeitgeist und das kollektive Unbewusste ausdrückt. Das Anliegen des Regisseurs war es, einen tiefgründigen, aber komischen Film zu drehen. Insbesondere die traumhaften Fantasien von Guido zeigen Verbindungen zur politischen und sozialen Kultur Italiens. Guido ist in der Klinik weiterhin mit seinen beruflichen und privaten Problemen überfordert und flüchtet sich deshalb in Tagträume. In diesen erfahren die Zuschauenden von den Problemen des Regisseurs: Die künstlerische Schaffenskrise ist Ausdruck seiner sexuellen Unzufriedenheit. Gleichzeitig ist der Protagonist mit seiner Ehe sowie seinen Affären überfordert und kann sein Privatleben nicht länger kontrollieren. Der Traum bietet ihm einen Ausweg, da er dort allen Lustobjekten in einem alten Bauernhaus begegnen kann und in diesem Harem die Regeln festlegt. Seine Frau lebt mit seinen realen und imaginären Affären glücklich in einem Haus zusammen. In dem Dachgeschoss des Hauses befinden sich seine alten und unerwünschten Fantasien als verdrängte Erinnerungen. Guido ist in seinem Traum ein Dompteur, der mit der Peitsche für Ordnung sorgt und dort die Macht besitzt, während er sich in seinem realen Leben hinter einer Maske aus Ausreden und Lügen zu verstecken versucht. Seine Träume wirken auf die Zuschauenden lustig und komisch, obwohl sie eine fundierte Analyse der Gesellschaft beinhalten.

Damit der Humor in dem Film funktioniert, müssen sich die Rezipierenden mit dem Filmgeschehen identifizieren können¹⁴⁴. Deshalb ist es erforderlich, den Film auf zwei

¹⁴³ Hayes, *Psychoanalysis & the Films of Federico Fellini*, 12.

¹⁴⁴ Vgl. Franco Moretti, *Plante Hollywood*, In: *Distant Reading* (London-New York 2013) 99.

unterschiedliche Weisen psychoanalytisch zu untersuchen: als Produkt von Fellini über ihn selbst, aber auch als dessen Werk über Italien. Es handelt sich hierbei um den Ausdruck eines italienischen Mannes, der das Produkt der ihn umgebenden Strukturen und Machtmechanismen ist.

Der in dieser Arbeit gewählte soziologische und psychoanalytische Fokus auf die italienische Sexualgeschichte der 1960er-Jahre liefert eine Erklärung für die polygamen Wunschvorstellungen. Zu Beginn der 1960er-Jahre führten Gabriela Parca und Maria Luisa Piazza eine italienweite Umfrage durch, in deren Rahmen insgesamt 1600 Männer zwischen 20 und 50 Jahren und mit unterschiedlichen sozialen Hintergründen zu ihrem Liebes- und Sexualverhalten befragt wurden. An der Erstellung des Fragebogens waren Personen aus den Bereichen Journalismus, Psychoanalyse und Anthropologie beteiligt.

Sie resümierten ihre Studie folgendermaßen:

„In fondo [l’uomo italiano] ha l’animo, o le velleità, di un sultano. Il suo harem è rappresentato potenzialmente da tutte le donne che vede e desidera [...] Ma in pratica si accontenta di un harem assai più modesto: la casa di tolleranza. Era quello il suo harem, con tante donne tutte per lui, anche se non solo per lui. E quando gliel’hanno tolta ha subito uno choc da cui non riesce a riprendersi.“¹⁴⁵

Die Formulierung dieser Aussage gibt Aufschluss über den journalistischen und feministischen Hintergrund der Autorin. Ihr Buch ist provokant, aber zugleich massentauglich, wodurch seine Parallelen zu Fellinis *Otto e mezzo* erkennbar sind. Parcas Schlussfolgerung verdeutlicht einerseits ihre Erkenntnis über das italienische Machotum, hebt aber andererseits auch die starke Nostalgie der männlichen Bevölkerung hervor, die diese für die Zeit der Bordelle empfanden.

Parca bezeichnet in diesem Zitat die italienischen Männer als Sultane, deren kollektive, polygame Wunschvorstellungen durch die Schließung dieser Einrichtungen nicht mehr umsetzbar sind. Auf einer abstrakteren Ebene bezieht sich dies jedoch nicht

¹⁴⁵ Gabriella Parca, *I sultani mentalità e comportamento del maschio italiano* (1965) 254. Übersetzung des Autors: dt.: «Im Grunde hat er [der italienische Mann] die Seele, oder die Wunschvorstellung eines Sultans. Sein Harem ist theoretisch (potenziell) durch alle Frauen repräsentiert, die er sieht, oder begehrt [...] aber in der Praxis gibt er sich mit einem viel bescheidenerem Harem zufrieden: dem Freudenhaus. Dies war sein Harem, mit seinen vielen Frauen, wenn auch nicht nur für ihn. Als ihm das genommen wurde, erzeugte dies einen Schockzustand, von dem er sich nicht mehr erholen konnte.“

nur auf die Abschaffung der Bordelle. In Guidos Harem rasonieren einige Frauen zunehmend und hinterfragen verstärkt die männlichen Regeln. Daraufhin muss Guido als ‚Hausherr‘ mit einer Peitsche für Ordnung sorgen. Dies kann als Anspielung auf den Geschlechterkampf und die männliche Verlustangst eingeordnet werden.

Durch die *case chiuse* wurde jedoch nicht nur der Wunsch einiger Männer nach mehreren Frauen befriedigt, sondern auch eine sexualerzieherische Aufgabe erfüllt. Gabriela Parca zufolge machte ein großer Teil der italienischen Männer ihre ersten sexuellen Erfahrungen in diesen Einrichtungen. Die Mehrheit der Gesellschaft tolerierte dieses Verhalten, da vorehelicher Sex bei Frauen zwar verurteilt wurde, bei Männern aber weitgehend akzeptiert war. Durch Bordelle konnten die Söhne ‚zu Männern werden‘, während gleichzeitig die Jungfräulichkeit der Töchter geschützt wurde. Letzteres war insbesondere im Süden des Landes bedeutend, da hier die Meinung verbreitet war, dass die Jungfräulichkeit einer Braut ein Indikator für ihre zukünftige Treue sei.¹⁴⁶

In Fellinis *Otto e mezzo* wird dies durch eine Rückblende in Guidos Vergangenheit aufgegriffen. Als Junge besuchte er eine Klosterschule, aus der er sich mit weiteren Jungen ans Meer schleicht, wo Saraghina, eine Frau mittleren Alters, die wie eine ältere Prostituierte wirkt, in einem Bunker lebt. Die Jungen bezahlen sie dafür, Rumba zu tanzen. Fellini zeichnet Saraghina auf eine Weise, die auf die Zuschauenden zugleich attraktiv und abstoßend wirken sollte. Die Figur ist die sexuelle Initiatorin in Guidos Leben und repräsentiert seine infantile sexuelle Fantasie.¹⁴⁷ Sie ist für ihn das erste libidinöse Objekt und nimmt daher einen besonderen Stellenwert ein. Diese Interpretation wird durch Guidos Haremsfantasie gestützt. Saraghina nimmt dort einen Platz im ‚Haupttharem‘ und nicht bei den verdrängten Erinnerungen auf dem Dachboden ein, obwohl ihr Frauentypus nicht Guidos übrigen Fantasien entspricht. Durch ihre stämmige Figur wird sie einerseits als mütterlich charakterisiert, erhält jedoch andererseits durch ihren Tanz und die Kamerasprache eine erotische Aura: Die Kameraperspektive bewegt sich während des Rumbas überwiegend zwischen Hüfte

¹⁴⁶ Vgl. Bruno *Wanrooij*, *Carnal Knowledge: The Social Politics and Experience of Sex Education in Italy*, In: *Shaping Sexual Knowledge. A Cultural History of Sex Education in Twentieth Century Europe*, D. H. *Lutz* (Hg.) (London/New York 2009) 122.

