

Washington University in St. Louis
Washington University Open Scholarship

All Theses and Dissertations (ETDs)

January 2010

Italienischer Faschismus und deutscher Nationalsozialismus im italienischen Genrefilm

Peter Scheinpflug

Washington University in St. Louis

Follow this and additional works at: <https://openscholarship.wustl.edu/etd>

Recommended Citation

Scheinpflug, Peter, "Italienischer Faschismus und deutscher Nationalsozialismus im italienischen Genrefilm" (2010). *All Theses and Dissertations (ETDs)*. 494.

<https://openscholarship.wustl.edu/etd/494>

This Thesis is brought to you for free and open access by Washington University Open Scholarship. It has been accepted for inclusion in All Theses and Dissertations (ETDs) by an authorized administrator of Washington University Open Scholarship. For more information, please contact digital@wumail.wustl.edu.

WASHINGTON UNIVERSITY

Department for Germanic Languages and Literatures

**ITALIENISCHER FASCHISMUS UND
DEUTSCHER NATIONALSOZIALISMUS IM
ITALIENISCHEN GENREFILM**

by

Peter Scheinpflug

A thesis presented to the
Graduate School of Arts and Sciences
of Washington University in
partial fulfillment of the
requirements of the
degree of Master of Arts

May 2010

Saint Louis, Missouri

INHALTSVERZEICHNIS:

Kapitel	Seite
1	Was die Deutschen schauten, als ihre neuen Klassiker filmten..... 1
1.1	Papas Kino vs. Gramsci's Cinema: populäre Genres in Deutschland und Italien.....9
1.2	Die historische Signifikanz von Genrezyklen.....15
1.3	Produktions- und Rezeptionskontexte italienischer Genres.....22
1.4	Die Methode / der Code..... 27
2	Der <i>peplum</i> – 10er bis 60er Jahre.....32
2.1	Genre der imaginären Einheit..... 33
2.2	Wiederaneignung eines Genres: Faschismus des im <i>peplum</i> 36
2.3	Ikonische Rüstungen.....42
2.4	Serielle Rekonstruktion der Männlichkeit und der nationalen Identität..... 47
2.5	Die historische Signifikanz der Ambivalenz und Genrehybridität des <i>peplum</i>58
3	Der italienische <i>gothic horror</i>65
3.1	Faschismus als privilegierte Leerstelle..... 69

3.2	Zensur in Deutschland als Unterdrückung der Rückkehr des Verdrängten.....	79
4	Der Italowestern als <i>transitional genre</i>	90
4.1	<i>Historical trauma</i> und Genreaustausch.....	92
4.2	Faschismus und Kapitalismus.....	98
4.3	Faschismus und Sexualität.....	103
4.4	Zensierte Katharsis in der BRD.....	111
5	Faschismus in den italienischen Genres der 70er Jahre.....	118
5.1	Ermittlungen über die Rückkehr des Verdrängten: die historische Signifikanz der Genrehybridität des <i>giallo</i>	120
5.2	Experimente an der Grenze der Repräsentierbarkeit des Holocausts im Sadiconazista.....	126
6	Abschlussbemerkung: Holocaust als <i>floating signifier</i> in italienischen Genres der 80er Jahre.....	135
7	Materialien	
7.1	Literaturverzeichnis.....	140
7.2	Filmverzeichnis.....	150

1 Was die Deutschen schauten, als ihre neuen Klassiker filmten

Elsaesser wies kürzlich darauf hin, dass in der jüngsten Vergangenheit eine große historische Spurensuche eingesetzt hat, als deren Resultat die Abwesenheit von Spuren eines Traumas des Holocausts kritisiert wurde. Diese Argumentation wendete Elsaesser hingegen und las sie als Symptome der gestiegenen Aktualität des Themas der historischen Traumata in der jüngsten bundesrepublikanischen Geschichte, durch die erst die vermeintliche Abwesenheit der Spuren nachträglich als Symptom konstituiert wurde.¹ Elsaessers Diagnose der vermehrten populärkulturellen Verarbeitung bundesrepublikanischer Geschichte ist im Angesicht der Popularität der erneuten Debatten über Mahnmale, Gedenkstätten, die Revolution von '68, die RAF und insbesondere in Anbetracht ihrer populärkulturellen Kulminationspunkte der Großproduktionen von Bernd Eichinger zwar unbestreitbar, doch Elsaessers Argumentation ist ebenso wenig ein kritischer Unterton des Vorwurfs der retrospektiven Bewertung abzusprechen. Implizit wird darin der Appell zu einer Diagnose des kulturellen Umgangs mit aktuellen Traumata lesbar.² Diese Position ist kaum angreifbar, da jede Geschichtsschreibung – und im Kontext einer Diskussion der Geschichtsschreibung durch moderne Mythen in populären Diskursen³ kann jeder Film als Diskursbeitrag zu diesen Mythen betrachtet werden –

¹ Vgl. Elsaesser, Thomas: Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD. Kulturverlag Kadmos. Berlin 2006/2007.

² Elsaesser bezieht sich in diesem Text wie in anderen auf Baudrillards berühmten Aufsatz "History: A Retro Scenario", um die Popularität von historischen Themen in Filmen als Symptom eines Traumas der Gegenwart dieser Filme, der Abwesenheit von Geschichte selbst zu lesen. Vgl. Baudrillard, Jean: History: A Retro Scenario. In: ders.: Simulacra and Simulation. University of Michigan Press. Ann Arbor 1994. S. 31 – 34.

³ In Anlehnung an Foucault – Foucault hat sein Konzept des Diskurses im Laufe seiner Studien permanent verändert, weshalb es sich bei der folgenden Definition um eine Annäherung handeln wird,

immer ihre Verortung in ihrem eigenen historischen Kontext, ihre eigene Historizität der Analysemodelle, Prämissen, Interessen und Verhandlungsfiguren diskutieren sollte. Jedoch schwingt in Elsaessers Ausführungen auch ein gewisser Überdross hinsichtlich der deutschen Vergegenwärtigung der Vergangenheit mit, als sei die Agenda der Aufarbeitung der deutschen Geschichte im zwanzigsten Jahrhundert tatsächlich an ein befriedigendes Ende der Spuren-Suche gelangt. Gegen diese implizite Vorstellung ist insbesondere hinsichtlich einer komparatistisch perspektivierten Filmgeschichtsschreibung Kritik zu richten.⁴

in der möglichst viele basale Eigenschaften berücksichtigt werden sollen – und solche, die versuch(t)en seine Konzepte für die Medienkulturwissenschaften produktiv zu machen, sei ein Diskurs eine dynamische Ordnung von Aussagen zu einem bestimmten Thema/Objekt, die nach diskursspezifischen Bedingungen und Regeln getroffen werden, diskursspezifische Funktionen erfüllen, in die gewisse Machtformationen eingeschrieben sind und denen gewisse historisch spezifische Episteme zugrunde liegen. Forschungsschwerpunkt der Diskursanalyse ist also in (post-)strukturalistischer Tradition weniger der Inhalt der Aussagen als vielmehr die Prozesse, durch die die Aussagen unter spezifischen Bedingungen regelhaft entstehen, die Kontexte, in denen sie stehen, welche Funktionen sie erfüllen und wie die Produktion von Wissen mit der Macht verwoben ist. Siehe: Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Suhrkamp. Frankfurt aM 1981. S. 31 – 112. Und: Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Suhrkamp. Frankfurt aM 1983. S. 9 – 53. Und: Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. Fischer. Frankfurt aM 2008, [8. Auflage]. S. 15. Und: Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. (Mit einem Essay von Ralf Konersmann). Fischer. Frankfurt aM 2007, [10. Auflage]. S. 9 – 49. Und: Ruoff, Michael: Foucault-Lexikon. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2007. S. 91 – 101. Fuery, Patrick: New Developments in Film Theory. St. Martin's Press. New York 2000. S. 46 – 70.

⁴ Dieser Vergleich von italienischer und deutscher Filmgeschichte folgt derselben Forschungsperspektive, die Mason bereits 1988 für die Faschismustheorien einforderte. Er analysierte den damaligen Stand der Theoretisierung des historischen Faschismus und diagnostizierte diverse Leerstellen, deren analytisches Potenzial unerforscht geblieben wäre. Von diesen betonte er insbesondere die Differenzierung von italienischem Faschismus und Nationalsozialismus als Grundlage einer interkulturellen Analyse des Faschismus zum besseren Verständnis beider, während bis dahin beide faschistische Formen zumeist radikal getrennt oder radikal fusioniert diskutiert wurden. Diese Forderung wurde jüngst von Reichardt und Nolzen aktualisiert und zwar mit einem Aufsatzband im Ansatz erfüllt, doch stellen die Autoren in ihrem Vorwort ebenso fest, dass der interkulturelle Vergleich noch immer vernachlässigt werde. Vgl. Mason, Tim: Whatever Happened to 'Fascism'? In: Kaplan, Jane [Hg.]: Nazism, Fascism and the Working Class. Essays by Tim Mason. Cambridge University Press. Cambridge et al. 1995. S. 323 – 331. Und das Vorwort in: Reichardt, Sven/ Nolzen, Armin [Hg.]: Faschismus in Italien und Deutschland. Studien zu Transfer und Vergleich. (Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus Bd. 21). Wallstein Verlag. Göttingen 2005.

In seiner Studie über den faschistischen Film in Italien betont Ricci, dass bis in die 70er Jahre die Zeit des Faschismus in nationalen Filmgeschichtsschreibungen vollständig ausgeblendet worden war.⁵ Erst mit der Inszenierung des Faschismus⁶ im Autorenfilm der 70er Jahre – al à Visconti, Bertolucci, Cavani und Wertmüller –⁷ wurde im Zuge der Hitler-Welle⁸ und durch den Einfluss der außerordentlich populären Abhandlungen von

⁵ Vgl. Ricci, Steven: Cinema and Fascism. Italian Film and Society, 1922-1943. University of California Press. Berkeley/ Los Angeles/ London 2008.

⁶ In vielen filmwissenschaftlichen Abhandlungen zum Thema wird zumeist keine explizite Unterscheidung von italienischem Faschismus und deutschem Nationalsozialismus vorgenommen. Wie später ausgeführt wird, ist dies insofern verständlich, da der Nationalsozialismus in vielen europäischen Nationen als *Ur-Fascism* konzipiert wurde und da insbesondere im italienischen Nachkriegsfilm die Kontrastierung zu einem mythischen Nationalsozialismus die Re-Perspektivierung und Nobilitierung des italienischen Faschismus erlaubte. Die Konstruktion des Nationalsozialismus als *Ur-Fascism* diene also gerade im italienischen Film als Projektionsfläche für die zurückgewiesene eigene faschistische Vergangenheit, weshalb dieser mythisch konstruierte statt historische Nationalsozialismus schwer vom italienischen Faschismus abzulösen ist. Im folgenden wird daher dann eine Unterscheidung zwischen den beiden Systemen getroffen, wenn dies der Dekonstruktion des Codes dient, mit dem die Filme operieren. Um diese Operationen aufzuzeigen, wird jedoch oft die Unterscheidung ebenso unterlaufen, wie die Filme dies tun.

⁷ Viscontis LA CADUTA DEGLI DEI (Die Verdammten, Luchino Visconti, I/BRD/SWISS 1969) gilt als Zäsur in der italienischen wie deutschen Filmgeschichte, da mit dieser deutsch-italienischen Ko-Produktion der Faschismus/ Nationalsozialismus als Thema des Autorenfilms wiederentdeckt und enttabuisiert wurde. Während für die deutsche *auteur*-Bewegung die einheitliche bzw. filmhistorisch etablierte Bezeichnung des „Neuen Deutschen Films“ vorliegt, wurde für die Bewegung der italienischen *auteurs* noch keine konsensuelle Bezeichnung gefunden. Aus textökonomischen Gründen wird hier der Begriff *neodecadent cinema* von Ravetto übernommen. Für eine detaillierte Darstellung derer gemeinsamer Tendenzen bzw. Themen siehe: Vgl. Ravetto, Kriss: The Unmaking of Fascist Aesthetics. University of Minnesota Press. Minneapolis/ London 2001. S. 12 – 29.

⁸ Als Hitler-Welle bezeichnet man das große Interesse der deutschen Öffentlichkeit für die Person Hitler in den 70er Jahren. Die Hitler-Welle wurde durch Speers ERINNERUNGEN 1969 angestoßen und erreichte ihren publizistischen Höhepunkt in den Jahren 1973 bis 1975. Sie gilt als zentraler Wendepunkt in der bundesrepublikanischen Vergangenheitsverarbeitung, da sie der bis dahin dominanten Dämonisierung des Führers entgegenwirkte, wodurch Hitler nicht mehr als Fluchtpunkt aller Verdrängungsprozesse fungieren konnte. Aber sie trug auch maßgeblich zur Romantisierung und damit Stilisierung zum Kitsch bei. Siehe hierzu als Überblickstext mit starker Fokussierung der Buchpublikationen: Lorenz, Matthias N.: Die Hitler-Welle. In: Fischer, Torben/ Lorenz, Matthias N. [Hg.]: Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. [transcript]. Bielefeld 2007. S. 220f.

Friedländer⁹ und Sontag¹⁰ über die Phase des *fascinating fascism* die Filmwissenschaft gezwungen, sich mit der faschistischen Zeit auseinanderzusetzen. Seitdem konzentrierte sich die Forschung insbesondere auf die Kontinuitäten zwischen der faschistischen Zeit und dem Neo-Realismus, indem etwa das Fortwirken der Institutionen und der Filmemacher, aber auch der Inszenierungsstrategien betont wurde.¹¹ Von dieser Zeit der radikalen Abkehr von einer faschistischen Identität durch die Konzentration auf die Erschwernisse der Arbeiterklasse nach dem zweiten Weltkrieg oder aber durch die Errichtung eines massentauglichen Mythos des Widerstandskampfes gegen die nationalsozialistische Lenkung des eigenen Landes unter Verwendung eines realistischen Stils als radikaler Gegenbewegung zur perfektionistischen Ästhetisierung des Faschismus springen die filmgeschichtlichen Texte alle in der Folge von Friedländers berühmter These, der Faschismus sei explizit erst (wieder) in den 70er Jahren filmisch behandelt worden, unmittelbar zum Autorenfilm der Zeit.¹²

In der deutschen Filmgeschichtsschreibung liegt der Fall nur minimal anders: Auch hier wird wiederholt die fehlende Auseinandersetzung mit dem Film der national-

⁹ Vgl. Friedländer, Saul: *Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death*. Harper & Row Publishers. New York et al. 1984.