¹⁴⁷ Vgl. Daniela *Vagata*, *Guido, la Saraghina e la signora Carla: studio sulle immagini di „8 1/2“*, *Academia.eud* 7, online unter https://www.academia.edu/33762717/Guido_la_Saraghina_e_la_signora_Carla_studio_sulle_immagini_di_8_1_2_>, (06.05.2019).

und Dekolleté, gefolgt von einem kurzen Schnitt auf ihr markantes und stark geschminktes Gesicht. Im Tanz öffnet sie ihre Bluse, um ihre Schultern zu zeigen, entblößt hierbei jedoch nicht ihre Brüste. Saraghina erinnert an die Werke Picassos, indem sie zugleich eine abstoßende und anziehende Erotik ausstrahlt.¹⁴⁸ Es ist belegt, dass Fellini Picassos Werke als Inspiration dienten. Dies wird beispielsweise von Bondanella in Bezug auf die Ästhetik von *La dolce vita* beschrieben.¹⁴⁹ Darüber hinaus schätzte Fellini den Artikel von Carl Gustav Jung über Picasso.¹⁵⁰



Abbildung 9: Saraghina entblößt ihre Schultern für den Tanz. *Otto e mezzo* : 01:02:24 min

Saraghinas Tanz wird abrupt von Mönchen unterbrochen, die ins Bild treten und Guido nach einer Verfolgungsszene zurück ins Kloster bringen, um ihn dort vor seinen Mitschülern zu züchtigen. Diese Szene veranschaulicht die moralische Krise des Protagonisten und der Katholiken im Allgemeinen. Kurz nach der libidinösen Lustbefriedigung (Sünde) folgt die Bestrafung (Buße). Die Mönche wirken allerdings durch die öffentliche Bestrafung auf die Zuschauenden böse. Dies entspricht auch Fellinis übriger Darstellung kirchlicher Vertreter, die insgesamt negativ gezeichnet werden. Allerdings wurde *Otto e mezzo* auf der 1995 einer von Johannes Paul II in

¹⁴⁸ Vgl. ebd., 8.

¹⁴⁹ Vgl. *Bondanella*, *The Cinema of Federico Fellini*, 135.

¹⁵⁰ Vgl. *Vagata*, Guido, *la Saraghina e la signora Carla: studio sulle immagini di „8 1/2“*, 8.

Auftrag gegebenen Filmliste des Vatikans berücksichtigt und in der Kategorie künstlerisch wertvoll ausgeführt¹⁵¹.

4.6 Pier Paolo Pasolini und das Tabu

Pier Paolo Pasolini gilt als italienischer ‚Skandalregisseur‘, da er in seinen Filmen und Prosawerken häufig Sexualität und gesellschaftliche Tabus thematisierte. Zu seinen literarischen Werke gehören beispielsweise das Gedicht *Sesso, consolazione della miseria!*¹⁵² (1961) und der Roman *Ragazzi di Vita*¹⁵³ (1955), in dem die Geschichte von römischen Vorstadtjungen erzählt wird, die nur durch Prostitution und Diebstahl die harten Bedingungen ihrer Umwelt überleben können. In seinem ersten Spielfilm *Accattone*¹⁵⁴ (1961) stellt er einen römischen Zuhälter in den Mittelpunkt, während er in *Mamma Roma* (1962) von einer Prostituierten erzählt. Das Sujet seiner Werke ist das Verhältnis von Alltag, Macht und Sexualität.

Hinsichtlich der Darstellung von Sexualität im Kino war Pasolini radikaler als seine Vorgänger. Aus diesem Grund werden seine Werke im Rahmen dieser Arbeit ausführlicher analysiert. Der Schwerpunkt liegt hierbei insbesondere auf den Filmen *Comizi d'amore*¹⁵⁵ (1964) und *Il Decameron* (1971). *Comizi d'amore* ist die erste Reportage, die in Italien zum Thema Sexualität gedreht wurde, während Pasolini in *Il Decameron* zum ersten Mal einen nackten Mann und Sexualverkehr auf der Leinwand zeigte.

4.6.1 *Comizi d'amore* als erste Reportage über die Sexualität der italienischen Bevölkerung

Der Kinofilm *Comizi d'amore* erinnert stilistisch an einen Dokumentarfilm oder eine Reportage und ist angelehnt an das französische *cinéma vérité* (Kino der Wahrheit).

¹⁵¹ Vgl. Steven D. Greydanus, The Vatican Film List | Decent Films - SDG Reviews, Decent Films, online unter <<http://decentfilms.com/articles/vaticanfilmlist>>, (07.05.2019).

¹⁵² Übersetzung des Autors: dt.: Sex, Trost des Elends!

¹⁵³ Übersetzt von Moshe Kahn dt.: Jungen des Lebens

¹⁵⁴ Übersetzung nach Wikipedia: dt.: Wer nie sein Brot mit Tränen aß

¹⁵⁵ Dt.: Gastmahl der Liebe

Pasolini produzierte das Werk in Zusammenarbeit mit Alberto Moravia und Cesare Musatti. In einer Zeit des wirtschaftlichen und sozialen Wandels zeichnete er hier unterschiedliche Meinungen zum Thema Sexualität auf.¹⁵⁶

Pasolini beschreibt den Film in dem Werk selbst folgendermaßen:

*„[U]na lotta contro i ‚mostri‘, ossia l’ignoranza, le aberrazioni della ragione, in un campo in cui le scienze morali e biologiche hanno già fatto tanta luce. Un aiuto terapeutico – o avvio a questo aiuto – a chi soffre, direttamente o indirettamente, del peso della ignoranza, dell’inibizione ipocrita o, più largamente, dei pregiudizi che regolano i rapporti sessuali.“*¹⁵⁷

Pasolinis Ziel war es, mit diesem Film Klarheit in Bezug auf die Sexualität zu generieren und diejenigen zu unterstützen, die durch den damaligen Diskurs zu diesem Thema unterdrückt wurden. Pasolini bezog sich selbst wahrscheinlich auch in diesen Kreis ein, da er aufgrund seiner homosexuellen Orientierung häufig im öffentlichen und privaten Raum diskriminiert wurde. Allerdings stieß sein offener Umgang mit dem Thema auch auf Ablehnung. In dem Film fragt Pasolini die Passanten auf der Strandpromenade in Viareggio zu Beginn des Gesprächs, ob öffentlich mehr über Sex und Sexualität gesprochen werden sollte. Deren Antworten verdeutlichen, dass dieser Bereich ihrer Ansicht nach bereits ausreichend oder zu viel diskutiert wird.¹⁵⁸ Dies zeigt, dass die Sexualität zu dieser Zeit zunehmend öffentlich thematisiert wird, was jedoch ein Teil der Bevölkerung als unangenehm wahrnimmt. Für Pasolini ist hierbei zentral, wie dieser Diskurs geführt wird: Er lenkt die Gespräche daher an einigen Stellen auf diese Thematik und fragt beispielsweise, ob sich die Menschen einen aufgeklärten und rationalen Diskurs über Sexualität wünschen. In den Antworten wird deutlich, dass die interviewten Männer Sexualität zur Unterhaltung und Lustbefriedigung bevorzugen und darüber hinaus keine Auseinandersetzung suchen.

Im Italien der 1960er-Jahre wurden derartige Diskussionen insgesamt eher polemisch geführt. Als Beispiele für diese Debatten können die Auseinandersetzungen zur

¹⁵⁶ Vgl. Goffredo Fofi, I grandi registi della storia del cinema (Rom 2008) 253.

¹⁵⁷ Übersetzung des Autors. dt.: Ein Kampf gegen die ‚Monster‘, oder die Unwissenheit, der Aberrationen der Vernunft, in einem Feld, in das die Disziplinen der Moral und die Biologie bereits viel Licht gebracht haben. Eine therapeutische Hilfe – oder Initiierung dieser Hilfe – für jene, die darunter leiden, direkt oder indirekt, unter dem Gewicht der Unwissenheit, der hemmenden Heuchelei oder, allgemeiner, den Vorurteilen, die den Geschlechtsverkehr regeln.

¹⁵⁸ Vgl. Pier Paolo Pasolini, Comizi d’amore, online unter <<https://www.youtube.com/watch?v=LSkOnp7Lt-Y>>, (20.05.2019) Min: 06:25 - 06:40.

Schließung der Bordelle (1958) und zur Einführung der Scheidung (1970) angeführt werden. Zur gleichen Zeit wurde zudem das Vorgehen der Werbeindustrie aggressiver und die 1968er-Bewegung bemühte sich verstärkt um sexuelle Befreiung.

Der Erfolg von *Comizi d'amore* an den Kinokassen war jedoch nur gering: Pasolini beschrieb den Film später in einem Interview mit Jon Halliday als Flop. Als Gründe für den Misserfolg führte er an, dass der Film lediglich einem hochspezialisierten Publikum zugänglich sei und entsprechend nur für Cineasten und Soziologen interessant wäre. Er sei zudem für den Export ungeeignet gewesen, da es aufgrund der unterschiedlichen Dialekte zu Übersetzungsschwierigkeiten gekommen wäre.¹⁵⁹

Die Struktur des Films zeichnet sich vor allem durch die Kontraste aus, die mithilfe von Montage und dem Wechsel zwischen unterschiedlichen Interviewpartnern erzeugt wird. Dies betont wiederum die Heterogenität des Diskurses auf filmtechnischer Ebene. Die Dissonanz wird darüber hinaus durch die Entscheidung akzentuiert, den Film in den Farben Schwarz und Weiß zu drehen. Der polarisierte, oberflächliche Diskurs konnte durch dieses Mittel visuell in den Film übertragen werden.

Pasolini stellt durch den Einsatz von Montagetechniken unterschiedliche Meinungen gegenüber. Hierbei wird vor allem ein regionaler Unterschied zwischen dem industrialisierten Norden und dem bäuerlichen Süden deutlich. Er befragte für den Film zudem Personen aus unterschiedlichen sozialen Milieus, zum Beispiel Künstler, Fußballspieler, Fabrikarbeiter und Bauern. Allerdings sind die größten Dissonanzen bei den unterschiedlichen Generationen erkennbar.

Die Antworten unterscheiden sich hier insbesondere bei Fragen zur Gleichstellung der Geschlechter: Während sich die ältere Generation geschlechtsunabhängig dafür ausspricht, dass das weibliche Geschlecht minderwertig ist, äußern die jüngeren Umfrageteilnehmenden überwiegend eine andere Meinung und treten für Gleichberechtigung ein. Allerdings weichen die Antworten dieser Gruppen nicht bei allen Themen so stark voneinander ab.

Michel Foucault veröffentlichte am 23. März 1977 einen Artikel in der Zeitung *Le Monde*, in dem er den generationalen Unterschied thematisiert, der in den Antworten der Teilnehmenden sichtbar wird. Während die ältere Generation Pasolinis Fragen

¹⁵⁹ Vgl. Jon Halliday, Wolfgang Astelbauer Übers. von, Pasolini über Pasolini: Im Interview mit Jon Halliday (Wien/Bozen 1995) 73.

häufig in juristischer Form, durch ein ‚Ja‘ oder ein ‚Nein‘, beantwortet, sind die Reaktionen der jüngeren Befragten differenzierter. Allerdings wurde die im Film diskutierte kulturelle Veränderung auch von den jungen Menschen nicht begrüßt, da sie diese nicht als einen emanzipatorischen Prozess, sondern als Machtverschiebung deuteten, die zu einer Konsum-Toleranz führen würde. Sie befürchteten entsprechend, einer neuen Autorität in Form der Mode unterworfen zu werden.¹⁶⁰ Allerdings berücksichtigt Foucault in diesem Artikel lediglich die Interviews, die mit Studenten vor der Universität Bologna geführt wurden. Diese sind wiederum in der Lage, die komplexen Veränderungen zu erfassen, wiederzugeben und einzuordnen. Die Antworten der Jugendlichen, die an Stränden befragt wurden, sind dagegen kürzer und unreflektierter. Insgesamt beschreibt die Analyse der Studenten von Bologna die damalige Situation jedoch treffend, da sich Italien seit 1958 in einem wirtschaftlichen Aufschwung befand, durch den sich das Land schrittweise zu einer Konsumgesellschaft wandelte. Diese Veränderung wird auch zu Beginn von *Comizi d'amore* aufgegriffen: Pasolini fragt hier die Interviewten nach dem Sinn seines Vorhabens, worauf ein junger Mann antwortet, dass er es vorzieht, sich mit dem Thema Sexualität in einem anderen – erotischerem und konsumorientiertem – Format zu beschäftigen¹⁶¹.

Ein weiterer Aspekt ist zudem in Pasolinis Film auffällig: Die Reaktionen auf seine Fragen zu sexuell abweichendem Verhalten, in denen er auf Homosexualität hindeutet, fallen insgesamt abwehrend aus. Die Befragten geben hier zunächst an, sich über dieses zu empören. Pasolini erkundigt sich bei ihnen anschließend nach den Manifestationsformen dieser Emotion. Die Teilnehmenden beschreiben diese als Fluchtgedanken oder auch Abneigung. Der Frage nach der möglichen Reaktion auf eine „*sexuelle Anomalie*“¹⁶² bei den eigenen Söhnen weicht ein Interviewter stotternd aus und wertet die Tatsache, dass ihm eine derartige Frage gestellt wurde, als Affront. Diese Sequenz ist der Höhepunkt des ersten Teils. Im Rahmen dieser Arbeit wird angenommen, dass es Pasolinis Ziel war, mit diesem Film Aufklärungsarbeit zu leisten oder zumindest den Diskurs zu diesem Thema anzustoßen und auf eine rationale Ebene heben. Er steht an diesem Punkt des Films vor einer zentralen

¹⁶⁰ Vgl. Pier Paolo *Pasolini*, Graziella *Chiarocossi*, Maria *D'Agostini*, *Comizi d'amore* (Rom 2015) 186–187.

¹⁶¹ *Pasolini*, *Comizi d'amore*, 06:43-06:58.

¹⁶² *Pasolini*, *Chiarocossi*, *D'Agostini*, *Comizi d'amore*, 121.

Herausforderung, da hier deutlich wird, dass sämtliche in der damaligen Zeit geführten Diskurse zur Homosexualität von Angst und Ahnungslosigkeit geprägt waren. Insgesamt wurde in den der öffentlichen Auseinandersetzung zudem überwiegend männliche Homosexualität erwähnt. Zeitungen berichteten über dieses Thema häufig im Rahmen von Straftaten oder Selbstmord. Homosexuelle wurden deshalb als falsch, wider die Natur und hasserfüllt angesehen.¹⁶³ Sie wurden auch in vielen Fällen mit Prostitution und Pädophilie in Verbindung gebracht.¹⁶⁴

Der hieran anschließende Abschnitt des Films bildet eine Metaebene, in der Pasolini mit Moravia und Musatti über die bisher geführten Interviews diskutiert und diese reflektiert. In diesem Gespräch liegt der Fokus vor allem auf möglichen Gründen für die Abneigung und die Empörung, die durch die sexuellen Neigung bei Menschen ausgelöst werden. Ihre Argumentation orientiert sich an der Psychoanalyse: Die beiden Experten führen die Emotionen auf eine tiefsitzende Unsicherheit zurück, die von vielen Personen in diesem Bereich empfunden wird. Pasolini kann das Thema durch diese Gesprächsrunde tiefgreifender behandeln und den Film zudem legitimieren. Letzteres wird beispielsweise deutlich, wenn Pasolini Moravia und Musatti – eher rhetorisch – fragt, ob sein Vorhaben legitim und sinnvoll ist. Gleichzeitig werden in der Gesprächsrunde aber auch die Ergebnisse und somit der Status quo analysiert und kritisiert.

4.6.2 On-Screen-Sex, nackte Männer und der *gay gaze* in *Il Decameron*

Boccaccios *Decamerone* diente insbesondere in den 1970er-Jahren vielen Filmemachern aufgrund seiner Inhalte und seiner Struktur als Vorlage für Erotikfilme. Die kurzen Novellen des Werks eignen sich besonders zur Umsetzung als Sexfilm, da diese häufig auch in verschiedene Episoden gegliedert sind.¹⁶⁵

Boccaccio ist für Historiker allerdings auch eine bedeutende Quelle für Informationen über das mittelalterliche soziale Leben abseits des Klerus und des Adels im.

¹⁶³ Vgl. Stefano *Bolognini*, Baletti Verdi: Uno scandalo omosessuale (Gavardo o. J.) 8.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., 69.

¹⁶⁵ Vgl. Ingo *Herklotz*, Pier Paolo Pasolinis 'Decameron' (1971): Ein cinematographischer Beitrag zur Kulturkritik, In: 700 Jahre Boccaccio: Traditionslinien vom Trecento bis in die Moderne, Christa *Bertelsmeier-Kierst*, Rainer *Stillers* (Hg.), Bd. 7, Kulturgeschichtliche Beiträge zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit (Frankfurt am Main 2015) 269.

Filmmachern dient das Werk dagegen als Analogie zur zeitgenössischen Gesellschaft. Diese Verwendung wurde bereits im Kapitel zu *Boccaccio 70* beschrieben. Zusammenfassend beziehen sich Filmschaffende aufgrund seines literarischen Wertes auf Boccaccio, um ihre kritischen und tabubrechenden Filme zu legitimieren. Ihre Argumentation folgte dabei der Logik, dass im Kino die gleichen Inhalte zulässig sein sollten, die bereits in der Literatur thematisiert worden sind. Kino und Literatur sollten als gleichrangige Kunstformen behandelt werden und entsprechend den gleichen Einschränkungen und Freiheiten unterliegen. Bei Boccaccio werden neben den sexuellen Inhalten auch der Klerus und der Adel zu ihrem Nachteil charakterisiert.

Pasolini drehte 1970 seine Version von Boccaccios Werk. Der Film wurde im Folgejahr im Rahmen der Berlinale uraufgeführt und stellt den ersten Teil seiner ‚Trilogie des Lebens‘ dar. Diese setzt sich aus Literaturverfilmungen zusammen, die ein einfaches, vom Eros getriebenes Leben verherrlichen.¹⁶⁶ Pasolini betrachtete die gesellschaftlichen Entwicklungen, insbesondere den Kapitalismus, mit Skepsis und fand in Boccaccios Novellen eine unschuldige, lustvolle und ehrliche Welt vor.