¹⁰ Vgl. Sontag, Susan: *Fascinating Fascism*. In: dies.: *Under the Sign of Saturn*. Farrar/ Straus/ Giroux. New York 1980. S. 73 – 105.

¹¹ Ähnlich wie im Dritten Reich wurde auch unter Mussolini die Filmindustrie zentralisiert und eine ausdifferenzierte Filmkultur aufgebaut – durch die Gründung einer zentralen Filmschule (*Centro Sperimentale di Cinematografia*), von Universitätsfilmclubs, einer Filmzeitschrift (*Cinema*) und dem Studiokomplex *Cinecittà*. Vgl. Reich, Jacqueline: *Mussolini at the Movies. Fascism, Film, and Culture*. S. 11. In: Reich, Jacqueline/ Garofalo, Piero [Hg.]: *Re-viewing Fascism. Italian Cinema, 1922–1943*. Indiana University Press. Bloomington/ Indianapolis 2002. S. 3 – 29.

¹² Selbst Texte, die sich explizit mit den Krisen, den ästhetischen und ideologischen Revolutionen im italienischen Film beschäftigen, blenden die populären Genres der 50er und 60er Jahre vollständig aus. Vgl. Ravetto, *Fascist Aesthetics*. Und: Sitney, P. Adams: *Vital Crises in Italian Cinema. Iconography, Stilistics, Politics*. University of Texas Press. Austin 1995.

sozialistischen Zeit kritisiert – so dass Kaes letztlich gar argumentieren kann, dass, so inhomogen die Gruppe der *auteurs* des Neuen Deutschen Films auch sein mag, sie letztlich die gänzliche Zurückweisung faschistischer Filmtraditionen eine.¹³ Auch in der deutschen Filmgeschichte¹⁴ setzt die ‚Vergangenheitsbewältigung‘¹⁵ vermeintlich erst in den 70er Jahren ein. Dazwischen liegen nur die von den Kritikern abgelehnten Kontinuitäten zum faschistischen Film in den Remakes, den Kriegsfilmern und den Heimat- und Schlagerfilmen der 50er und 60er Jahre.¹⁶ Nun wird jedoch ebenso oft

¹³ Vgl. Kaes, Anton: *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*. Harvard University Press. Cambridge/ London 1989. S. 8.

¹⁴ Es ist hier zu betonen, dass nicht von der Geschichte der populären Kultur oder auch nur der deutschen Massenmedien generell, sondern dezidiert der Filmgeschichte die Rede ist, denn es gibt gute Argumente für das Postulat der Ansätze zur Vergangenheitsverarbeitung im deutschen Fernsehen. So wies beispielsweise Bähr darauf hin, dass es bereits in den 60er Jahren aufwendige und sehr reflektiert und kritisch ausfallende Fernsehminiseries wie *AM GRÜNEN STRAND DER SPREE* (Fritz Umgelter, BRD 1960) und Fernsehspiele wie *EIN TAG – BERICHT AUS EINEM DEUTSCHEN KONZENTRATIONSLAGER 1939* (Egon Monk, BRD 1965) gab. Vgl. Bähr, Fabian: *Der Holocaust im Spielfilm der 1960er Jahre*. In: Fischer, Torben/ Lorenz, Matthias N. [Hg.]: *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. [transcript]. Bielefeld 2007. S. 171f.

¹⁵ Der stark vorbelastete Begriff „Vergangenheitsbewältigung“ wird hier nur dann verwendet, wenn er in einem Text gebraucht wird, auf den referiert wird, oder wenn Debatten über den Begriff und die damit verbundene Problematik der Auseinandersetzung mit der faschistischen bzw. nationalsozialistischen Vergangenheit thematisiert werden. Im Folgenden wird der Prozess der filmischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit als „Vergangenheitsverarbeitung“ bezeichnet werden. Darunter sei ein kultureller Prozess zwischen kollektiver Trauer und Melancholie zu verstehen, der im Gegensatz zu der Implikation des Begriffs „Vergangenheitsbewältigung“ oder des englischen Äquivalenz *mastering of the past* nicht abgeschlossen werden kann. Stattdessen steht die Verarbeitung für eine wiederholte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in der seriellen Produktion von Genres. Jeder neue Genrezyklus referiert auf den vorherigen und modifiziert ihn zugleich, wodurch die darin verhandelte Vergangenheit re-perspektiviert wird und neue Aspekte problematisiert werden. Statt einer letztlichen Bewältigung oder Überwindung der Vergangenheit erfolgt eine Aushandlung und fortlaufende Aktualisierung der Gegenwart im Wechselbezug mit dem kollektiven Bild der Vergangenheit. Verarbeitung soll aber auch heißen, dass Bilder der Vergangenheit nicht schlicht re-produziert werden, sondern sie mitsamt ihrer sich wandelnden Konnotationen filmisch kodiert und modelliert werden. Dieses Konzept eines im Medium Film stattfindenden Prozesses der Vergangenheits-Verarbeitung basiert primär auf Theorien zu Trauer und Trauma von Freud, Mitscherlich, Silverman und Santner. Diese werden in den folgenden Kapiteln anhand von filmischen Beispielen erläutert werden.

¹⁶ Diese werden zumeist als Remakes der Bergfilme und Revuefilme der faschistischen Zeit behandelt, während die Kriegsfilme in den Analysen gemeinhin als schlichte Ersetzung der Propaganda der

darauf hingewiesen, dass sowohl die Autorenfilme – sei dies der Neorealismus oder die nationalen Autorenbewegungen der 70er Jahre – in ihren Heimatländern wenig Beachtung beim Publikum fanden und eher als Repräsentation eines kultivierten nationalen Kunstkinos im Ausland fungierten.¹⁷ Es stellt sich daher nicht allein die Frage, an welche Inszenierungsstrategien¹⁸ die *auteurs* der 70er Jahre anschlossen, um sich einem scheinbar bis dahin kaum behandelten Thema anzunehmen, sondern vor allem jene: Was schaute eigentlich das Volk, während ihre neuen Klassiker/*auteurs* filmten?

Fassbinder kann hier als Kronzeuge und eventuell gar als Vermittler zwischen beiden Gruppen fungieren: Er berichtete 1969 in einem Interview von seinem ersten gemeinsamen Kinobesuch mit Ulli Lommel. Beide verstummten vor Bewunderung des gerade gesehenen Films und waren sich nach einer langen Zeit der Besinnung und Verarbeitung einig, dass dieser Film und das durch ihn evozierte Rezeptionserlebnis ihre Motivation für die eigenen Filmunternehmungen sein würden.¹⁹ Dieser Film wirkte auf

Massenmobilmachung durch die Propaganda des Kalten Krieges gegen die Bedrohung durch die Sowjetunion und für eine erneute Aufrüstung der Deutschen behandelt werden. Vgl. Kaes, *From Hitler to Heimat*, S. 14 – 16. Und: Knäpple, Lena: Kriegsfilmwelle. In: Fischer, Torben/ Lorenz, Matthias N. [Hg.]: *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945.* [transcript]. Bielefeld 2007. S. 118 – 120.

¹⁷ Vgl. Kaes, *From Hitler to Heimat*, S. 28. Und: Rentschler, Eric: *Germany: The Past that Would Not Go Away.* S. 237. In: Luhr, William [Hg.]: *World cinema since 1945.* Ungar. New York 1987. S. 208 – 251. Und: Grob, Norbert: *Film der sechziger Jahre. Abschied von den Eltern.* S. 215 – 217. In: Jacobsen, Wolfgang/ Kaes, Anton/ Prinzler, Hans Helmut [Hg.]: *Geschichte des deutschen Films.* J. B. Metzler. Stuttgart/ Weimar 1993. S. 211 – 248.

¹⁸ Dieser Begriff wird hier als Oberbezeichnung für verschiedene Dimensionen benutzt wie Ikonographie, Montagetechniken, Erzähltechniken, Ästhetik etc. sowie deren Effekte wie Affektmodellierung und mediale Subjektkonstitution.

¹⁹ Vgl. Brocher, Corinna: *Die Gruppe, die trotzdem keine war (1973).* Rainer Werner Fassbinder über die Entwicklung des antiteaters und die Entstehung seiner ersten fünf Filme. S. 106. In: Fischer, Robert [Hg.]: *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews.* Verlag der Autoren. Frankfurt aM 2004. S. 17 – 176. Für eine etwas ausführlichere Nacherzählung dessen, wobei die Aufmerksamkeit des Erzählers eher auf dem Kennenlernprozess der beiden Persönlichkeiten als auf dem gesehenen Film

Fassbinder so eindrucksvoll, dass er die Namen der Protagonisten in die Würdigung seines Regiedebuts einreichte. Dieser Film trug den Titel ¿QUIEN SABE? (Damiano Damiani, I 1967). In der BRD wurde er unter dem Titel TÖTE AMIGO veröffentlicht. Es handelt sich dabei nicht um einen in den Filmgeschichtsschreibungen zumeist privilegierten Autorenfilm, sondern um einen Italowestern.²⁰ Fassbinder und Lommel waren verzaubert von einem typischen Revolutionswestern, der in der Typisierung Fraylings in die letzte Phase des Italowesterns, den *Zapata-Spaghetti plot* fällt.²¹ Nach Frayling wurde der Italowestern in den 60er Jahren in Italien und auch in Deutschland von einem großen Publikum rezipiert²² – auch von der die Bewegung von '68 formierenden, rebellierenden Jugend. Italienische Genres wie der Italowestern, aber auch der *peplum*²³ oder der *giallo* waren nicht allein in Italien, sondern insbesondere auch in

selbst liegt, siehe das Interview mit Ulli Lommel auf der deutschen DVD von dessen Regiedebut HAYTABO – FALSCHER VERDACHT (1971).

²⁰ In der englischsprachigen Filmwissenschaft dominiert noch immer die Genrebezeichnung „Spaghettiwestern“, die jedoch von verschiedenen Autoren, insbesondere Eleftheriotis, aufgrund ihrer tendenziell negativen Konnotation abgelehnt und durch „Italowestern“ ersetzt wurde, weshalb auch hier dieser Begriff benutzt werden wird. Zur Erörterung der Begriffe siehe: Eleftheriotis, Dimitris: Spaghetti Western, Genre Criticism and National Cinema: Re-defining the Frame of Reference. S. 309. In: Tasker, Yvonne [Hg.]: Action and Adventure Cinema. Routledge. London 2004. S. 309 – 328.

²¹ Vgl. Frayling, Christopher: Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone. I. B. Tauris Publishes. London/ New York 1981. S. 52f.

²² Vgl. ebd., S. 65.

²³ Das Genre wird unter anderem auch „sword and sandal epic“, „neomythological film“ oder „Sandalenfilm“ bezeichnet. Im Folgenden wird hier der durch französische Kritiker eingeführte und weitgehend als konsensuelle Bezeichnung übernommene Begriff *peplum* verwendet. *Peplum* ist die lateinische Variante des griechischen *peplos* bzw. *peplon* und bezeichnete in der Antike zuerst ein „faltenreiches, weites und reich besticktes“ Gewand für Frauen und dann ein prächtiges Obergewand für Männer. Zu den unterschiedlichen Begriffen siehe: Bondanella, Peter: A History of Italian Cinema. Continuum. London/ New York 2009. S. 159. Für die etymologische Skizze siehe: Schenk, Irmbert: Von CABIRIA zu Mussolini. Zur Geburt des monumentalen Historienfilms in Italien. S. 190f, Fußnote 4. In: Hagener, Malte/ Schmidt, Johann N./ Wedel, Michael [Hg.]: Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne. Bertz. Berlin 2004. S. 179 – 192.

der BRD außerordentlich beliebt. Umso verwirrender sind die bereits skizzierten Defizite der Filmgeschichtsschreibung zu beiden Nationen hinsichtlich dieser populären Genres.²⁴ Werden die Autoren nicht müde, die fortdauernde Beliebtheit der Unterhaltungsfilme aus nationalsozialistischer Zeit²⁵ und ihrer Nachfolger aus der Adenauer-Ära im Fernsehprogramm kritisch zu bemerken, so übersehen sie jedoch, dass zum gleichen Nachmittags- und Festtagsfernsehprogramm der öffentlichrechtlichen Fernsehsender ebenso noch immer der *peplum* als ‚italienischer Sandalenfilm‘ gehört und der Italowestern auf DVD und im Nachtprogramm²⁶ sich großer Beliebtheit erfreut. Dem vorliegenden Projekt geht es um eine forcierte Spurensuche nach Verhandlungsfiguren der faschistischen Vergangenheit in diesen Genres. Die Produktivität dieser Unternehmung wird an drei italienischen Genres der 60er Jahre exemplifiziert, die in Italien und in der BRD erfolgreich waren: dem *peplum*, dem *gothic horror* und dem

²⁴ Ein möglicher Grund für die schwierige Integration der vormals verpönten Genres mag das Problem der Anschlussfähigkeit an die bestehende Filmgeschichtsschreibung durch deren zögerliche Grenzverschiebung ohne Bruch mit deren Methode sein. So fällt zum Beispiel auf, dass der Modus der Etablierung der als anspruchsvoll begriffenen Autorenfilme in Abgrenzung zu Genres seine Analogie in der Nobilitierung des einzelnen Genres Italowestern in Abgrenzung zu anderen italienischen Genres wie dem *peplum*, dem Horrorfilm oder dem *giallo* findet. Siehe als Beispiel für diesen Mechanismus: Hallermayer, Evi: Filme analysieren – Kulturen verstehen. Über Akira Kurosawas »Yojimbo« und seine beiden Remakes »Per un pugno di dollari« und »Last man standing«. UVK. Konstanz 2008. S. 69.