Bei genauerer Betrachtung der Kostüme und der Kamerasprache wird deutlich, dass diese nicht die klassische, voyeuristische Position des heterosexuellen Mannes zeigen, sondern dass eine homosexuelle Perspektive eingenommen wird – Pasolinis Sichtweise. Dadurch invertiert dieser den zu jener Zeit vorherrschenden *male gaze* und stellt junge Männer als Objekt der Begierde dar. Obwohl in seinen Filmen auch einige erotisch inszenierte Nacktszenen mit Frauen enthalten sind, liegt ihr Fokus in der Regel auf männlichen Körpern. In einer Episode gibt sich der Gärtner Masetto als Taubstummer aus, um im Nonnenkloster zu arbeiten. Der starke junge Mann wirkt anziehend auf die Nonnen, die in ihm aufgrund seiner ‚Unfähigkeit zu kommunizieren‘ ein perfektes Werkzeug zur Befriedigung ihrer weiblichen Lüste sehen. Dies wird beispielsweise in der folgenden Szene deutlich: Zwei Nonnen treffen ihn während eines Spaziergangs im Obstgarten bei der Arbeit an. Da er sich auf einer Leiter und mit seinem Oberkörper in einer Baumkrone befindet, können die Nonnen auf seinen Schritt blicken und tun dies mit offenen Mündern. Es werden im Anschluss einige

¹⁶⁶ Vgl. *Fofi*, I grandi registi della storia del cinema, 254.

Nahaufnahmen seiner durch die Schamkapsel betonten Intimzone gezeigt. Um die Aufmerksamkeit des ‚Taubstummen‘ zu erlangen, nutzt eine der beiden Nonnen einen Stock und klopft ihm damit an den Penis. Danach zerren sie ihn in eine Art Höhle und schlafen dort nacheinander mit ihm. Kurz vor dem Geschlechtsakt kommt es sogar zu einer Nahaufnahme des erigierten Penis, während die Scheide der Nonne nur aus der Entfernung gezeigt wird. Für die damalige und sogar für die heutige Zeit ist dies eine äußerst ungewöhnliche Aufnahme, wenn berücksichtigt wird, dass der Regisseur Dino Risi und der Darsteller Nino Manfredi für *Le bambole* 1965 noch wegen Obszönitäten angezeigt wurden, weil sich Manfredi während einer Szene in Unterwäsche zeigte.¹⁶⁷ Während dieser Tabubruch Pasolinis einerseits radikal ist, zeigt er andererseits auch den starken gesellschaftlichen Wandel, der zu dieser Zeit stattfand.

Pasolini wendet sich in dieser Szene gegen unterschiedliche Formen von Tabu: Er zeigt hier als erster einen nackten Mann,¹⁶⁸ kritisiert dabei allerdings zugleich auch die Kirche und das Zölibat offen. Da Pasolini zur Zeit des Filmdrehs bereits für seine provokanten und marxistischen Ansichten bekannt war, ist es verwunderlich, dass der Dreh in der ‚Chiesa dell’ Annunziata‘ in Ravello an der Amalfiküste genehmigt wurde. Es kann angenommen werden, dass die Kirche die dort gedrehte Episode nicht mit ihren Moralvorstellungen vereinen konnte und sie diese daher negativ aufnahm.¹⁶⁹

Um den in Pasolinis Arbeiten erkennbaren *gay gaze* ausführlicher zu erläutern, werden im Folgenden die in dem Film genutzten Kostüme analysiert. Die jungen Männer tragen überwiegend eine Art Wams und sehr eng anliegende Beinlinge, bei denen in vielen Fällen die Unterhosen sichtbar sind. Diese erotische Anspielung wird durch die ausgepolsterten Schamkapseln noch verstärkt. Diese hatten neben ihrer ästhetischen Funktion den praktischen Vorteil, dass sie einen schnellen Zugriff auf die Genitalien ermöglichten. Es handelt sich dabei um ein mittelalterliches Kostüm aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Dieses wurde jedoch nicht zu Boccaccios Zeit, im 14. Jahrhundert, getragen: In dieser Epoche waren die italienischen Männer in knielangen Kitteln und Stiefeln gekleidet. Es muss davon ausgegangen werden, dass die Entscheidung für das Kostüm aus einem anderen Jahrhundert kein Versehen war und dass Pasolini hier bewusst die provokante und erotische – allerdings historisch nicht korrekte – Variante

¹⁶⁷ Vgl. *Palattella*, La censura cinematografica in Italia, 07.12.2015.

¹⁶⁸ Vgl. *Herklotz*, Pier Paolo Pasolinis ‘Decameron’ (1971): Ein cinematographischer Beitrag zur Kulturkritik, 272.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., 275.

wählte.¹⁷⁰ Im Vergleich zur figur- und geschlechtsbetonten Kleidung der Männer wirken die Kostüme der Frauen schlicht und bedeckend.



Abbildung 10: Pier Paolo Pasolini – *Il Decameron* (1971) 11:11:13
(<https://www.youtube.com/watch?v=8pKEyuOsF4w&t=4489s>)

In Abbildung 10 ist erkennbar, dass Pasolini in der Szene den nackten Körper des jungen Mannes zeigt, während er die Gestalt der Frau bedeckt. Das Lustobjekt der Kamera ist hier der Mann. Diese Tendenz wird bereits in seinen früheren Filmen deutlich, beispielsweise durch die Männer mit nacktem Oberkörper in *Accattone* (1961) oder durch den geheimnisvollen Verführer in *Teorema* (1968). Allerdings erreicht sie in *Il Decameron* aufgrund der explizit sexuellen Darstellungen ein radikaleres Niveau.

Neben den Nacktszenen nimmt Pasolini auch verschiedene sexuelle Handlungen in seinen Film auf. Er zeigt unterschiedliche Formen sexueller Befriedigung, von der Missionarsstellung bis zum Oralverkehr.

Boccaccios *Decamerone* setzt sich aus hundert Novellen zusammen, allerdings beschränkt sich Pasolinis Interpretation des Werks auf zehn Erzählungen. Die Auswahl der Episoden lässt sich dabei eindeutig auf Pasolini zurückführen: Obwohl er sich bei den Dialogen stark an der Literaturvorgabe orientiert, entscheidet er sich in seiner Verfilmung für jene Geschichten, durch die er den mittelalterlichen Bauernstand

¹⁷⁰ Vgl. ebd., 280–281.

heroisieren kann. Dabei stellt er profane Eigenschaften in den Vordergrund, zum Beispiel den Körper, die Sexualität und eine spielerische Art mit Problemen umzugehen. Dies ist eng mit seiner marxistischen Einstellung verbunden, die den Film insofern prägt, dass in ihm der vorindustrielle, vorentfremdete Mensch dargestellt wird und er sich durch eine Nostalgie für eine ‚authentische‘ Vitalität auszeichnet. Dies ist ein Grund für die Veränderung des Schauplatzes in Pasolinis Werk: Er verlegt diesen von der Toskana nach Campanien und auch die Dialoge finden in neapolitanischer Mundart statt. Auf einer Pressekonferenz gab Pasolini zu diesen Änderungen an, er habe sich für die Stadt entschieden, weil Neapel für ihn die letzte italienische Enklave der Vitalität und Authentizität bilde, wo die Menschen noch nicht von der Industrialisierung und dem Kapitalismus entfremdet worden seien.¹⁷¹

Das Verhältnis zwischen Literaturvorgabe und Film wurde auch in Turin vor Gericht verhandelt. Pasolini wurde nach der Vorführung des Films unter dem Vorwurf der Obszönitäten angeklagt (Art. 528, 529 Codice Penale; dt.: Strafgesetzbuch). Für das Thema dieser Arbeit ist die richterliche Argumentation besonders aufschlussreich und wird daher im Folgenden näher behandelt. Zunächst wird in ihr der Inhalt der kritischen Szenen beschrieben und mit dem Werk Boccaccios verglichen. Auf dieser Basis wird geschlussfolgert, dass sich die subtilen Veränderungen im Rahmen der künstlerischen Freiheit bewegen und der Film als Adaption des Originals gewertet werden kann.¹⁷² Was Pasolini vor Gericht einen Vorteil verschaffte, da Boccaccios *Decamerone* einen bedeutenden Beitrag zum Kanon der Weltliteratur leistete und deshalb eine originalgetreue Filmadaption schwer zu kritisieren oder gar zu verbieten war. Das Urteil orientierte sich zudem an den öffentlichen Tabugrenzen: In ihm wird daher angemerkt, dass der nackte Körper zur Zeit des Urteils zwar unabhängig vom künstlerischen Wert provoziere, aber nicht gegen die öffentlichen Sitten verstoße.¹⁷³ Die Klage wurde aus diesem Grund mit dem Verweis auf die bereits durch die Zensur vorgenommene Altersbeschränkung auf 18 Jahre abgewiesen.¹⁷⁴

¹⁷¹ Luigi Necco intervista Pasolini sul suo prossimo film - Decameron, You-Tube, online unter <<https://www.youtube.com/watch?v=dWrLoEWIRag>>, (07.06.2019).