²⁵ Neuere Forschungsbeiträge haben darauf hingewiesen, dass auch in den beiden hier behandelten faschistischen Regimen einerseits erfolgreiche Hollywoodprodukte importiert und aufgeführt wurden und andererseits die Produktion von Filmgenres dem Hollywoodstudiosystem in ihrer Serialität und ihren Unterhaltungsstrategien glichen. Vgl. für Italien: Ricci, Cinema and Fascism. Für Deutschland siehe: Koepnick, Lutz: The Dark Mirror. German Cinema between Hitler and Hollywood. University of California Press. Berkeley/ Los Angeles/ London 2002.

²⁶ Neben den öffentlichrechtlichen Fernsehsendern haben sich in der BRD jüngst vor allem die privaten Sender *Tele 5* und *das Vierte* des Italowestern angenommen.

Italowestern. Anhand einzelner Filmanalysen²⁷ soll aufgezeigt werden, welches identifikatorische Angebot diese Genres sowohl einem Publikum in Italien als auch in der BRD gemacht haben können.²⁸ Zuletzt wird ein kursorischer Blick auf den *giallo* und den Sadiconazista geworfen, um die Transformationen der Verhandlungsfiguren in den 70er Jahren zu skizzieren. Als Basis dieses Vorgehens dienen jüngere Konzepte des *national cinema* und der Genretheorie, wie sie im folgenden dargelegt und zu einem Code als Analysemethode modelliert werden.

1.1 Papas Kino vs. Gramsci's Cinema: populäre Genres in Deutschland und Italien

Das Dritte Reich gilt als das erste Regime, das nach seinem Ende ein reiches Erbe an audiovisuellen Dokumenten hinterließ und das in der Alltagsvorstellung so sehr mit dem propagandistischen Gebrauch von Massenmedien zusammenfällt wie kein anderes

²⁷ Filmographische Angaben zu allen genannten Titeln sind im Filmverzeichnis zu finden. Bei den analysierten Filmen ist zusätzlich auch die verwendete Fassung bzw. Version und die Quelle angegeben. Der genretheoretischen und genregeschichtlichen Verortung dieser Filme lag die Kenntnis von ca. 29 *pepli*, 41 *gothic-horror*-Filmen, 63 Italowestern, 36 *poliziesci*, 185 *gialli* und 14 Sadiconazistas zugrunde.

²⁸ Das Projekt ist nicht als ein Beitrag zur Theoretisierung des Faschismus oder aber zu einer offiziellen nationalen Geschichtsschreibung zu verstehen, da es dezidiert genretheoretisch und genregeschichtlich perspektiviert ist. Statt einer Analyse der Pragmatik der Genres wird eine strukturalistisch geprägte, textuelle Analyse der Genres anhand einzelner Filme, die dieses Genre fort- und umschreiben, vorgenommen. Der Verzicht auf eine Erforschung der historischen Rezeption ist vor allem theoretisch begründet, da die Argumentation an der Grenze von kollektiver Verdrängung und kollektivem Bewusstsein operiert. Somit stellt sich also die Frage, ob die zur Diskussion stehenden Rezeptionsprozesse überhaupt in Rezensionen vorkommen können, da aufgrund der Genres und ihrer Verhandlungsfiguren doch gerade von deren (psychologischer) Zensur ausgegangen werden muss. Außerdem stellt sich die Frage, wie repräsentativ einzelne Rezensionen für ein inhomogenes Massenpublikum sind. Daher konzentriert sich die textuelle Analyse auf solche Inszenierungsstrategien, die als privilegierte Lektüeranweisung an ein Publikum gelesen werden können, da sie sich auf andere populäre Diskurse ihrer Zeit beziehen.

politisches System.²⁹ Das Dilemma des deutschen Films nach dem zweiten Weltkrieg kann nun so verstanden werden, dass einerseits das Medium von den Nationalsozialisten als ein primäres Massenmedium der imaginären nationalen Identität etabliert wurde³⁰ und ebenso die Konstitution und Stabilisierung der nationalen Identität in der Rassen- und der Außenpolitik forciert vorangetrieben wurde. In der BRD bestand einerseits die Notwendigkeit der Konstruktion einer neuen nationalen Identität, doch andererseits waren gerade die in allen anderen Ländern primären Modi dieser Selbstdefinition verwehrt, da diese unmittelbar mit Nationalsozialismus konnotiert waren. In Frankreich und insbesondere in Italien wurde der Nationalsozialismus als das politische und nationale Andere inszeniert, um so die eigene nationale Identität als Widerstandskämpfer zu konstituieren.³¹ Diese Praktik diente ebenso der DDR in ihren ersten Filmen nach dem

²⁹ An oberster Schicht des kollektiven Gedächtnisses liegen natürlich das Radio als ‚Volksempfänger‘ und die Verschmelzung der Selbstinszenierung der nationalsozialistischen Partei und deren kinematographischer Repräsentation. Die manische Besessenheit des Regimes mit dem Film als Speicher der eigenen imaginären Glorie exemplifiziert Kaes durch die Anekdote, dass Göbbels für den Film KOHLBERG (Veit Harlan, D 1945) Soldaten und Heeresgerät von der Front abziehen ließ und bei der Premiere die Geschichte des Nationalsozialismus explizit als Film bezeichnet haben soll, der die Geschichte überdauern wird. Vgl. Kaes, *From Hitler to Heimat*, S. 3 – 5. Und: Rentschler, Eric: *Germany: Nazism and After*. S. 382. In: Nowell-Smith, Geoffrey [Hg.]: *The Oxford History of World Cinema*. Oxford University Press. Oxford/ New York 1986. S. 374 – 382. Und: Elsaesser, Thomas: *Subject Positions, Speaking Positions: From Holocaust, our Hitler, and Heimat to Shoah and Schindler’s List*. S. 148. In: Sobchack, Vivian [Hg.]: *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*. Routledge. New York/London 1996. S. 145 – 183.

³⁰ Auf den immensen Vertrauensverlust der Deutschen in den nationalen Film aufgrund des NS-Films weist auch Frayling hin. Dieser scheint ihm ein zentraler, kultureller Grund für die Beliebtheit von europäischen Ko-Produktionen zu sein – nicht unerwähnt bleiben bei ihm aber natürlich auch die ökonomischen Vorteile der Minderung der Risiken für die einzelnen Produktionsfirmen. Vgl. Frayling, *Spaghetti Westerns*, S. 114.

³¹ Slane hat im Anschluss an Foucaults Analyse des Faschismus als *floating signifier* zur Benennung des Anderen – sei dies sexuell, politisch oder ökonomisch – diese Diskursfigur in diversen Diskursen analysiert und festgestellt, dass diese Faschismuszuschreibung die Standardmethode zur Definition demokratischer Systeme und nationaler Identitäten ex-negativo nach dem zweiten Weltkrieg war. Anhand der Anti-Abtreibungskampagnen in den 90er Jahren in den USA hat sie im Detail gezeigt, wie Faschismus mit SS-Ikonographie kurzgeschlossen wird. Vgl. Slane, Andrea: *A Not So Foreign Affair*.

Krieg, um die nationalsozialistische Vergangenheit als Erbe der BRD zu inszenieren, während man sich mit der gewaltsam unterdrückten kommunistischen Revolution identifizierte.³² Im Fall der BRD war das Projekt der Konstruktion des Anderen unmittelbar mit der Rassenpolitik des Nationalsozialismus und dadurch letztlich mit dem Holocaust konnotiert. Folglich war kaum ein anderes Land so sehr in der Not der Konstruktion einer nationalen Identität, zugleich so sehr von negativen Fremdzuschreibungen determiniert und daher so ängstlich bei der filmischen Konstruktion eines nationalen Imaginären wie die BRD.³³

Es sollte nicht der Eindruck entstehen, die hier behandelten Genres inszenierten einen begehrten Faschismus und den Deutschen werde ein unbewusstes Begehren nach der verlorenen nationalsozialistischen Identität unterstellt. Das Begehren nach einer nationalen Identität wird stattdessen einerseits in den Mechanismen der Kultur und andererseits in der notwendigen Abgrenzung vom Nationalsozialismus verortet. Elsaesser hat betont, dass es zu den zentralen Machttechniken des nationalsozialistischen Systems zählte, dass dem Volk die Imagination der permanenten Beobachtung und Bewertung des ganzen deutschen Volkes durch das Ausland suggeriert wurde.³⁴ Durch die hegemoniale

Fascism, Sexuality, and the Cultural Rhetoric of American Democracy. Duke University Press. Durham/ London 2001.

³² Die Trümmerfilme der DDR weisen nicht allein in Handlung und Setting, sondern auch stilistisch in der Betonung des Realismus als radikale Gegenbewegung zur Stilisierung der faschistischen Ästhetik einen eindeutigen Bezug zum italienischen Neorealismus auf. Vgl. Kaes, *From Hitler to Heimat*, S. 12.

³³ Vgl. Elsaesser, Thomas: *Fassbinder's Germany. History Identity Subject. (Film Culture in Transition)*. Amsterdam University Press. Amsterdam 1996. S. 13.

³⁴ Elsaesser argumentiert daher mit Rekurs auf Lacans Unterscheidung von Ich-Ideal und Ideal-Ich, dass das nationalsozialistische System dem deutschen Volk vor allem die narzisstische Bestätigung von letzterem bot. Das Ideal-Ich bezeichnet die Vorstellung einer idealisierten Identität aus der imaginierten Perspektive einer anderen Person und ist damit im Gegensatz zum Ich-Ideal mit der symbolischen

Kultur war also ein Begehren nach einer nationalen Identität im Volk implementiert, weshalb erfolgreiche Filmproduktionen auch nach dem zweiten Weltkrieg noch immer diese Inszenierungsstrategien bedienen mussten, da die Affektmodellierung der Rezipienten an diese gekoppelt war.³⁵ Wie Kaes ausführt, wurde jedoch durch die Entnazifizierung den Deutschen nicht genügend Öffentlichkeit zur eigenen Aufarbeitung der Vergangenheit gelassen. Stattdessen waren die massenmedialen Strategien, die dadurch konstituierte Öffentlichkeit und das darin massenmedial konstituierte imaginäre nationale Ich wiederum hochgradig fremdbestimmt.³⁶

Als Folge dieser Dilemmata und unterstützt durch den äußeren Druck auf die Gestaltung des neuen nationalen Ichs ist die Adenauer-Ära³⁷ dominiert von seichten Unterhaltungsfilmen, die die nationalsozialistische Vergangenheit gänzlich aussparen, doch darin einerseits dem „divided consciousness“³⁸ der nationalsozialistischen Filme gleichen und

Ordnung verbunden. Elsaesser richtet sich damit kritisch an Mitscherlichs Erklärung des faschistischen Führers als Ich-Ideal. Elsaesser diskutiert dies jedoch primär als einen Mechanismus, den Fassbinders Filme vorführen. Die Erörterung der entsprechenden identifikatorischen Angebote entfällt unter anderem, da die Filme gerade die Konstitution eines kohärenten Rezipientensubjekts verunmöglichen. Damit ist das Konzept jedoch nur bedingt produktiv für populäre Filme, deren identifikatorische Mechanismen primär mit dem narzisstisch besetzten Ich-Ideal operieren – wie dies in den Analogien von Kinodispositiv und Traum oder Leinwand und Spiegel theoretisch erörtert wurde. Vgl. ebd., S. 93f.

³⁵ Diese dominanten Mechanismen können nur langsam modifiziert werden, um nicht vom Massenpublikum abgelehnt zu werden, da sie nicht an dessen Erwartungen und Gewohnheiten angeschlossen sind.

³⁶ Vgl. Kaes, *From Hitler to Heimat*, S. 13.

³⁷ Rentschler charakterisierte sie als Kombination aus Wirtschaftswunder, „fierce anticommunist line“ und „steady allegiance to American dictates“ und vor allem extrem konservativ und konformistisch. Vgl. Rentschler, *Past that Would Not Go Away*, S. 214.

³⁸ Witte diskutiert unter diesem Schlagwort und mit Rekurs auf Hans Dieter Schäfer die scheinbare alltägliche Schizophrenie im Dritten Reich, da einerseits die USA als Feind identifiziert wurden, doch zugleich die gleiche Konsumpolitik praktiziert wurde, und da andererseits die Moderne vollständig aus dem Alltag verbannt war, aber noch immer im Film und anderen Massenmedien inszeniert wurde. Vgl. Witte, *Karsten: The Indivisible Legacy of Nazi Cinema*. S. 24. In: *New German Critique*, Nr. 74 (1998). S. 23 – 30.

andererseits mit den gleichen Mitteln eine idealisierte Identität konstruieren wie die nationalsozialistischen Blut-und-Boden-Filme.³⁹ Erst 1962 formierte sich eine Gegenbewegung, als auf den Oberhausener Filmfestspielen das Oberhausener Manifest verlesen wurde, in dem diesem Kino von Opa,⁴⁰ dem verdeckt nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm der Adenauer-Ära der Kampf angesagt wurde. Darauf formierte sich in den 60er Jahren der Junge Deutsche Filme und in den 70er Jahren der Neue Deutsche Film. Obwohl beide Bewegungen mit ihren unterschiedlichen Themenschwerpunkten⁴¹ wenig Erfolg beim deutschen Publikum beschieden war, wurden in beiden Bewegungen erstaunlich wenige Experimente mit populären Genres unternommen.⁴² Stattdessen wurde Elsaesser zufolge die „Vergangenheitsbewältigung“ in den Filmen mit radikalen

³⁹ Unter der Blut-und-Boden-Ideologie versteht man die Kopplung von Rassen- und Territorialpolitik mit dem besonderen Schwerpunkt der Rekonstruktion des großgermanischen Reiches. Analog koppeln die Heimatfilm die intakte, unversehrte nationale Identität an eine intakte, unversehrte typisch deutsche Naturlandschaft als scheinbar originäre Heimat einer jungen BRD. Siehe zu diesem Thema auch: King, Alasdair: *Placing Green Is The Heath* (1951). *Spatial Politics and Emergent West German Identity*. In: Halle, Randall/ McCarthy, Margaret [Hg.]: *Light Motives. German Popular Film in Perspective*. (Contemporary Film and Television Series). Wayne State University Press. Detroit 2003. S. 130 – 147.

⁴⁰ In filmwissenschaftlichen Texten findet sich sowohl die Bezeichnung Opas Kino als auch Papas Kino; die Pointe ist gerade die Identität beider, da das Kino der 50er Jahre als identisch mit dem Kino der 30er Jahre gesehen wurde.

⁴¹ Beschäftigte sich die erste Bewegung direkt mit der Unzufriedenheit einer orientierungslosen Jugend ohne Rollenvorbilder und soziale bzw. familiäre Verwurzelung, so geht erst die zweite zur offenen Vergangenheitsverarbeitung über. Vgl. Rentschler, *Past that Would Not Go Away*, S. 224.

⁴² Vgl. Lenssen, Claudia: *Film der siebziger Jahre. Die Macht der Gefühle*. S. 256. In: Jacobsen, Wolfgang/ Kaes, Anton/ Prinzler, Hans Helmut [Hg.]: *Geschichte des deutschen Films*. J. B. Metzler. Stuttgart/ Weimar 1993. S. 249 – 284. Waren die *grande auteurs* des Neuen Deutschen Films wie Wenders, Herzog und Fassbinder sowohl auf Video als auch DVD mit fast vollständigen Kollektionen bedacht worden, so sind viele dieser Genreexperimente noch immer in geringer Zahl oder gar nicht verfügbar und selten in den Sammlungen von Bibliotheken vertreten. So versuchten sich zum Beispiel sowohl Roland Klick als auch Hans Werner Geissendörfer am Eurowestern und nutzten das Genre einmal für eine esoterisch anmutende existentialistische Parabel – *DEADLOCK* (Roland Klick, BRD 1970) – bzw. für eine Schilleradaptation – *CARLOS* (Hans Werner Geissendörfer, I/IS 1971) –, die beide erst kürzlich in der BRD auf DVD erschienen, jedoch wenig Resonanz fanden und vermutlich allein auf die Popularität der Beschäftigung mit den 70er Jahren im Zuge der RAF-Welle ausgewertet wurden. Selbst *WHITY* (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1971), Fassbinders Hybrid aus Eurowestern und Sirk'schem Melodrama, fand relativ wenig Aufmerksamkeit.

postmodernen, medienreflexiven Inszenierungsstrategien bewirkt, um den Fallstricken der ideologischen Mechanismen einer geschlossenen Filmform – Genre, Medium, Ästhetik etc. – bzw. einer abgeschlossenen Narration als Implikation einer abschließbaren historischen Narration und damit die Konstitution eines kohärenten Rezipientensubjekts explizit zu vermeiden.⁴³

In der BRD lehnten die linken Intellektuellen mehrheitlich das Medium Film insgesamt und insbesondere populäre Genres als Kontinuität zwischen den kleinbürgerlichen Interessen der 50er Jahre und der Massenunterhaltung bzw. ‚Massenhypnose‘ der Nationalsozialisten ab. Die italienische Linke teilte zwar deren zentrale Faschismuskritik an der Nachkriegsgesellschaft,⁴⁴ doch vertrat sie aufgrund der gestiegenen Bekanntheit und Relevanz von Gramscis ideologiekritischen und kulturtheoretischen Schriften in den 60er Jahren eine andere Meinung zu den Massenmedien und der Populärkultur. Wie Landy darlegte, lernte die Linke in Italien durch die intensive Gramsci-Lektüre, dass eine dominante Ideologie sich durch eine kulturelle Hegemonie als Implementierung und Reproduktion der Axiome dieser Ideologie in der Masse durch populäre Kultur realisiert.⁴⁵ Populäre, italienische Filmgenres wurden in deren Folge zu einem zentralen

⁴³ Elsaesser benutzt den englischen Term “mastering of the past”, den er in der ersten Endnote als “Vergangenheitsbewältigung” übersetzt. Vgl. Elsaesser, *Subject Positions*, S. 170f.

⁴⁴ Vor allem wurde der Faschismus als eine Antwort auf die sozialen Konflikte des Kapitalismus verstanden: Einerseits hätte die Besitzverteilung durch die Massenmobilisierung gewahrt werden können und andererseits sei der Nachkriegskapitalismus ein verborgener Faschismus, dessen kollektiv unbewusste Mechanismen fortwirkten. Massenmobilisierung und Konsumgesellschaft sind Symptome desselben Systems, wie Elsaesser im Rekurs auf die Frankfurter Schule und insbesondere Benjamin nahe legt. Vgl. Elsaesser, *Fassbinder’s Germany*, S. 154.

⁴⁵ Landy zeigt dies exemplarisch anhand des Italowesterns. Vgl. Landy, *Marcia: Italian Film*. Cambridge University Press. Cambridge 2000. S. 149 – 204.

öffentlichen Diskurs der kritischen Reflektion über gesellschaftliche Konflikte und Veränderungen.

1.2 Die historische Signifikanz von Genrezyklen

Die Agenda der filmwissenschaftlichen Genre-Theorien der letzten Dekade war vor allem die Verabschiedung stabiler Genre-Konzepte zugunsten von diskursiven Modellen, die stärker die Dynamiken, intermedialen und intergenerischen Austauschprozesse⁴⁶ und metafilmischen Aushandlungsprozesse fokussierten. Gledhill hat im Anschluss daran für die Unterscheidung von zwei ko-existierenden, teilweise parallelen, doch nie deckungsgleichen genregeschichtlichen Diskursen plädiert: einem historischen und einem filmwissenschaftlichen. Sie stärkt die Legitimität des letzteren durch den Hinweis auf die größere Sensibilität für filigrane Differenzen aus kultureller und historischer Distanz.⁴⁷

Ähnlich wie Gledhill argumentiert auch Schweinitz für Genres als offene Diskurse, die permanent transformiert werden durch die Aktualisierung im einzelnen Film, intergenerischen Austausch, aber auch metafilmische Diskurse. So entstehen in diesen Genres jedoch zugleich auch „Ballungen“, da manche Konventionen durch die

⁴⁶ Auf die Notwendigkeit des Genre-Austausches, um Genres zu aktualisieren, hat sowohl Neale unter dem Schlagwort der Hybridität als auch Altman unter dem Schlagwort des *genre mixing* hingewiesen, wobei es letzterem insbesondere um die historische Analyse der Ausdifferenzierung von Genres durch Hybridation geht. Vgl. Altman, Rick: Film/Genre. bfi Publishing. London 2006, [3rd Reprint]. S. 49 – 68.

⁴⁷ Vgl. Gledhill, Christine: Rethinking Genre. In: Gledhill, Christine/ Williams, Linda [Hg.]: Reinventing Film Studies. Hodder Arnold. London 2000. S. 221 – 243.

überlegene Popularität von Klassikern als dominante Konventionen, als „Stereotype“ etabliert werden. Genres können also grob in Zyklen differenziert werden,⁴⁸ die wiederum eine „»weiche« Kulturgeschichtsschreibung“⁴⁹ erlauben. Bereits Schatz wies auf die mögliche Differenzierung von Genres durch ihre ideologischen (moralischen und ethischen) Mechanismen der Lösung sozialer Probleme hin, indem er zum einen die unterschiedlichen sozialen, die Narration initiiierenden Konflikte herausarbeitete – so sind beispielsweise Gesetz und Ordnung Probleme des Gangsterfilms, aber nicht des Musicals, während Ehe und Heirat Probleme des Musicals, aber nicht des Gangsterfilms sind. Zum anderen analysierte er die Positionierung des Protagonisten in der fiktionalen sozialen Ordnung und dessen bzw. deren Problemlösungsstrategien.⁵⁰ Obwohl Schatz für sein evolutionäres Modell der Genre-Entwicklung heftig kritisiert wurde,⁵¹ argumentiert

⁴⁸ Vgl. Schweinitz, Jörg: Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln. In: Sellmer, Jan/ Wulff, Hans J. [Hg.]: Film und Psychologie – nach der kognitiven Wende. (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GFM) 10). Schüren. Marburg 2002. S. 79 – 92.

⁴⁹ So bezeichnet Schenk generell die Produktivität einer Parallelisierung von Filmgeschichte und Kulturgeschichte. Siehe: Schenk, CABIRIA, S. 179.

⁵⁰ Vgl. Schatz, Thomas: Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System. McGrawHill. Boston et al. 1981. S. 14 – 41. Auf Schatz', in dieser Argumentation dominante Differenzierung der sozialen Ordnung als ‚determinate‘ oder ‚indeterminate‘ Raum wird hier aufgrund der Entwicklung dieses Modells aus dem US-Western und dem Vergleich aller anderen US-Genres zu diesem und der dadurch kaum möglichen Abstraktion auf populäre Genres anderer Kulturen nicht eingegangen.

⁵¹ Gallagher wies etwa darauf hin, dass Schatz' evolutionistische Genregeschichtsschreibung des US-Westerns allein durch die Ausblendung der ersten 30 Jahre Genregeschichte sowie vieler B-Western und des Protowestern schlechthin, THE GREAT TRAIN ROBBERY (Der große Eisenbahnraub, Edwin S. Porter, USA 1903) möglich war, der bereits sehr selbstreflexiv inszeniert ist, obwohl diese Inszenierungsstrategie im Schatz'schen Modell erst in der Phase der Genreauflösung und -Parodie vorherrschen sollte. Vgl. Gallagher, Tag: Shoot-Out at the Genre Corral: Problems in the "Evolution" of the Western. In: Grant, Barry Keith [Hg.]: Film Genre Reader III. University of Texas Press. Austin 2003. S. 262 – 276.

er doch schlüssig, dass Genres und auch Genrezyklen sich durch diese Mechanismen der Konfliktlösung⁵² klassifizieren und historisieren lassen.

Neale forderte hingegen, dass die Historizität der Genrebehandlung zwischen Produzenten und ihren nationalen Rezipienten als bedeutendster Faktor einer multidimensionalen Genredefinition gelten sollte.⁵³ Diese radikale Setzung ignoriert jedoch nicht allein die Potenziale nachträglicher Genredefinition und Genregeschichtsschreibung, sondern auch die des interkulturellen Austausches und die diskursiven Kontexte der Genrekonstitution in der Distribution von Filmen jenseits der nationalen Kinosäle. Im Anschluss an die *postcolonial studies* kritisierte auch Staiger, dass eine Genretheorie mit alleiniger Fokussierung der Hollywoodgenres das Potenzial des kulturwissenschaftlichen Konzepts der Hybridität verspiele. Da diese Genretheorien nicht die interkulturellen Austauschprozesse berücksichtigten, schlug sie stattdessen für diese

⁵² Die Präsenz und Funktion dieser Strategien kann man sowohl in der rituellen als auch ideologischen Funktion – so Altmans populäre Klassifizierung der zwei dominanten Richtungen der Genretheorien – lesen, da entweder unterdrückte Spannungen in diesem fiktionalen Sujet gelöst werden oder aber durch die narrative Privilegierung im Rezipienten implementiert werden. Für eine kritische Diskussion dieser beiden Konzepte siehe: Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. Routledge. London 2000. S. 220 – 229.

⁵³ Neale exemplifizierte dies anhand des Melodramas, das in der Frühgeschichte des Films gerade nicht die *tear jerkers* bzw. *woman's film* bezeichnet hatte, sondern deren vermeintliches Gegenteil: Proto-Actionfilme und Thriller. Ein weiteres berühmtes Beispiel sind die *film noirs*, die als Genre von französischen Kritikern benannt und gruppiert wurden, die nach der Wiederaufnahme des Imports von Hollywoodfilmen nach dem zweiten Weltkrieg eine neue Art von Thrillern zu sehen glaubten, während dieses Genre zwischen Produzenten und Rezipienten in den USA nie so ausgehandelt worden war. *Neo-Noir* akzeptiert Neale jedoch als Genre, wurde dieses doch im Prozess seiner Entwicklung als solches diskursiviert. Bis heute ist die Definition von Melodrama als *woman's film* gängig, wie sie insbesondere durch die feministische Forschung über das Melodrama der 50er Jahre und dessen prominentesten Vertreter, Douglas Sirk, konstruiert und popularisiert wurde. Vgl. Neale, *Genre and Hollywood*. (Für die Diskussion der beiden oben genannten Genre siehe: S: 151 – 204). Für ein oft zitiertes Beispiel der Definition des Melodramas als *woman's film* siehe: Elsaesser, Thomas: *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: Grant, Barry Keith [Hg.]: *Film Genre Reader III*. University of Texas Press. Austin 2003. S. 366 – 395. Mercer, John: *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. (Short Cuts). Wallflower. London/ New York 2004.

den Begriff *genre inbred* vor und forderte die gemeinsame Diskussion von Genre- und kultureller Hybridität.⁵⁴ Altman wies hingegen auf die analogen konzeptuellen Eigenschaften und Probleme der Diskussion von nationalen Identitäten und Filmgenres hin.⁵⁵ Er deutet jedoch dieses Potenzial der gegenseitigen Einflussnahme und der Produktivität der gemeinsamen Betrachtung lediglich an.⁵⁶

Higson hat wiederum diese Unternehmung 1989 in seinem außerordentlich einflussreichen Aufsatz skizziert: Waren die bisherigen Arten der Definition nationaler Filmkulturen stets eher preskriptiv denn deskriptiv,⁵⁷ so ist eine analytische Diskussion allein durch die Einbettung der nationalen Filmkulturen in anderen nationalen Diskursen wie der ökonomischen Struktur, kultureller und historischer Traditionen und der

⁵⁴ Vgl. Staiger, Janet: Hybrid or Inbred. S. 195 – 197. In: Grant, Barry Keith [Hg.]: Film Genre Reader III. University of Texas Press. Austin 2003. S. 185 – 199.