¹⁷² Vgl. Romolo *Zamagni*, Il Decameron Tribunale di Trento 28.08.1971 (Trient 27.08.1971).

¹⁷³ Vgl. ebd., 10.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., 11.

Von der Presse wurde der Film als oberflächlich und pornographisch kritisiert.¹⁷⁵ Verglichen mit anderen Filmen von Pasolini, wie *Teorema* oder *Salò*, scheint der Vorwurf der Schlichtheit auf *Il Decameron* zuzutreffen. Allerdings kann der Vorwurf der Pornographie entkräftet werden, da sich das Werk in einigen Punkten von Erotikfilmen unterscheidet. Beispielsweise entsprechen die Schauspieler nicht den klassischen Schönheitsidealen der damaligen Zeit. Allerdings distanzierte sich Pasolini selbst kurz vor seiner Ermordung von den Filmen der ‚Trilogie des Lebens‘: Er habe eventuell unwillentlich durch diese Filme zu der in den 1970er-Jahren erstarkenden erotischen Konsumkultur beigetragen oder diese vorangebracht.¹⁷⁶ Aus ökonomischer Perspektive war der Film jedoch Pasolinis größter Erfolg. Dies hing vermutlich auch mit den gezeigten expliziten Inhalten zusammen und beeinflusste möglicherweise die Reflexion des Künstlers.¹⁷⁷

Auch die modernen Interpretationen und Werbestrategien zu dem Film stützen Pasolinis These: Zum Beispiel wird bei Betrachtung der 2011 erschienenen DVD von Eurovideo deutlich, dass auf der Hülle insbesondere die im Film enthaltene Erotik beworben wird: „*Wüste Erotik vom genialen Kult- und Skandalregisseur Pier Paolo Pasolini*“¹⁷⁸. Bezogen auf das Genre wird er als ‚Erotik- und Episodenfilm‘, jedoch nicht als Satire oder Komödie kategorisiert. Die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) setzte die Altersfreigabe für das Werk allerdings auf 16 Jahre herunter.

Die Entwicklungen der 1970er-Jahre zeigen, dass der Erotikfilm zu dieser Zeit seinen Durchbruch erreichte. *Il Decameron* und die weiteren Filme der ‚Trilogie des Lebens‘ beeinflussten dies wahrscheinlich indirekt, da einige Szenen die Grenzen des Zeigbaren verschoben. Allerdings wurde in dieser Arbeit gezeigt, dass diese Tendenz bereits zu einem früheren Zeitpunkt einsetzte und als prozesshafte Entwicklung, die Jahrzehnte andauerte und von unterschiedlichen gesellschaftlichen Faktoren abhing, beschrieben werden kann.

In den 1970er-Jahren entwickelte sich außerdem die *commedia sexy all'italiana* zu einem erfolgreichen Genre. Das Muster dieser Filme besteht aus einem

¹⁷⁵ Vgl. Herklotz, Pier Paolo Pasolinis ‘Decameron’ (1971): Ein cinematographischer Beitrag zur Kulturkritik, 269.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., 271.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., 269.

¹⁷⁸ DVD Cover; Pier Paolo Pasolini, Decameron, Erotische Episoden aus dem Mittelalter (2011) Eurovideo

Zusammenspiel aus Haut, Erotik und Witz. Bekannte Filmemacher aus der damaligen Zeit wurden in diesem Genre tätig, zum Beispiel Tinto Brass. Die Handlung dieser Filme ist in der Regel oberflächlich und es wurde scheinbar Druck, von seiten der Produktionsstudios, auf die Filmschaffenden ausgeübt, nach dem Motto *sex sells* entsprechende Inhalte in Drehbücher zu integrieren. Dies hatte nicht nur die Vulgarisierung der Darstellungsweise, sondern auch des Sprachgebrauchs zur Folge.¹⁷⁹ In diesem Jahrzehnt wurden außerdem die ersten Horrorfilme und Italowestern gedreht, die ein bis zu diesem Zeitpunkt ungewohntes Maß an Gewalt zeigten. Die Entwicklungen der 1970er-Jahre ermöglichten es dem Kino, extreme und bis dahin unvorstellbare Inhalte offen zu zeigen. Durch die Ausbeutung dieser Gegenstände stellte sich ein kommerzieller Erfolg ein, der wiederum zur Entstehung eines neuen Übergenres – der Exploitation Movies oder B-Filme – führte. In diesen wurden möglichst viele Szenarien als Vorwand für Nacktheit, Sex und Gewalt geschaffen.¹⁸⁰ In dieser Zeit werden auch die ersten klassischen Pornofilme in den USA produziert, beispielsweise *Deep Throat* (1972) ¹⁸¹. Die Produktion und der Verkauf von Videorekordern verstärkte diese Entwicklung zusätzlich.

¹⁷⁹ Vgl. Assoladolce vita/Domenico *Palattella*, La censura cinematografica in Italia: dagli anni '30 ai giorni nostri, Associazione Cinematografica „La Dolce Vita“, 07.12.2015, online unter <<https://associazioneladolcevita.wordpress.com/2015/12/07/la-censura-cinematografica-in-italiahttpsassociazioneladolcevita-wordpress-com20151207la-censura-cinematografica-in-italia-dagli-anni-30-ai-giorni-nostri/>>.

¹⁸⁰ Vgl. *Stiglegger*, Sadico Nazista: Geschichte, Film und Mythos, 2:10.

¹⁸¹ Vgl. Tatti *Sanguineti*, Cine Censura | Luci rosse e Sequestri, online unter <<http://cinecensura.com/sala-i-modi-della-censura/luci-rosse-e-sequestri/>>, (11.06.2019).

5 Fazit

Allgemein ist festzuhalten, dass in der untersuchten Zeitspanne eine sexuelle Liberalisierung des Kinos erfolgte, die das Ergebnis eines Prozesses ist, der bereits kurz nach Kriegsende einsetzte. Das Thema Sexualität zeichnet sich durch seine Vielfalt aus, deren Erscheinungsformen in den jeweiligen Zeiträumen unterschiedlich behandelt wurden. Der hiermit verbundene Diskurs war zudem so politisch wie das Kino selbst. Die gezeigten Filme waren in den Nachkriegsjahren zunächst von einem Kampf zwischen dem linken und rechten Spektrum geprägt und thematisierten die Modalitäten des gesellschaftlichen Neuaufbaus. Ab Mitte der 1950er-Jahre entwickelte sich das Kino hierdurch zunehmend zu einem eigenständigen Akteur des sozialen Wandels.¹⁸² Dieser Prozess spiegelt sich auch in der Verwendung von Sexualität in den einzelnen Filmen wider: In der Nachkriegszeit wurde diese primär genutzt, um Narrative zu erzeugen und komplexe gesellschaftliche Problematiken auf eine Beziehungsebene zu reduzieren. Unerwünschte politische oder soziale Ausprägungen werden in den Werken dieser Phase analog durch sexuelle Handlungen oder Ausrichtungen erzählt, die gesellschaftlich nicht akzeptiert waren, und auf diese Weise verstärkt. Dies ist insbesondere in den drei neorealistischen Filmen erkennbar, die als Erste in dieser Arbeit analysiert wurden. In dem in ihnen genutzten Narrativ wird die neue italienische Republik als ausgebeutet oder unterdrückt dargestellt. In *Paisà* befriedigen homosexuelle und sadistische Nationalsozialisten durch die Folter der italienischen Partisanen ihre verdrängten Lüste, während sich in *Roma, città aperta* die anfängliche Liebe zu den amerikanischen Besatzern in ein Ausbeutungsverhältnis wandelt, was durch die Beziehung zwischen einer jungen römischen Prostituierten und einem amerikanischen GI veranschaulicht wird. In *Riso amaro* stellen der amerikanische Lebensstil und das zugehörige Wirtschaftssystem eine Gefahr für die Italiener dar: Die Vergewaltigung von Sylvana ist hier eine Allegorie für die Ausbeutung des Landes durch ein egoistisches, kapitalistisches System.