⁵⁵ Auch die Nation bzw. nationale Identität wird zunehmend als Diskurs verstanden=konzipiert, da sie als Institution virtuell ist, manifestiert sie sich doch nirgends singular, während zentrale Werte und andere konstituierende Elemente in ‚klassischen‘=kanonischen Texten vor anderen dominant gesetzt sind, jedoch nicht jeder singuläre Texte, nicht jedes Individuum alle möglichen Eigenschaften einer Nation in sich vereinen muss und deren Verständnis selbst durch Migration und Generationenwechsel im Wandel ist, ebenso wie Genres sich in Zyklen und durch intergenerischen und interkulturellen Austausch transformieren. Vgl. Altman, Film/Genre, S. 86f.

⁵⁶ Altman ergänzte sein strukturalistisches Genrekonzept der semantischen und syntaktischen Dimensionen um die pragmatische Dimension, der Aushandlung der Interdependenz der Dimensionen durch die individuelle oder gruppenspezifische Nutzung der Genres. Altman skizzierte die Bedeutung der Analyse der multiplen Les- und Nutzbarkeit von Genres und lässt im Rekurs auf Habermas und Anderson eine virtuelle Sphäre des öffentlichen Austausches erahnen, wodurch letztlich ein kollektiver Konsens der multidimensionalen Genredefinition gefunden werde. Wie dieser Prozess aussehen könnte, lässt er offen – bzw. er räumt am Rande ein, dass dies wohl eine rein heuristische Hypothese bleiben wird, da eine empirische Überprüfung quasi unmöglich ist. Vgl. Altman, Film/Genre, S. 195, 206.

⁵⁷ Higson unterscheidet einerseits vier Arten der Definition des nationalen Films – als Territorium und ökonomisches System, abgeleitet aus einer rein text-basierten Analyse spezifischer Stile, konzentriert auf die Zuschauer und als spezifischer Kunst-Film – und andererseits zwei primäre Modi der Selbstdefinition durch Abgrenzung von anderen nationalen Filmen oder von Hollywood. Vgl. Higson, Andrew: The Concept of National Cinema. In: Screen, Vol. 40, Nr. 4 (Fall 1989). S. 36 – 46, hier: S. 36f, 38-41.

kulturellen Hegemonie wirklich produktiv. Higson stärkt im Umkehrschluss auch die Rolle des Films für nicht-filmische Diskurse der nationalen Identität, da diese immer interne Spannungen, die Heterogenität und Hybridität der Nation verdeckten und diese daher als kollektives imaginäres Konstrukt zu verstehen ist, das über die hegemoniale Kultur distribuiert und ausgehandelt wird, woran insbesondere auch der Film als Massenmedium beteiligt ist.⁵⁸ Im Anschluss daran hat auch Crofts für eine differenzierte Betrachtung nationaler Filmkulturen⁵⁹ argumentiert, in der die bis in die 80er Jahre vorherrschende territoriale Definition im Angesicht der Problematisierung abgeschlossener Konzepte des Nationalen durch eine steigende globale ökonomische, politische und kommunikative Vernetzung notwendigerweise durch die Betonung der Konstruiertheit, der Inkohärenzen und Kontingenzen ersetzt werden müsste.

Unter den diversen analytischen Kategorien⁶⁰ betont Crofts insbesondere das Genre, das als „codification of socio-cultural tendencies“ verstanden werden und daher ein starker Indikator der Aushandlungsprozesse nationaler Filmkulturen sein kann. Das Genre sollte deshalb in seiner „generation“, seiner zyklischen Entwicklung und seinen lokalen Funktionen analysiert werden.⁶¹ Insbesondere die Beliebtheit von Genres in verschiedenen kulturellen Kontexten sollte Anlass zur Analyse ihrer kulturspezifischen

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 36 – 46.

⁵⁹ Croft plädiert für die Ersetzung des Begriffs „national cinema“ durch „national-state cinema“, da Nationen oft in diverse Staaten, Kulturen und Bevölkerungen zerfallen. Dieser neue Begriff wird hier nicht übernommen, da es im Kontext der Argumentation des Faschismus gerade um eine einheitliche nationale Identität geht, die derartige Differenzierungen zu verwischen sucht. Vgl. Crofts, Stephen: Concepts of National Cinema. S. 386. In: Hill, John/ Church Gibson, Pamela [Hg.]: The Oxford Guide to Film Studies. Oxford University Press. Oxford 1998. S. 385 – 394.

⁶⁰ Für die Erweiterungen von Higsons Modell durch Croft siehe: ebd., S. 386 – 390.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 387f.

Aneignungstechniken⁶² geben. Crofts argumentiert dezidiert für die Produktivität der Analyse dieser Aneignungstechniken und kritisiert deren Verkennung als kulturspezifische Miss-Interpretationen.⁶³

Die Produktivität dieser Verlagerung der Aufmerksamkeit von nationalen Genres⁶⁴ zu der Aneignung populärer Genres in einer Nation liegt daher insbesondere im deutschen Fall nahe, da in der BRD viele populäre Genres zwar nicht adaptiert wurden,⁶⁵ aber sich die kulturelle Übersetzung und Anpassung an ein nationales Publikum in mindestens drei

⁶² Croft exemplifiziert dieses Konzept der „ethnocentric readings“ anhand einer diskursanalytischen Darlegung der Konzentration der Vermarktung des australischen Films CROCODILE DUNDEE in den USA auf die Re-Inszenierung des Frontiermythos. Croft benutzt jedoch nicht diesen Begriff, sondern er ist hier aus der Fernsehwissenschaft importiert und geht auf Fiske zurück, der auf die multiplen gruppenspezifischen Lesarten von Fernsehserien hinwies und dies beispielsweise anhand der Identifikation von australischen Schulkindern mit einer amerikanischen Frauengefängnissoap exemplifiziert. Crofts übernimmt hingegen die Bezeichnung „projective appropriation“ von Willemen. Vgl. Fiske, John: Television Culture. S. 1282f. In: Rivkin, Julie/ Ryan, Michael [Hg.]: Literary Theory: An Anthology. Blackwell Publishing. Malden/ Oxford/ Carlton 2004, [Second Edition]. S. 1274 – 1284. Und: Crofts, Concepts of National Cinema, S. 393.

⁶³ Vgl. Crofts, Stephen: Reconceptualising National Cinema/s. In: Quarterly Review of Film and Video, Vol. 14, Nr. 3. S. 49 – 67. Eine derartige Argumentation findet sich im Bezug auf den italienischen Film immer wieder. So beruht beispielsweise Hallermayers Analyse der kulturspezifischen Adaption desselben Sujets in Japan, Italien und den USA auf der Prämisse des kulturellen Essentialismus. Wer die Kultur, in der der Film entstand, nicht versteht, kann den Film nur missverstehen. Die kulturelle Differenzierung und Komparation stützt sich auf veraltete Konzepte, die kulturelle Hybridität oder kulturelle Aneignungstechniken vollständig ignoriert. Vgl. Hallermayer, Filme analysieren – Kulturen verstehen, S. 12.

⁶⁴ Schindler und Koepnick weisen auf diese Verschiebung bei der Erforschung des nationalen Films von den formalen Eigenschaften – Ästhetik, Narration etc. – zum populären Film, zu Stars und Genres und ihrer Aneignung beim als nationale Öffentlichkeit verstandenen Publikum hin, konzentrieren sich jedoch noch auf nationale Genres. Siehe hierzu ihre Einführung in: Schindler, Stephan K./ Koepnick, Lutz [Hg.]: The Cosmopolitan Screen. German Cinema and the Global Imaginary, 1945 to the Present. (Social History, Popular Culture, and Politics). University of Michigan Press. Ann Arbor 2007. S. 3.

⁶⁵ So kann man beispielsweise in den 70er Jahren in den meisten Nationen – USA, Japan, Italien, Frankreich etc. – die Produktion von außerordentlich brutalen Polizeifilmen feststellen. Lediglich in der BRD sind diese kaum vorzufinden, während diese aus den anderen Nationen jedoch erfolgreich importiert wurden.

Dimensionen bemerkbar machen: der Synchronisation,⁶⁶ der Abänderung von Filmtiteln und Namen der Protagonisten⁶⁷ und insbesondere der Zensur. In den Filmen wurden immer wieder eindeutige Inszenierungen einer negativ – zumeist faschistisch – konnotierten deutschen Figur entfernt, wenn die ausreichende Verfremdung durch die Synchronisation allein nicht möglich war. Dies wird später bei den exemplarischen Filmanalysen weiter ausgeführt.

Vereinzelte Arbeiten zur Produktivität von Genrezyklen und -Zäsuren für die *cultural studies* liegen bereits vor. So hat Wood die Zäsur des apokalyptischen Horrorfilms⁶⁸ diskutiert, woraus Schwab das Konzept der kulturwissenschaftlichen Signifikanz gesteigerter medialer Aufmerksamkeit – Produktion und Rezeption – abgeleitet hat.⁶⁹

⁶⁶ Neben den berühmten Spaßsynchronisationen Rainer Brands ist Deutschland berühmt für seine von Vergangenheitsverdrängung dominierten Synchronisationen – indem etwa in *CASABLANCA* (Michael Curtiz, USA 1942) die Nationalsozialisten zu Gangster umsynchronisiert wurden oder im jüngsten berühmtesten Fall, *STARSHIP TROOPERS* (Paul Verhoeven, USA 1997), die faschistische Ideologie aus den Dialogen verbannt wurde, während die Bilder noch immer eindeutig deren populäre Zeichen zitieren. Aber es finden sich auch immer wieder kleine Anpassungen wie etwa die dezidierte Betonung einer eindeutigen Moral und eines kathartischen Moments im Falle des *giallo* *ENIGMA ROSSO* (Orgie des Todes, Alberto Negrin, I/BRD/SP 1978), an dessen Ende ein junges Mädchen als Mörderin enthüllt wird und in der deutschen Synchronfassung dem polizeilichen Ermittler verspricht, keine Menschen mehr zu ermorden, während es auf die Moralpredigt in der italienischen, englischen und spanischen Dialogfassung lediglich stumm die Lippen leicht und ohne Ansatz einer Erwiderung öffnet.

⁶⁷ Dies leuchtet insbesondere in den Fällen der *Maciste-pepli* ein, da deren Protagonist in der BRD nicht so populär war wie in Italien – er ist die einzige erfundene Figur, die nicht einem antiken Mythos entlehnt ist – und daher die Filme schlichtweg so umgetitelt und synchronisiert wurden, dass sie sich in die Goliath-, Samson- und Herkules-Serien fügten. Ebenso wurden aufgrund der großen Popularität der Filmfigur viele Italowestern aus Vermarktungsgründen zu Django-Filmen umgetitelt und umsynchronisiert, obwohl sie mit dem Film *DJANGO* (Sergio Corbucci, I/SP 1966) wenig bis gar nichts zu tun hatten.

⁶⁸ Der apokalyptische Horrorfilm wird von Wood als Reaktion auf die Desillusionierung durch den Vietnamkrieg und die massenmediale Nähe in Fernsehreportagen vom Krieg und von den oftmals sich in blutigen Ereignissen entladenden, innenpolitischen Spannungen gelesen. Vgl. Wood, Robin: *An Introduction to the American Horror Film*. S. 191. In: Grant, Barry Keith [Hg.]: *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Scarecrow Press. Lanham, Md./ London 1996, [2nd Edition]. S. 164 – 200.

⁶⁹ Schwab hat diskursanalytisch festgestellt, dass die Zahl der in den USA aktiven Serienkillern zwar relativ konstant ist, sich jedoch im amerikanischen Film einzelne Zyklen der gesteigerten Popularität

Insbesondere anhand von rein zyklisch auftretenden Horrorgenres wie dem Zombiefilm und dem *backwoodshorror*, die wie Schatz' Beispiele stark durch Figuren – hier: Monster – zentriert sind, wurde im Anschluss an diese Arbeiten diskutiert, inwiefern spezielle Genres spezielle kulturelle Prozesse markieren.⁷⁰ Diese Argumentation muss im Fall der italienischen Genres notgedrungen anders ausfallen aufgrund der Differenzen zu Hollywood-Genres, die im Folgenden kurz im Bezug zum hier dargelegten Projekt erörtert werden.

1.3 Produktions- und Rezeptionskontexte italienischer Genres

Das italienische Genrekino wurde oft als *ripp-off cinema* oder als übertrieben kapitalistisches Formelkino beschrieben,⁷¹ da sich die meisten Genres auf einzelne Überraschungserfolge, deren filmischer Text als Vorlage, als Formel der massenhaften

der Figur des Serienkillers ausmachen lassen. Diese Zyklen können daher als signifikante Markierungen akuter gesellschaftlicher Konflikte analysiert werden. Vgl. Schwab, Angelica: Serienkiller in Wirklichkeit und Film. Störenfriede oder Stabilisator. Eine sozioästhetische Untersuchung. (Nordamerikastudien. Münchner Beiträge zur Kultur und Gesellschaft der USA, Kanadas und der Karibik. Band 1. hg. von Berndt Ostendorf.) LIT Verlag. Hamburg/ Münster/ London 2001. S. 60f.

⁷⁰ Diese beiden Genres waren sowohl in den 70er Jahren als auch nach 9/11 als außerordentlich populäre=erfolgreiche Zyklen aufgetreten, verhandeln sie doch ein Gefühl des nationalen Ich-Zerfalls, der nationalen Gefährdung, der nationalen Spannungen, der Skepsis gegenüber Massenmedien und deren neue Sichtbarkeit der Gewalt und des Terrors.