In *La tratta delle bianche* verschiebt sich dieser Fokus und Sexualität wird eingesetzt, um ein nationales Problem zu behandeln: die Ausbeutung junger und mittelloser Frauen. Obwohl die Gesetzesinitiative zur Schließung der staatlich lizenzierten Bordelle zur damaligen Zeit auf unterschiedlichen Ebenen diskutiert wurde, war der

¹⁸² Vgl. Gundle, From Neo-Realism to Luci Rosse, 196.

von dort ausgehende Frauenhandel ein Hauptargument für sein Inkrafttreten. Auf den Ebenen der sexuellen Darstellungen und der Sprache behandelt der Film die politischen Themen Prostitution und Menschenhandel eher nüchtern und legt den Fokus vielmehr auf die Ausbeutung der jungen und mittelosen Frauen, um beim Publikum Emotionen hervorzurufen. Im Vergleich zu den Aufnahmen aus dem thematisch ähnlichen Film *Riso amaro* wirkt die Bildsprache in *La tratta delle bianche* in Anbetracht des Sujets fast schon keusch. Die weniger explizite Darstellung könnte einerseits mit der intendierten sachlichen Auseinandersetzung mit dem Thema verbunden sein, andererseits allerdings auch durch das härtere Vorgehen der Zensur unter Giulio Andreotti verursacht worden sein. Letztere Möglichkeit erscheint aufgrund der Bilder in der zur gleichen Zeit entstandenen Komödie *Pane amore e...* unwahrscheinlich, jedoch nicht unmöglich: Das Zensurbüro wurde in dieser Phase von Funktionären der Democrazia Christiana gelenkt, deren Position zu diesem Thema eher zurückhaltend war. Allgemein herrscht in der modernen Forschung Konsens darüber, dass Konservative die Zensur in dieser Zeit indirekt als politisches Machtinstrument missbrauchten und daher einigen Komödien Freiheiten einräumten, die sie anderen ‚politischen‘ Filmen verwehrten, wenn diese ihrer Agenda nicht entsprachen.

In *Pane amore e...* ist ein für die damaligen Verhältnisse hohes Maß an Nacktheit und Erotik erkennbar. Die Rezipierenden können Sophia Lorens Brüste sehen, wenn ihre weiße Bluse durch eine nicht näher definierte Handlung nass wird, und auch die offene und provokante Zurschaustellung ihrer Schulter wirkt im zeitgenössischen Kontext radikal. Die Befreiung des weiblichen Körpers soll hier jedoch nicht nur den Voyeurismus des Publikums befriedigen, sondern zeigt gleichzeitig den Wandel der weiblichen Rollen, die sich zu autonomen Subjekten mit einer selbstbestimmten Sexualität entwickelten. Diese Emanzipation wird von den männlichen Charakteren als Kontroll- und Machtverlust wahrgenommen. Ihre nicht mehr zeitgemäßen Rollenschemas bringen sie in unangenehme Situationen, die sie vor dem Publikum bloßstellen und seinem Lachen aussetzen. *Pane amore e...* und vor allem auch Fellinis Filme zeigen zudem den Versuch der Männer, die klassische Differenzierung zwischen Prostituierter und Ehefrau aufrechtzuerhalten.¹⁸³ Sie scheitern allerdings in der Regel an diesem Vorhaben, wodurch sich für sie Schwierigkeiten ergeben. Der neue,

¹⁸³ Vgl. *Hipkins*, Italy's Other Women, 405.

selbstständige Frauentyp wird in den Filmen nicht mehr als Anhang des Mannes, sondern als eigenständige Person charakterisiert, was sich auch in der Partnersuche zeigt. Männer sehen sich selbst in diesem Kontext zu einem Spielball der Frauen degradiert. Diese Einschätzung ist Ausdruck einer tiefsitzenden Angst, die die Protagonisten in problematische Situationen bringt und sich sozial oder psychisch äußern kann.

Die veränderte Repräsentation der Rollenverhältnisse im Kino ist eng mit dem sozialen und ökonomischen Wandel Italiens ab Mitte der 1950er-Jahre verbunden. Neben dem Industriesektor wuchsen auch die Tourismus- und die Dienstleistungsbranche, in denen viele Frauen arbeiteten. Durch die verstärkte Berufstätigkeit der Frauen nahmen auch ihre finanzielle Unabhängigkeit und deren öffentliche Wahrnehmung und Präsenz zu. Auch das Frauenwahlrecht nach dem Zweiten Weltkrieg sowie Repräsentantinnen in der Politik steigerten die Akzeptanz von Frauen im politischen Bereich und führten zu einer Erstarkung der Frauenbewegungen. Die Frau wurde hierdurch von Werbeindustrie und Verlagen als Konsumentin wahrgenommen: Diese Bereiche durchlaufen daher zu dieser Zeit einen ähnlichen Prozess der Feminisierung wie das Kino während des Zweiten Weltkriegs. Weibliche Idole wurden dabei vor allem durch die Akzentuierung von ästhetischen Merkmalen erzeugt, die durch das Kino wiederum reproduziert und verbreitet wurden. Häufig repräsentieren junge Schauspielerinnen diese Ideale in den Filmen, die als Diven bezeichnet wurden und deren Karriere in der Regel einem ähnlichen Muster folgte: In ihrer Jugend gewannen sie häufig einen nationalen oder regionalen Schönheitswettbewerb und wurden im Anschluss von Filmscouts angeworben. Ihr sozialer Hintergrund wurde häufig ebenfalls vermarktet und spiegelte den amerikanischen Stereotyp des sozialen Aufstiegs wider. Sophia Loren, Gina Lollobrigida und Silvana Mangano stammten aus ärmlichen Verhältnissen und interpretierten auch in Filmen häufig Rollen mit einem ähnlichen sozialen Hintergrund, weshalb sie in Italien auch als *diva popolana* bezeichnet werden. Ein weiteres gemeinsames Merkmal dieser Schauspielerinnen ist ihre Körperform, die sich durch eine schmale Taille und großen Brüste auszeichnete und diesem Frauentypus die Bezeichnung *maggiorata* einbrachte. Diese Frauen wurden durch Schönheitswettbewerbe und das Kino zu Sexsymbolen stilisiert. Diese Entwicklung beschränkt sich allerdings nicht nur auf Italien, da auch in Hollywood erfolgreiche Schauspielerinnen einen ähnlichen Werdegang aufweisen.

La dolce vita zählt heute zu den bedeutendsten Filmen des 20. Jahrhunderts und brachte Fellini internationale Anerkennung ein. Allerdings wurde er von einigen zeitgenössischen Kritikern und Journalisten kritisiert, die Fellini vorwarfen, Hedonismus und Nacktheit zu verherrlichen. In seinem Film werden die Partys und sexuellen Eskapaden der römischen *coffee society* behandelt, die durch die im Plot erzählte Geschichte eines Boulevardjournalisten und seiner Affären veranschaulicht werden. Dieser wird insgesamt als unglücklicher Mann charakterisiert, der seinen Frust mit Seitensprüngen kompensiert. Der Film zeigt Menschen mit unterschiedlichen sexuellen Orientierungen und schreibt diesen nicht generell negative Eigenschaften zu. Diese Art der Darstellung war ein Novum für das italienische Kino. Durch die Rolle der reichen Erbin Maddalena werden zudem die sexuellen Möglichkeiten einer jungen, reichen Frau gezeigt, die jedoch in dem Film an den gesellschaftlichen Rollenbildern scheitert.

Fellini nahm die negativen Kritiken als Affront wahr und rechnete anschließend in *Le tentazioni del Dottor Antonio* mit der in ihnen erkennbaren konservativen Bigotterie ab. In dieser Episode aus dem Film *Boccaccio 70* stellt er die katholischen Moralvorstellungen psychoanalytischen Theorien gegenüber und verspottet einen Sittenwächter, der zum Opfer seiner unbewussten Triebe wird. Hierbei nutzt er zwei Elemente, die zu Konstanten in seinem Werk wurden: das Unbewusste und die Traumdeutung. Die Libido entwickelt sich in Fellinis Filmen zu einer treibenden Kraft seiner Charaktere, wodurch die Sexualität zum Subjekt der erzählten Geschichten wird. Fellini beschränkt sich dabei nicht auf Erzählungen über die Sexualität anderer Menschen, sondern setzt sich in dem Meta-Film *Otto e mezzo* mit der eigenen Libido auseinander. Während in den ersten hier behandelten Filmen Sexualität als Allegorie genutzt wird, um komplexe politische, ökonomische oder soziale Probleme auf eine Beziehungsebene zu reduzieren, macht Fellini die Sexualität in diesem Film zum Plot und zum Politikum. Aus diesem Grund kann dieser Film als politische Emanzipation der Sexualität im Kino angesehen werden: Während sie zuvor lediglich als politisches Werkzeug fungierte, entwickelte sie sich zu dieser Zeit verstärkt zum politischen Subjekt. Auch die sexuelle Liberalisierung der nachfolgenden Jahre wurde teilweise durch das Kino vorangetrieben.

Hierzu trugen allerdings nicht nur die Entwicklungen des Kinos, sondern auch die Werbeindustrie und neue Zeitschriftenformate bei. Zudem beeinflussten intermediale

und internationale Zusammenhänge diesen Prozess. Auch die als erotisch empfundenen Tänze – der Boogie in *Riso amaro* und der Mambo Italiano in *Pane amore e...* – verdeutlichen, wie sich die sexuelle Befreiung über die importierten Kulturgüter schrittweise verbreitet.¹⁸⁴ Darüber hinaus verfolgt die Werbeindustrie insgesamt eine aggressivere und einnehmendere Marketingstrategie, was in *Le tentazioni del Dottor Antonio* thematisiert wird.

Die Kommerzialisierung der Sexualität stellte allerdings für Pasolini keine Befreiung dar, sondern einen neuen Käfig. Deshalb vermittelte der Kommunist mit seinen Werken eine andere Perspektive und wich in seiner Herangehensweise von den übrigen Filmschaffenden ab. Pasolini wollte unkonsumierbare Filme produzieren, die das Publikum zum Nachdenken anregen. Ziel seiner Arbeiten war es, etwas zu verändern und Menschen zu einem aktiven Genuss zu animieren. 1964 drehte Pasolini deshalb mit *Comizi d'amore* einen Kinofilm nach dem Vorbild des französischen *cinéma vérité*, in dem er Italienerinnen und Italiener aus unterschiedlichen Altersschichten sowie sozialen und geographischen Hintergründen zu ihrem Umgang mit Sexualität befragt. Seine Vorgehensweise bei der Produktion dieses Films war dabei zugleich rational und subjektiv. Gemeinsam mit dem Autor Alberto Moravia und dem Psychologen Cesare Musatti analysiert er die Aussagen der interviewten Personen. Dieser Film verdeutlicht, dass Pasolini einen aufgeklärten Umgang mit Sexualität vorantreiben möchte, dieser aber von allen interviewten Personen abgelehnt wird: Vielen fällt es sichtlich schwer, über diese Thema zu sprechen. Vor allem bei älteren Generationen ist dieses Verhalten ausgeprägt. *Comizi d'amore* gilt als die erste Reportage über Sexualität in Italien und wird heute im Rahmen der Sexualgeschichte als bedeutendes Dokument angesehen.

Pasolini überwand außerdem die damaligen Grenzen der Nacktdarstellung in seiner Interpretation von Boccaccios *Decamerone*, in der er die Zuschauenden mit unzensurierten Nacktbildern konfrontiert. Dieser Film veranschaulicht die Veränderungen, die sowohl die Zensur als auch die italienische Gesellschaft Ende der 1960er-Jahre durchliefen. Er bildet einen Kontrast zu Werken, die einige Jahre zuvor in Kinos gezeigt wurden und in denen bereits das Zeigen von Personen in Unterwäsche Konsequenzen für die Filmschaffenden mit sich bringen konnte. Diese Änderungen wurden durch die

¹⁸⁴ Vgl. Eder, *Kultur der Begierde: Eine Geschichte der Sexualität*, 214.

Gesetzesnovelle von 1962 möglich, in der festgelegt wurde, dass sich die Zensur an den allgemeinen Moralvorstellungen orientieren sollte. Ende der 1960er- und zu Beginn der 1970er-Jahre konnten hierdurch auch explizit sexuelle Inhalte dargestellt werden. In *// Decameron* provoziert Pasolini entsprechend mit seiner expliziten Abbildung von Geschlechtsverkehr mit Nonnen und seinen Nahaufnahmen von Penissen. Auf diese Weise löste er sich von den bis zu diesem Zeitpunkt herrschenden Tabus im Kino. Dies ermöglichte die Entstehung neuer Genres und die Darstellung sexueller Inhalte in den 1970er- und 1980er-Jahren. Allerdings erklärte Pasolini kurz vor seiner Ermordung, dass er unter anderem durch diesen Film eine Entwicklung des Kinos angestoßen hatte, die er letztendlich ablehnte.

In dieser Arbeit konnte somit die These bestätigt werden, dass in dem behandelten Zeitraum die Akzeptanz von sexuellen Inhalten und Darstellungen zunahm. Einige sexuelle Tabus wurden hierdurch überwunden und der Diskurs gelangte zunehmend in die Öffentlichkeit.

6 Literaturverzeichnis

Antonius „der Große“ - Ökumenisches Heiligenlexikon, online unter
<https://www.heiligenlexikon.de/BiographienA/Antonius_der_Grosse.htm>,
(11.04.2019).

Mino *Argentieri*, CENSURA in „Enciclopedia del Cinema“, online unter
<[http://www.treccani.it/enciclopedia/censura_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/censura_(Enciclopedia-del-Cinema))>,
(31.10.2018).

Matteo *Balestrieri*, Vero come la finzione Vol. 2: La psicopatologia al cinema (2010).

Stefano *Bolognini*, Baletti Verdi: Uno scandalo omosessuale (Gavardo o. J.).

Stefano *Bolognin*, Il PCI e l'omosessualita difficile. CulturaGay.it, online unter
<<http://www.culturagay.it/recensione/10697>>, (28.06.2019).

Peter E. *Bondanella*, Italian cinema: from neorealism to the present (New York 2001).

Peter E. *Bondanella*, The Cinema of Federico Fellini (New Jersey 1992).

Peter E. *Bondanella*, The Films of Roberto Rossellini Cambridge Film Classics
(Cambridge 1993).

Enrica *Capussotti*, Weiblichkeit, ländliche Gemeinschaft und italienischer
Nationalcharakter. In: Werkstatt Geschichte 44 (Essen 2006).

CG Jung - Eine lebenslange Geschichte des Suchens - Überblick, online unter
<<https://www.carl-g-jung.de/deutsch/ueberblick.html>>, (13.04.2019).

Tony *Crawley*, The Films of Sophia Loren (London 1974).

Sarah *Culhane*, Street Cries and Street Fights: Anna Magnani, Sophia Loren and the
popolana The Italianist, Nr. 37, NO. 2 (2017) (2017) 254–262.

Francesco *Di Chiara*, La tratta delle bianche, Annali Online Lettere, Vol.2007, 26.

Franz X. *Eder*, Kultur der Begierde: Eine Geschichte der Sexualität. 2. (München
2009).

Werner *Faulstich*, Grundkurs Filmanalyse. 2. Auflage. (Paderborn 2008).

FELLINI: Das süße Leben. Spiegel Online, 17.02.1960, online unter
<<https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43063343.html>>.

Goffredo *Fofi*, I grandi registi della storia del cinema (Rom 2008).

Terri *Ginsberg*, Nazis and Drifters: The Containment of Radical (Sexual) Knowledge in Two Italian Neorealist Films. University of Texas Press, Journal of the History of Sexuality, 1 (10.1990) (10.1990) 241–261.

Mauro *Giori*, Homosexuality and Italian Cinema: From the Fall of Fascism to the Years of Lead (2017).

Steven D. *Greydanus*, The Vatican Film List | Decent Films - SDG Reviews. Decent Films, online unter <<http://decentfilms.com/articles/vaticanfilmlist>>, (07.05.2019).

Stephen *Gundle*, From Neo-Realism to Luci Rosse: Cinema, Politics, Society, 1945–85. In: Culture and Conflict in Postwar Italy: Essays on Mass and Popular Culture, herausgegeben von Zygmunt G. Barański, Robert Lumley, 195–224 University of Reading European and International Studies (London 1990), doi:10.1007/978-1-349-20841-8_11.

Jon *Halliday*, Wolfgang *Astelbauer* Übers. von, Pasolini über Pasolini: Im Interview mit Jon Halliday (Wien/Bozen 1995).

Mark *Hayes*, Psychoanalysis & the Films of Federico Fellini, o. J., 32.

Ingo *Herklotz*, Pier Paolo Pasolinis ‘Decameron’ (1971): Ein cinematographischer Beitrag zur Kulturkritik. In: 700 Jahre Boccaccio: Traditionslinien vom Trecento bis in die Moderne, herausgegeben von Christa Bertelsmeier-Kierst, Rainer Stillers, Bd. 7 Kulturgeschichtliche Beiträge zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit (Frankfurt am Main 2015).

Danielle *Hipkins*, Francesca’s Salvation or Damnation?: Resisting Recognition of the Prostitute in Roberto Rossellini’s Paisà (1946), o. J., 17.

Danielle *Hipkins*, Italy’s Other Women: Gender and Prostitution in Italian Cinema, 1940–1965. New edition. (New York, NY 2016).

Oliver *Keutzer*, Sebastian *Lauritz*, Claudia *Mehlinger*, Peter *Moormann*, Filmanalyse Film, Fernsehen, neue Medien (Wiesbaden 2014).

Tullio *Kezich*, Sylvia *Höfer* Übers. von, Federico Fellini. Eine Biographie (Zürich 1989).

Dagmar *Kogoj*, „Bevete più latte...!“ - Große Titten oder doch nur eine ungestillte Versuchung? In: Die junge Psychoanalyse im Boudoir, herausgegeben von Die Freud-Im-Korb-Gruppe (2019).

Malte *König*, Prostitution und Emanzipation. Die Schließung der staatlich lizenzierten Bordelle Italiens 1958. Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 55, Nr. 4 (2007) (2007) 617–640, doi:10.1524/VfZg.2007.55.4.617.

Helmut *Korte*, Einführung in die Systematische Filmanalyse. 3. Auflage. (Berlin 2004).

Domenico *Liggeri*, Mani di forbice. Censura cinematografica in Italia (Alessandria 1997).

Alexander *Lowen*, Il linguaggio del corpo (2003).