⁷¹ Seit Newmans Aufsätzen von 1986 wird italienischen Genres der Vorwurf gemacht, es handele sich bei diesen lediglich um billige und in Massen produzierte Imitationen von erfolgreichen amerikanischen Filmen. Der Prozess der Adaption als kulturelle Aneignung und die Produktion von kulturellen Hybriden wurde marginalisiert. Die berühmtesten Beispiele sind DIRTY HARRY (Don Siegel, USA 1971) als Schablone des *poliziesco* und DAWN OF THE DEAD (Zombie, George A. Romero, USA/I 1978) als Schablone des italienischen Zombiefilms. Vgl. Newman, Kim: Thirty Years in Another Town: The History of Italian Exploitation I. In: Monthly Film Bulletin. Vol. 53, Nr. 624, Januar 1986. S. 20 – 25.

Produktion immer gleicher Filme genutzt wurde, zurückführen lassen: LE FATICHE DI ERCOLE (Die unglaublichen Abenteuer des Herkules, Pietro Francisci, I 1958) initiiert den *peplum*, PER UN PUGNO DI DOLLARI (Für eine handvoll Dollar, Sergio Leone, I/BRD/SP 1964) den Italowestern, L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO (Das Geheimnis der schwarzen Handschuhe, Dario Argento, I/BRD 1970) den *giallo* etc.⁷² Statt mit einem Blockbuster möglichst viel Geld zu machen, wurden möglichst viele Filme billig produziert, die pro Film zwar sehr geringe Gewinne einbrachten, jedoch im Zeitverlauf ihrer mehrstufigen Auswertung und insbesondere aufgrund ihrer Anzahl umso ökonomisch erfolgreicher waren. In dieser Massenproduktion und dem daraus resultierenden großen Ermüdungspotenzial einer Genreformel wird der Grund für die geringe Lebensdauer der Genres angesehen: So wurden in Italien von 1958 bis ca. 1965 ca. 200 *pepli* produziert,⁷³ von 1964 bis 1975 ca. 400 Italowestern⁷⁴ und von 1970 bis 1979 ca. 127 *gialli*.⁷⁵ Des Weiteren wurde an das italienische Genrekino oft der Vorwurf des Eklektizismus⁷⁶

⁷² Obwohl es zuvor bereits Filme gab, die die Genres formierten, wurden durch die Erfolge dieser einzelnen Filme Konventionen so dominant gesetzt, dass sie das Genre zu einer eindeutigen Formel für eine Serienproduktion kristallisierten. Dies wird später insbesondere anhand der Genrehybridität des *giallo* differenzierter diskutiert werden.

⁷³ Vgl. Bondanella, *History of Italian Cinema*, S. 122. Bondanella relativiert seine Berechnung durch die Problematik der Distribution der Filme unter verschiedenen Titeln, deren Identität oder Differenz aufgrund der Absenz der Filme selbst in den Archiven nicht ausgemacht werden kann. Frayling führt hingegen für die Jahre 1958 bis 1965 lediglich 55 Filme auf, wobei in den ersten beiden Jahren nur je ein Film produziert wurde, weshalb sich für die Folgejahre ein Durchschnitt von 8,83 Filmen ergibt. Vgl. Frayling, *Spaghetti Westerns*, S. 71f.

⁷⁴ Vgl. Eleftheriotis, *Spaghetti Westerns*, S. 312.

⁷⁵ Vgl. de Falco, Fabio: *Giallo – Die Farbe des Todes. Eine Umfassende Chronologie*. MPW [Medien Publikation- und Werbegesellschaft]. Hille 2007.

⁷⁶ Es sei angemerkt, dass eben dieser Genre-Eklektizismus bei einem Godard oder Tarantino als postmodernes Kino gewertet wird, während den populären italienischen Genres aufgrund der noch immer in der normativen Filmgeschichtsschreibung präsenten high/low-culture-Dichotomie eben dieses

gerichtet, da die Genres scheinbar wenige kulturspezifische Elemente aufwiesen und sie sich stattdessen bereits in den die Formeln etablierenden Erfolgsfilmen als aus einem wilden interkulturellen Austausch hervorgegangene Hybride formierten.⁷⁷ Diese Vermeidung einer kulturellen und nationalen Spezifik wurde insbesondere auch als ökonomische Strategie verstanden, da sie aufgrund des Wiedererkennungswertes der Einflüsse der eigenen Genres auf die italienischen Filme den Erfolg auf Exportmärkten steigerte, aber auch effiziente europäische Ko-Produktionen und internationale Besetzungen erlaubte.⁷⁸

Da die meisten Genretheorien anhand von Hollywoodgenres modelliert wurden, wurde die theoretische Abstraktion auf die italienischen Genres als grundsätzlich problematisch angesehen. Einerseits erfüllten sie zwar die Definition von Genres durch Formeln bzw.

selbstbewusste Spiel mit Konventionen und Inszenierungsstrategien abgesprochen wird. Zum Vorwurf des Eklektizismus siehe beispielsweise: Landy, *Italian Film*, S. 181f.

⁷⁷ So wird der Italowestern noch immer als Bastardgenre des (späten) US-Western bezeichnet, der sich jedoch zugleich aus dem Karl-May-Western, japanischen Samuraifilmen, aber auch dem *peplum* und italienischen Rittersagen speist. Der *giallo* ist vielleicht das kulturell und generisch hybridste Genre, da es sich aus Hitchcock-Verweisen, dem Edgar-Wallace-Krimi, dem *gothic horror*, klassischen *detective* und *hard-boiled novels*, dem *film noir* und der *commedia all'italiana* formiert.

⁷⁸ Im *peplum* werden die Helden von US-Bodybuildern wie Steve Reeves, Reg Park oder Brad Harris verkörpert. Im Italowestern finden sich US-Schauspieler wie Clint Eastwood, Lee van Cleef und Burt Reynolds, deutsche Schauspieler wie Klaus Kinski und Mario Adorf. Die Ikone des italienischen *gothic horror* war Barbara Stelle, während man in dem expliziten Bezug auf die Hammergruselfilme auch deren ikonische Schauspieler wie Christopher Lee engagierte, während auch berühmte amerikanische Schauspieler wie Boris Karloff oder Telly Savalas als ikonische Starintertexte eingesetzt wurden. Dieses Verfahren diente primär der Steigerung der Erfolgchancen auf Exportmärkten und der Attraktivität für Investitionen in Ko-Produktionen und war vor allem dadurch möglich, dass der populäre italienische Film zumeist ohne Tonaufnahme am Set arbeitete. Dieses weit verbreitete Verfahren der vollständigen Postsynchronisation steht nicht allein in der Tradition der meisten Neorealisten, wie Bondanella bemerkt, sondern erlaubte auch die außerordentlich dynamische Kameraführung und den Einsatz von internationalen Schauspielern, die kein Italienisch sprechen mussten. Vgl. Bondanella, *History of Italian Cinema*, S. 162.

Konventionen überdeutlich,⁷⁹ doch andererseits erfüllten sie andere ‚klassische‘ und zumeist essentialistische Genrekriterien wie die ahistorische Existenz, die Feindifferenzierung in Subgenres und die Evolution der Genres gerade nicht. Deshalb wird dem Genre-Begriff zumeist das italienische Konzept der *filone*, der filmischen Traditionen, gegenübergestellt, welches sich um einzelne Filme aber auch Stars oder Figuren formieren kann.⁸⁰ Diese Popularität des Begriffs *filone* für eine stärkere Betonung der Prozessualität und Historizität von Genres beruht jedoch wiederum auf dem Vergleich mit überholten essentialistischen Genretheorien, die auf Stabilität und eindeutige Genregrenzen abzielen, und damit wiederum auf der Unkenntnis der aktuellen auf Hybridität und Diskursivität aufbauenden Genremodelle. Dies verdeutlicht aber auch die Notwendigkeit offener Genretheorien, um diese für die Genrepraktiken anderer Kulturen produktiv machen zu können.

⁷⁹ Wie streng formelhaft die italienischen Genres gesehen und deshalb mit veralteten, essentialistischen Genrekzepten erörtert werden, lässt sich an einem obskuren Beispiel skizzieren: Krützen hat im Zuge ihrer Typographie der Kannibalenfiguren im Film argumentiert, dass man nicht von einem Genre des Kannibalen-Films ausgehen könne, da das Motiv in zu vielen verschiedenen Genres umgesetzt worden sei, als dass diese Filme ein einheitliches bzw. eigenes Genre bildeten. Als einzige Ausnahme nennt sie den italienischen Kannibalenfilm, der ihrer Meinung nach alle Kriterien eines Genres erfülle: Eine serielle Produktion von dem Genre zurechenbaren Filmen, da diese alle Konventionen des Genres aufwiesen. Krützen betrachtet es nicht einmal notwendig, die Aushandlung der Genrebezeichnung im Dialog zwischen Produzenten und Konsumenten oder aber die Bezüge zum früheren Genre des Mondofilms bzw. zum späteren Genre des italienischen Zombiefilms zu erwähnen, da sie das Kriterium der eindeutigen Genrekonventionen und Genregrenzen im italienischen Fall erfüllt sieht. Vgl. Krützen, Michaela: Väter, Engel, Kannibalen. Figuren des Hollywoodkinos. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt aM 2007. S. 176 – 222.

⁸⁰ Das Konzept des *filone* wurde insbesondere von Needham in seiner Pionierstudie zum *giallo* produktiv gemacht und seitdem kritiklos übernommen. Vgl. Needham, Gary: Playing with Genre: Defining the Italian Giallo. S. 145. In: Schneider, Steven Jay [Hg.]: Fear without Frontiers: Horror Cinema across the Globe. FAB Press 2003. S. 135 – 145. Auch einsehbar unter: <http://www.kinoeye.org/02/11/needham11.html>. (Zuletzt eingesehen am: 07.07.2007).

Legt man Woods psychoanalytisches Konzept der Verhandlung kollektiver unbewusster Spannungen an, so ergibt sich ein sehr ambivalentes Bild, da die Genres aufgrund ihrer hohen Dynamik der Transformation zwar einerseits schnell auf die Wünsche und Phantasien des Publikums reagieren und in ihren Massenproduktionen damit ein guter Indikator für gesellschaftlichen Wandel sein können, jedoch mit der gleichen Logik ebenso für die Gefahr der schnellen Produktion an den bereits veränderten Wünschen des Publikums vorbei argumentiert werden könnte. Dies wird jedoch letztlich durch die eindeutige Markierung der Ablösung von Zyklen durch neue singuläre Formelfilme wieder korrigiert. Daher lässt sich die rasche Abfolge von Genres also gerade nicht allein auf Überproduktion, sondern viel mehr auf die permanente Angleichung an den historischen Wandel der Gesellschaft verstehen. Wie fehlleitend die alleinige Begründung der Produktionseinstellung ganzer Genres durch Überproduktion ist, zeigt sich denn insbesondere daran, dass die offensichtlichen Kontinuitäten zwischen den sich ablösenden Genres – etwa: *peplum* / Italowestern / *poliziesco*⁸¹ – stets am Rande angemerkt und durch veränderte soziopolitische Kontexte begründet werden.⁸² Bei den populären italienischen Genres der 50er bis 70er Jahre wird also eine übergreifende Dynamik erkennbar, in der sich die Verhandlung von Geschichtsbildern sehr radikal wandelte, indem ganze Genres durch

⁸¹ In der Filmwissenschaft kursieren diverse Bezeichnungen für das Genre, von denen *poliziesco* und *polziottesco* die beiden populärsten italienischen Vertreter sind. Nach Bondanella ist ersterer ein positiv, während letzterer ein eher negativ konnotierter Begriff ist, weshalb hier durchgehend *poliziesco* benutzt werden wird. Zu den verschiedenen Bezeichnungen siehe: Bondanella, *History of Italian Cinema*, S. 453.

⁸² Vgl. Frayling, *Spaghetti Westerns*, S. 55f.

andere abgelöst wurden. Daher gilt es, den Code dieser Verhandlung zu erkennen, um deren Prozesse nachzeichnen zu können.

1.4 Die Methode / der Code

Wie Marcus ausführt, ist inzwischen Konsens, dass Vergangenheitsdarstellungen im Film stets Probleme oder Konflikte der Gegenwart und nicht der Vergangenheit reflektieren.⁸³

Bei deren Analyse dominieren weniger die kulturpsychoanalytischen Modelle,⁸⁴ denn das semiologische Modell des modernen Mythos nach Barthes. Durch die serielle Verarbeitung in den Massenmedien wird ein geschichtlicher Mythos im Kollektivbewusstsein implementiert, der die Distanzierung von der individuellen Verwicklung in die Geschichte und dadurch eine ‚objektive‘ Geschichtsschreibung erlaubt. Elsaesser hat diesen Mechanismus anhand des Vietnamkriegs exemplifiziert: An die individuelle Erinnerung an den Vietnamkrieg oder dessen Fernsehberichterstattung tritt das Genre des Vietnamkriegsfilms der 80er Jahre,⁸⁵ an die Stelle des historischen Ereignisses tritt der Signifikant einer zeitspezifischen Zuschreibung/ Konnotation, die

⁸³ Vgl. Marcus, Millicent: *Italian Film in the Shadow of Auschwitz*. (Toronto Italian Studies). University of Toronto Press. Toronto/ Buffalo/ London 2007. S. 15.

⁸⁴ Nach Freud ist die Vergangenheit im individuellen wie kollektiven Gedächtnis immer schon abwesend und lediglich eine Spur, die von neuen Informationen oder Erlebnissen überschrieben wird. Wird das Gedächtnis bewusst, so lediglich als Erinnerung, die immer eine situative Aktualisierung ist und somit weniger gespeichertes Wissen, denn aktuelle psychologische Prozesse reflektiert.

⁸⁵ Elsaesser diskutiert leider nicht, inwiefern gerade diese zeitspezifische Aktualisierung von Kriegsfilm-Sujets ein Indiz der Signifikanz von Genrezyklen ist, Genres also als „weiche« Kulturgeschichtsschreibung“ produktiv gemacht werden können. Einige Schritte in diese Richtung hat Langford anhand des US-Kriegsfilms gemacht. Vgl. Elsaesser, *Subject Positions*, S. 145f. Und: Langford, Barry: *Film Genre. Hollywood and Beyond*. Edinburgh University Press. Edinburgh 2006 [Reprint]. S. 105 – 131.

Mythensprache.⁸⁶ Hinsichtlich dieses Mechanismus im Kontext der kollektiven Verarbeitung des Faschismus bzw. Nationalsozialismus hat Marcus betont, dass die Fähigkeit zur Ausbildung einer kohärenten kollektiven Identität nach einem nationalen Trauma⁸⁷ als Resultat einer kollektiven Trauerarbeit betrachtet werden kann: Aus dem neu konstituierten Ich wird das verlorene Objekt, die Ikonen der alten Ideologie, ausgeschlossen.⁸⁸

Der zentrale Unterschied zwischen Italien und Deutschland ist nun aber gerade, dass diese Trauerarbeit im italienischen Film zwar vollzogen wird, dabei jedoch die historische Schuld erst auf einen faschistischen Anderen und dann auf einen nationalsozialistischen Anderen verschoben wird. In Deutschland funktioniert dieser Mechanismus nur bedingt aus Gründen, die teilweise bereits beschrieben wurden und in späteren Kapiteln näher ausgeführt werden. Wie Elsaesser hat auch Lyotard argumentiert, dass jede Geschichtsschreibung eigentlich dem Vergessen dient. Lyotard beschreibt dies im Falle des Nationalsozialismus explizit als „an aesthetic practice whereby the image of the nazi or fascist is decontextualized from the ‘official history’ and transformed into

⁸⁶ Die kollektive Imagination der Vergangenheit als Objektsprache wird durch ihre Aktualisierung mit einem neuen Sinn konnotiert, also als Signifikant in der Mythensprache aktualisiert. Vgl. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Suhrkamp. Frankfurt aM 1964. S. 85 – 123.

⁸⁷ Die Trennungslinien der Kategorien des Nationalen, Kollektiven und Historischen werden hier explizit verwischt, da die nationale Identität immer ein virtuelles Konstrukt im massenmedial konstituierten kollektiven Imaginären ist. Historische Skandale oder Schocks beeinflussen daher auch denjenigen, der mit diesen persönlich nichts zu tun hat, da sie gerade das kollektive Imaginäre stören. Dieser Mechanismus wurde zuletzt insbesondere bei militärischen Skandalen offensichtlich, bei denen die Ereignisse das Selbstbild einer Nation in den Augen der anderen Nationen zerstörten – man bedenke die Betonung der Nationalität in der Berichterstattung etwa bei dem Skandal über Photographien von deutschen Soldaten mit Totenschädeln in Afghanistan. Diese Erschütterungen des kollektiven Ichs müssen wiederum kollektiv in den Massenmedien durchgearbeitet werden, da dies als gemeinsame Historie wiederum gerade dieses Kollektiv als Einheit, also als Nation konstituiert.

⁸⁸ Vgl. Marcus, *Shadow of Auschwitz*, S. 16.

various icons of popular culture through a metonymic process.“⁸⁹ Es sind eben diese ikonischen Zeichen,⁹⁰ die von den Autorenfilmern der 70er Jahre aufgegriffen werden, um sie als Klischees auszustellen. Diese Zeichen signifizieren nichts mehr als den *floating signifier* Faschismus.⁹¹ Diese Verdichtung der Symbole des Faschismus/ Nationalsozialismus zu Ikonen erfolgt durch die wiederholte Verwendung in populären Diskursen, wobei ihr historischer Kontext und ihre historische Bedeutung immer weiter reduziert werden, bis sie allein Faschismus/ Nationalsozialismus signifizieren.⁹² Es sind diese Ikonen, die zur Analyse der Filme als Code herangezogen werden, da die Prozesse ihrer Entstehung in der populären Kultur besser nachvollzogen werden können aus einer

⁸⁹ Lyotard, Jean-Francois: Heidegger and “the jews“. University of Minnesota Press. Minneapolis 1990. S. 26.

⁹⁰ Der Begriff des ikonischen Zeichens steht hier nicht in der Tradition Peirce’scher Semiotik, sondern wird ähnlich dem Begriff der Kunstgeschichte benutzt, in der dieser quasi-religiöse – oder freudianisch übersetzt: fetischistische – Zuschreibungen an ein Objekt und die Analogie des medialen Effekts der Abbildung und dem damit verwechselten Original bezeichnet. Vgl. Fortounatto, Marianna/ Cunningham, Mary B.: Theology of the Icon. Einsehbar unter: http://cco.cambridge.org/uid=6954/pdf_handler?id=cco19780521864848_CCO_L9780521864848011&pdf_hh=1. (Zuletzt eingesehen am: 18.09.2009).

⁹¹ Foucault hat in den 70er Jahren darauf hingewiesen, dass aufgrund der geringen Erforschung des historischen Faschismus die Bezeichnung zum *floating signifier* geworden sei. Dieser bezeichnet einen Signifikanten ohne konsensuell assoziiertes Signifikat. Daher kann nach Foucault jeder und alles zwecks Denunzierung als faschistisch bezeichnet werden, wird dadurch doch nichts als das absolut Andere bezeichnet. Vgl. Foucault, Michel: Power and Strategies. S. 139. In: ders.: Power/ Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977. Pantheon Books. New York 1980. S. 134 – 145.

⁹² Faschismus und Nationalsozialismus sind noch immer sehr sensible und kontroverse Themen und dieses Projekt operiert an einer heiklen Schnittstelle verschiedener Diskurse, so dass Psychoanalytiker, Historiker und Faschismustheoretiker kritisieren könnten, ihre Spezialdiskurse würden nicht intensiv genug reflektiert. Filmtheoretiker könnten dem Projekt vorhalten, es handle sich dabei eher um Filmgeschichtsschreibung denn Filmtheorie, da das Projekt oft sehr deskriptiv und weniger analytisch erscheinen mag. Drei Anmerkungen sind daher zum Projekt zu machen: Die hier behandelten Genres sind keine hochgradig reflexiven Essayfilme oder filmische Kommentare, sondern primär Unterhaltungskultur. Ihr Anliegen ist es nicht, neue Thesen über den Faschismus aufzustellen oder auch nur die bisherigen intensiv zu diskutieren, doch die Genres werden im Kontext anderer Diskurse aktualisiert und, um populär und erfolgreich zu sein, müssen sie Anschlussfähigkeit zu diesen produzieren. Populäre Genres sind also mit anderen populären Diskursen vernetzt, auch wenn diese von Spezialisten als unseriös abgelehnt werden.

Perspektive, die durch deren Präsenz und deren heftig kritisierte Verwendung in den 70er Jahren sensibilisiert ist. Die Genres werden also explizit als *ein* Diskurs verstanden, in dem dieser Prozess stattfindet, in dem dieser wiederum aber auch genrespezifisch aktualisiert und reflektiert wird.

Dies sei nicht als naive retrospektive Teleologie verstanden, da es nicht um eine intensive Analyse eines massenpsychoanalytischen Prozesses gehen kann, sondern lediglich um die Aufarbeitung eines populären massenmedialen Diskurses über Faschismus, der bisher unberücksichtigt blieb. In diesem Sinne kann ebenso wenig angenommen werden, die Genres wären allein als Reaktion und Reflektion des problematischen Umgangs mit der nationalen Vergangenheit rezipiert worden. Aber es wird durch eine detaillierte deskriptive Aufarbeitung argumentiert werden, dass eine solche Lektüre von den Genrekonventionen durchaus privilegiert wurde.⁹³ Die Privilegierung dieses Codes gewinnt insbesondere im interkulturellen Vergleich an Relevanz, da die Bezüge zum Nationalsozialismus in den deutschen Fassungen der Filme wiederholt zensiert wurden. Da von dieser Zensur auch immer wieder Szenen betroffen sind, die nicht als Verherrlichung des Nationalsozialismus und damit nicht als strafbar einzuordnen sind, ist

⁹³ Texte sind nie im Sinn arritierbar, da dieser aus den zur Dekodierung herangezogenen Intertexten oder den Codes resultiert. Hall hat darauf hingewiesen, dass die meisten Leser mit einer ausgehandelten Lektüre, die zwischen hegemonialem/dominantem und oppositionellem Code changiert, operieren. Wie jedoch insbesondere von ideologiekritischen Studien hingewiesen wurde, wird durch diverse mediale Mechanismen zumeist eine Lektüre privilegiert, da nur diese das Rezeptionsvergnügen eines kohärenten Sinns und einer kohärenten Subjektposition erlaubt. In stärker auf die textuelle Analyse hin fokussierten Ansätzen wird hingegen von Markierungen im Text ausgegangen, die offensichtlicher eine spezielle Sinnzuschreibung implizieren, wodurch im Text eine spezielle Lektüre strukturell privilegiert wird. Im Sinne beider Ansätze wird hier davon ausgegangen, dass Texte Lektüren und Subjektpositionen privilegieren können. Siehe hierzu: Hall, Stuart: Kodieren / Dekodieren. In: Bromley, Roger/ Göttlich, Udo/ Winter, Carsten [Hg.]: Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Zu Klampen. Lüneburg 1999. S. 92 – 110.

wahrscheinlicher, dass diese Enunziationen des historischen Subtextes⁹⁴ beim deutschen Publikum womöglich schlicht unbeliebt waren. Dies wiederum kann auf eine kollektive Verdrängung zurückgeführt werden. Dass es fundierte Gründe für diese Forschungsperspektive gibt, wird anhand der historischen Verortung des *peplum* im nächsten Kapitel gezeigt.

⁹⁴ Enunziation bezeichnet in der Sprachwissenschaft einen Sprechakt, in dem dessen Markierung als solcher mitkommuniziert wird. Metz hat im Anschluss daran als Enunziation solche filmischen Inszenierungs-Strategien verstanden, die selbstreflexiv auf das Medium verweisen. Dieses Konzept der medienreflexiven Enunziation wird hier genreflexiv erweitert und bezeichnet solche Inszenierungs-Strategien, in denen Konventionen und Effekte eines Genres explizit als solche ausgestellt werden. Unter Effekten werden hier auch Lektüeranweisungen oder privilegierte Dekodierungen verstanden, die Filme explizit machen bzw. enunzieren können. Siehe hierzu: Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Nodus Publikationen. Münster 1997.

2 Der *peplum* – 10er bis 60er Jahre

Das Genre *peplum* war bereits in seinem ersten Zyklus in den 10er Jahren mit der Funktion der Repräsentation einer imaginären nationalen Einheit in Italien besetzt. Dessen Strategien wurden vom italienischen Faschismus adaptiert, weshalb der Genrezyklus retrospektiv als proto-faschistisch gewertet wurde. Als der hier zur Diskussion stehende Zyklus des Genres 1958 durch den Überraschungserfolg *LE FATICHE DI ERCOLE* initiiert wurde, waren die historischen Kontexte also mehr als kontrovers, galt es doch erneut eine imaginäre nationale Identität auszuhandeln, die jedoch gerade von der mit dem Genre konnotierten Vergangenheit brechen sollte. Für das Genre ist gerade das Setting der mythisch verklärten Vergangenheit konstitutiv, weshalb es sich womöglich besonders zur Konstruktion eines nationalen Mythos anbietet, der durch die hegemoniale Kultur in das kollektive Gedächtnis eingespeist werden konnte. Im Wandel des Genres kann die Modellierung eines solchen Mythos gelesen werden: In dieser kollektiven Vorstellung wird der italienische Faschismus durch den Vergleich mit dem Nationalsozialismus nobilitiert. Zuletzt wird daher aufgezeigt werden, welche identifikatorischen Angebote sich aus dieser Konstellation im bundesrepublikanischen Kontext ergeben. Diese Analyse operiert mit lediglich drei von den vielen Codes des Genres, da diese als besonders populäre Signifikanten des Faschismus bzw. Nationalsozialismus gelten und daher angenommen werden kann, dass sie trotz der unbestreitbaren Heterogenität des Massen-Publikums als eindeutige Lektürehinweise an den Zuschauer fungierten: die Körperpolitik des *uomo forte*, die an

SS-Uniformen angelehnten Rüstungen und die ambivalente Thematisierung von Demokratie.

2.1 Genre der imaginären Einheit

Nach Riccis Skizze der Frühgeschichte des italienischen Films kommt dem Medium bereits in den 10er Jahren die Funktion der Einigung der Nation zu. Durch den Film wird auf mehreren Ebenen eine nationale Einheit geschaffen: So wird ein *publico*,⁹⁵ eine nationale Öffentlichkeit, ein nationales Publikum trotz des Nord/Süd-Konflikts⁹⁶ konstituiert. Indem die Filme durch die Kinos der Nation zirkulieren, wird die Nation territorial und infrastrukturell reproduziert. Indem der Film einerseits durch Körpersprache und Spektakel allgemeinverständlich visuell erzählt,⁹⁷ doch andererseits auch exzessive Zwischentitel genutzt werden, wird eine nationale Sprache popularisiert.⁹⁸

⁹⁵ Der italienische Begriff kann die beiden nachstehenden Bedeutungen haben. Siehe hierzu die Ausführungen in: Ricci, Cinema and Fascism, S. 42.

⁹⁶ Die Probleme der nationalen Einheit wurden dominiert von der Spaltung Italiens in einen agrarwirtschaftlichen, provinziellen, katholischen Süden und einen industrialisierten, urbanisierten, säkularisierten Norden, was noch immer für die nationale Identität konstituierend ist als *strapaese* vs. *stracittà*, worauf bereits Gramsci in seiner Analyse der politischen und kulturellen Hegemonie des Nordens über das ‚unterentwickelte‘, ‚zurückgebliebene‘ *mezzogiorno* hinwies. Vgl. Gramsci, Antonio: Selections from the Prison Notebooks. (Übersetzt und herausgegeben von Quintin Hoare und Geoffrey Nowell-Smith). International Publishers. New York 1971. S. 71. Und: Landy, Italian Film, S. 122. Und: Dickie, John: Imagined Italies. S. 23. In: Forgacs, David/ Lumley, Robert [Hg.]: Italian Cultural Studies. An Introduction. Oxford University Press. Oxford/ New York 1996. S. 19 – 33.