Luigi *Necco* intervista Pasolini sul suo prossimo film - Decameron. You-Tube, online unter <<https://www.youtube.com/watch?v=dWrLoEWIRag>>, (07.06.2019).

Gordiano *Lupi*, Federico Fellini (2009).

Susanna *Mancini*, Il Cinema Neorealista, o. J., 120.

Giacomo *Manzoli*, Crisi e Mascheramenti Della Sessualità Maschile Nel Cinema Italiano Degli Anni Sessanta. Cinergie – Il Cinema e Le Altre Arti 3, Nr. 5 (01.03.2014) (01.03.2014) 11–22, doi:10.6092/issn.2280-9481/7019.

Guido *Michelone*, Riso amaro (2009).

James *Monaco*, How to Read a Film. Movies, Media, and Veyond (Oxford 2009).

Franco *Moretti*, Plante Hollywood. In: Distant Reading (London-New York 2013).

Silvia *Pagni*, Riso amaro, di Giuseppe De Santis. Archiv. <http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php>, 28.02.2014, online unter <<http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/297-riso-amaro-di-giuseppe-de-santis>>.

Assoladolce vita/Domenico *Palattella*, La censura cinematografica in Italia: dagli anni '30 ai giorni nostri. Associazione Cinematografica „La Dolce Vita“, 07.12.2015, online unter <<https://associazioneladolcevita.wordpress.com/2015/12/07/la-censura-cinematografica-in-italiahttpsassociazioneladolcevita-wordpress-com20151207la-censura-cinematografica-in-italia-dagli-anni-30-ai-giorni-nostri/>>.

Gabriella *Parca*, I sultani mentalità e comportamento del maschio italiano (1965).

Guglielmo *Parisani*, CENSURA, GOVERNO E PARLAMENTO, o. J., online unter <http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/06/censura-governo-parlamento_parisani.pdf>.

Pier Paolo *Pasolini*, Comizi d'amore, online unter <<https://www.youtube.com/watch?v=LSkOnp7Lt-Y>>, (20.05.2019).

Pier Paolo *Pasolini*, Graziella *Chiarocossi*, Maria *D'Agostini*, Comizi d'amore (Rom 2015).

Massimo *Perinelli*, Fluchtlinien des Neorealismus: der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943-1949 (2009).

Veronica *Pravadelli*, Le donne del cinem. Dive, registe, spettatrici. 6. Aufl. (Roma - Bari 2019).

Gianni *Rondolino*, Storia del cinema. 9. Aufl. (Turin 2000).

Katleen *Rowe*, Roseanne: Unruly Woman as Domestic Goddess. Screen 31 (1990) (1990) 408–419.

Tatti *Sanguineti*, Cine Censura | Luci rosse e Sequestri, online unter <<http://cinecensura.com/sala-i-modi-della-censura/luci-rosse-e-sequestri/>>, (11.06.2019).

Tatti *Sanguineti*, Cine Censura | Sesso, online unter <<http://cinecensura.com/sala-i-temi/sesso/>>, (07.10.2019).

Wolfgang M. *Schmitt*, FSK, Index & Zensur im Kino - Ein Filmanalyse-Spezial, 2015, online unter <<https://www.youtube.com/watch?v=5RDiqGleCOI>>.

Marcus *Stiglegger*, Sadico Nazista: Geschichte, Film und Mythos. 4. Aufl. Bd. 2 Mythos/Moderne Kulturkritische Schriften (Norderstedt 2016).

Brigitte *Theißl*, Sex im Patriarchat. DER STANDARD, online unter
<<https://www.derstandard.at/story/2000088192362/sex-im-patriarchat>>,
(14.11.2019).

Daniela *Vagata*, Guido, la Saraghina e la signora Carla: studio sulle immagini di „8
1/2“. Academia.eud, online unter
<https://www.academia.edu/33762717/Guido_la_Saraghina_e_la_signora_Carla_studio_sulle_immagini_di_8_1_2_>, (06.05.2019).

Bruno *Wanrooij*, Carnal Knowledge: The Social Politics and Experience of Sex
Education in Italy. In: Shaping Sexual Knowledge. A Cultural History of Sex
Education in Twentieth Century Europe, herausgegeben von D. H. Lutz
(London/New York 2009).

Romolo *Zamagni*, Il Decameron Tribunale di Trento 28.08.1971 (Trient 27.08.1971)
(Trient 27.08.1971).

Nadia *Zonis*, City of Women: Sex and Sports at the 1960 Rome Olympic Games. In:
Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study (New York o. J.).

7 Filmliste

1.	Roberto <i>Rossellini</i> (Regie): Roma, città aperta (1945).....	21
2.	Roberto <i>Rossellini</i> (Regie): Paisà - Rossellini (1946).....	25
3.	Giuseppe <i>De Santis</i> (Regie): Riso Amaro (1948).....	29
4.	Luigi <i>Comencini</i> (Regie): La tratta delle bianche (1952).....	35
5.	Dino <i>Risi</i> (Regie): Pane, amore e... (1955).....	39
6.	Federico <i>Fellini</i> (Regie): La dolce vita (1960).....	45
7.	Federico <i>Fellini</i> (Regie): Le Tentazioni del Dottor Antonio (1962).....	50
8.	Federico <i>Fellini</i> (Regie): Otto e mezzo (1963).....	55
9.	Pier Paolo <i>Pasolini</i> (Regie): Comizi d' amore (1964).....	59
10.	Pier Paolo <i>Pasolini</i> (Regie): Il Decameron (1971).....	63

8 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Dimensionen der Filmanalyse nach Korte. Quelle: https://www.nibis.de/didaktisches-modell-zur-historisch-kritischen-filmanalyse_11099 aufgerufen am 19.07.2019.....	7
Abbildung 2: Major Bergmann und seine Assistentin Ingrid. Roma, città aperta (1945) 01:12:40.....	22
Abbildung 3: Marina liegt im Hinterzimmer der Gestapo in den Armen von Ingrid. Roma, città aperta. (1945) 01:47:27	23
Abbildung 4: Der amerikanische Soldat Fred und die Prostituierte Francesca in einem Stundenhotel. Paisà (1948) 48:52	28
Abbildung 5: Mit dieser Bildkomposition wird die Unterdrückung der Frauen verdeutlicht. Der Stock zwischen den Beinen des Vorarbeiters bildet ein Phallussymbol (1948) 25:42	32
Abbildung 6: Sophia Loren tanzt den Mambo Italiano in Pane, amore e... (1955) 01:17:27.....	41
Abbildung 8: Anita Ekberg beim Besuch des Petersdoms in Obersicht (1960)	47
Abbildung 7: Anita Ekberg beim Besuch des Petersdoms in Untersicht (1960).....	47
Abbildung 9: Saraghina entblößt ihre Schultern für den Tanz. Otto e mezzo (1963) 01:02:24.....	58

Abbildung 10: Pier Paolo Pasolini – Il Decameron (1971) 11:11:13
(<https://www.youtube.com/watch?v=8pKEyuOsF4w&t=4489s>)..... 66

9 Anhang

9.1 Abstrakt

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Thema Sexualität im italienischen Kino in der Zeitspanne von 1945 – 1971. Es wird davon ausgegangen, dass es in diesem Zeitraum zu einer zunehmenden Akzeptanz von sexuellen Inhalten und Darstellungen gekommen ist. Die Arbeit geht der Frage nach, welche sexuellen Inhalte und Themen von den Filmschaffenden aufgegriffen werden und warum. Gegenstand der Analyse sind die untersuchten Filme, die Filmschaffenden, das Kino als Medium und die juristischen sowie sozio-ökonomischen Umstände. Die Veränderungen, welche zur Liberalisierung beigetragen haben, werden als diskursgesteuerter Prozess verstanden. Dafür wurde eine Auswahl von zehn Kinofilmen analysiert, angefangen bei den neorealistischen Filmen der Nachkriegszeit bis zu Pasolinis *Decameron*.

Der erste Abschnitt der Analyse umfasst drei neorealistische Filme und zeigt, dass die Sexualität zur Konstruktion eines Opfernarratives verwendet wurde und um vor externen Gefahren zu warnen. Im zweiten Teil wird anhand des Beispiels von *La tratta delle bianche* auf die sogenannten *Brothel series* eingegangen und die Schließung der staatlich lizenzierten Bordelle. Danach werden mit *Pane, amore e...* weibliche Schönheitsideale thematisiert und sich verändernde Rollenbilder beschrieben. Der vierte Teil widmet sich drei Filmen von Fellini und der Libido als treibende Kraft seiner Figuren. Im fünften und letzten Teil wird auf zwei Filme von Pasolini eingegangen, der für einen natürlichen und aufgeklärten Umgang mit Sexualität eintritt.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit bestätige ich, dass die vorliegende Arbeit in allen relevanten Teilen selbstständig durchgeführt wurde.

Wien, Februar 2020

Adrian Perez Cabrera