⁹⁷ Diese kulturelle Besonderheit der Körperlichkeit in Verquickung mit dem Spektakel wurde oft durch die fehlende Nationalsprache erklärt. Vgl. Dalle Vacche, Angela: The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema. Princeton University Press. Princeton 1992. S. 5.

⁹⁸ Das faschistische Regime übernahm dieses Instrument der Popularisierung einer Nationalsprache, da es ab 1933 die Postsynchronisation vorschrieb, wodurch die diversen italienischen Dialekte durch ein offizielles Standarditalienisch ersetzt wurden und ein kohärenter nationaler Sprachraum geschaffen wurde. Vgl. Reich, Mussolini at the Movies, S. 8f, 11.

Im Distributionsdiskurs der Filme erfolgte besonders oft die Adressierung der Rezipienten als imaginäre Masse, als Volk, als Italiener, als Nation und als Öffentlichkeit.⁹⁹ Auf Storyebene wird im *peplum* einerseits eine gemeinsame (glorifizierte) Geschichte des Patriotismus und des historischen und kulturellen Erbes des römischen Imperiums inszeniert, während das Genre andererseits besonders viele Massenszenen bietet, in denen die imaginäre Einheit realisiert wird.¹⁰⁰ Wie wichtig das Genre für Italien als Modus der Selbstbestimmung war, lässt sich aus seiner Popularität ersehen: Der *peplum* war das einzige populäre italienische Genre, das in den 20er Jahren erfolgreich mit den Hollywoodimporten konkurrieren konnte.¹⁰¹

Das Genre¹⁰² wird oft retrospektiv als profaschistisch bezeichnet, da das faschistische Regime dieselben Strategien zu seinen Zwecken instrumentalisierte. Diese Mechanismen konzentrieren sich im charismatischen Führer Mussolini: In seinen Reden positionierte er sein Regime immer wieder in der Tradition des römischen Reiches. Bei dieser Gelegenheit spottete er auch oft über den Mangel der Nationalsozialisten hinsichtlich

⁹⁹ Vgl. Ricci, *Cinema and Fascism*, S. 42.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 45f.

¹⁰¹ Hierauf hat Hay hingewiesen. Daraus lässt sich die Attraktivität der Körperpolitik und Inszenierungs-Strategien für das um die Imagination einer starken, nationalen Einheit bemühte faschistische Regime erahnen. Der nationale Film wurde vom Regime hingegen erst ab den frühen Dreißigern aktiv gefördert durch Finanzierungshilfen, ein Quotensystem, höhere Steuern für Filmimporte und vor allem das *Regio Decreto Legge no. 1121* von 1931, das einen italienischen Film definierte. Vgl. Hay, James: *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*. Indiana University Press. Bloomington/Indianapolis 1987. S. 152. Zu den Maßnahmen des Regimes zur Stärkung des italienischen Films siehe: Reich, *Mussolini at the Movies*, S. 8f.

¹⁰² CABIRIA (Giovanni Pastrone, I 1914) begründete 1914 das Genre, indem es den Historienfilm um die Figur des Maciste bereicherte, die aufgrund ihrer außerordentlichen Popularität in Serienproduktion ging. Angeblich wurden von 1914 bis in die Tonfilmzeit ca. 30 Filme mit der Figur als Protagonisten produziert. Vgl. Stresau, Norbert: *Der Fantasy-Film*. Wilhelm Heyne Verlag. München 1984. S. 102.

einer ‚historischen Legitimation‘ gleichen Ranges.¹⁰³ In seinen öffentlichen Auftritten wurde einerseits das epische Spektakel und andererseits die Körperpolitik des Genres adaptiert: Mussolini trat forciert als *uomo forte* auf und schloss in dieser Selbstinszenierung mehr als andere politische Führer an filmische Vorbilder, insbesondere an das durch Maciste konstituierte Konzept des *Divismo* an.¹⁰⁴ Eines der berühmtesten Propagandabilder Mussolinis zeigt diesen als Skifahrer, der ohne Oberbekleidung der Kälte trotzt. *Il duce* fungiert als ein für jeden (männlichen) Italiener zugängliches Ich-Ideal. Diese Körperpolitik wurde auch in der Kulturpolitik wie etwa in der Förderung des Sports, der Glorifizierung nationaler Sportler und der an die klassische Antike angelehnten Architektur samt ihrer Heldenstatuen realisiert.¹⁰⁵

Der *peplum*-Zyklus ’58–’65 ist dadurch in einer historischen Problemlage, die sich beim deutschen Film so nicht stellte: Einerseits schreibt er explizit ein Genre fort, das bereits filmhistorisch mit der Funktion der Konstitution der imaginären nationalen Einheit und gerade darin nicht mit Faschismus jedoch mit nachträglich zugeschriebenem Protofaschismus konnotiert ist. Andererseits wird in derselben Ästhetik und insbesondere in der Körperpolitik gerade nicht allein die faschistische Unterhaltungsfilmkultur, sondern die Selbstinszenierung des Regimes selbst, insbesondere des *duce*, re-inszeniert.

¹⁰³ Vgl. Schenk, CABIRIA, S. 186.

¹⁰⁴ Landy zeigt dies in einer detaillierten Analyse von Mussolinis öffentlichen Selbstinszenierungen im Vergleich zu dem Politiker und Stummfilmstar D’Anunzio und dem ersten Maciste-Darsteller Bartolomeo Pagano. Eine ergänzende Analyse der Selbstinszenierung Mussolinis in Nachrichten und Dokumentarfilmen des faschistischen Regimes führte Hay durch. Vgl. Landy, Marcia: Stardom. Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema. (New Directions in National Cinemas). Indiana University Press. Bloomington/ Indianapolis 2008. S. 4 – 14. Und: Hay, Film Culture in Fascist Italy, S. 222 – 232. Siehe auch: Dyer, Richard: White. Routledge. New York 1997. S. 171.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 170 – 172.

2.2 Wiederaneignung eines Genres: Faschismus des im *peplum*

Diese Spannung zeichnet das Genre noch mehr als den Neorealismus aus.¹⁰⁶ Dass die Kontinuitäten so dominant sind, dass ein Bruch mit dem Faschismus nicht ohne Weiteres inszeniert werden kann, sondern stattdessen eine Dynamik der Genretransformation einsetzen muss, zeigt sich insbesondere in den *pepli* der ersten Jahre: Wie in den Herkules-Filmen, in denen der Held seine Kraft, seine Männlichkeit und seinen Körper im Wettkampf ausstellt, werden auch zu Beginn von *LA BATTAGLIA DI MARATONA* (Die Schlacht von Marathon, Jacques Tourneut/Mario Bava, I/F 1959) antike Wettkämpfe gezeigt, deren Ästhetik nicht nur an die Körperpolitik des italienischen Faschismus, sondern auch an die berühmte Stilisierung der Athletenkörper in Riefenstahls *OLYMPIA* (Leni Riefenstahl, D 1938) erinnert. Der siegreiche Held wird gleichsam umrahmt von antiken Statuen gezeigt, wodurch der gleiche makro-historische Bezug wie im italienischen Faschismus hergestellt wird. In seiner Dankes- und Ehrenrede erinnert der Held das Volk an die Pflicht eines jeden Bürgers, die Demokratie vor allen Gefahren zu

¹⁰⁶ Dalle Vacche hat auf die zentrale Spannung des Neorealismus hingewiesen, da zwischen den Kontinuitäten zum Faschismus und dem Bruch mit diesem verhandelt werden muss, woraus sich in ihrer Perspektivierung die Gegenbewegungen des Realismus und der sozialkritischen *micro history* ergibt. Erforscht werden somit im Neorealismus die Effekte der Geschichte auf das Individuum, während die Geschichtlichkeit streng auf die Gegenwart begrenzt ist. Dalle Vacche kontrastiert dies mit dem von ihr profaschistisch gelesenen *peplum* und der Selbstinszenierung des faschistischen Regimes als Ästhetisierung des Spektakels und der *macro history*. Doch da der Neorealismus einerseits beim Massenpublikum wenig erfolgreich war und dieser explizit den italienischen Faschismus in der Konstruktion einer neuen nationalen, italienischen Identität ausklammerte, sowie deren identifikatorische Reichweite gerade aufgrund der Konzentration auf Einzelschicksale nicht zur Konstruktion eines kollektiven Imaginären einlud, argumentiert Dyer dafür, dass sich erst mit dem *peplum* dem Massenpublikum, dem Volk, ein populäres Genre bot, das Faschismus verhandelte. Vgl. Dalle Vacche, *Body in the Mirror*, S. 257. Und: Dyer, *White*, S. 170.

schützen. Lagney hat dies als eine pädagogische Funktion des Genres für das Massenpublikum gelesen.¹⁰⁷

Diese Lektüre mag zwar im Blick auf die einzige beinahe statische Konvention des Genres – der Beendigung einer Tyrannei – gültig erscheinen, jedoch ist der *peplum* auch immer wieder außerordentlich kritisch gegenüber der Demokratie: Die Filme inszenieren einen schwachen und jungen Staat, dessen Politiker zu keiner Einigung und keinem mutigen Entschluss fähig sind und unter denen sich Verräter und Verbündete des Tyrannen verstecken. In *ERCOLE ALLA CONQUISTA DI ATLANTIDE* (Herkules erobert Atlantis, Vittorio Cottafavi, I/F 1961) wird gar explizit vom jungen König Thebens erklärt, dass dieser vom Senat und von den militärischen Führern keine Zustimmung zur Nutzung des Heeres erhalten habe, weshalb nun alle Hoffnung auf Rettung vor der unbekanntem Gefahr beim Helden, Herkules, läge. Diese Konzentration auf einen einzelnen starken Helden, der für eine schwache Regierung eintritt, gleicht jedoch der Inszenierung des Führerkults im Faschismus. Bataille hat darauf hingewiesen, dass Mussolini seinen Souveränitätsanspruch auf antike Modelle der Souveränität des Staates gründete und so die Autorität des Faschismus als demokratische Entwicklung aus dem bestehenden Staat heraus ableitete, während die Macht des Nationalsozialismus nicht auf einem Staatsprinzip der Autorität sondern primär auf der Rassenpolitik beruhte.¹⁰⁸ Auch im berühmtesten faschistischen Historienfilm, *SCIPIONE L'AFRICANO* (Carmine Gallone, I

¹⁰⁷ Vgl. Lagny, Michèle: *Popular Taste: the Peplum*. S. 167. In: Dyer, Richard/ Vincendeau, Ginette [Hg.]: *Popular European Cinema*. Routledge. London 1992. S. 163 – 193.

¹⁰⁸ Vgl. Bataille, Georges: 'The Psychological Structure of Fascism'. S. 119f. In: Levi, Neil/ Rothberg, Michael [Hg.]: *The Holocaust: Theoretical Readings*. Rutgers University Press. New Brunswick (New Jersey) 2003. S. 113 – 120.

1937), findet man einen faschistischen Soldatenhelden vor, der vom Volk gegen den demokratischen Entschluss des Senats zum Aufbruch in den Krieg aufgefordert wird. Das Ende von LA BATTAGLIA DI MARATONA, in dem der Held mit seiner Braut ein friedvolles Bauernleben führt, ist gar identisch mit dem Ende von SCIPIONE L'AFRICANO, was die Kontinuitäten zur Blut-und-Boden-Politik noch unterstreicht.

In LA BATTAGLIA DI MARATONA wird der Kampf gegen die Gefahr der Rückkehr des Faschismus mit faschistisch konnotierten Mitteln inszeniert. Wenn am Ende die lediglich in einem Lendenschurz gekleideten Männer der Palastwache die Soldaten des Tyrannen in ihrer schwarzen Kampfmontur besiegen, so gleichen sie mit ihren trainierten Körpern und ihrem Ehrenkodex der gewaltsamen Vaterlandsverteidigung vielmehr dem faschistischen Konzept des Körperpanzers als ihre faschistisch konnotierten Gegner. Diese Konnotation erfolgt vor allem durch ihre schwarzen Rüstungen, ihre ausgestellte Homoerotik und ihren Frauenhass, aber auch durch andere Details, unter denen insbesondere die dornenbesetzte, zweiarmige Vorrichtung am Bug ihres Schiffs hervorragt, mit der sie wie eine *vagina dentata* das Boot des Protagonisten zertrümmern. Die faschistische Gefahr kommt paradoxerweise gleichsam als manifestierte faschistische Kastrationsangst daher.¹⁰⁹ Der Film kann diese Spannung bis zum Schluss nicht auflösen.

¹⁰⁹ Theweleit hat im Rekurs auf Reichs Konzept der Regulierung der Orgonenergie durch die Ausbildung eines Körperpanzers argumentiert, dass der Faschist durch die Disziplinartechniken der Kadettenanstalten seinen Körper zum Körperpanzer modelliert, der alle internen weiblichen Anteile, die als weich und flüssig metaphorisiert sind, einkesselt, also gewaltsam unterdrückt. Zugleich fungiert er als Schutz vor jeder externen weiblichen Bedrohung. Gerade aufgrund dieser Gendersemantik der faschistischen Körperpolitik ist es so interessant, wie explizit die Sexualisierung des Kampfes in LA BATTAGLIA DI MARATONA ausfällt: Auf die Objektivierung der Frau als Instrument zur Verführung des Helden wurde bereits hingewiesen. Als das Schiff des Tyrannen mit seiner einer *vagina dentata* gleichen Bugwaffe das Schiff des Helden zertrümmert, ist ausgerechnet die Protagonistin oberhalb von dieser als lebende Galionsfigur und phallische Markierung an das Schiff gekettet. Der Protagonist hatte

In der Konstruktion des dem Volk dienenden, doch deutlich über dieses erhobenen nationalen Ich-Ideals sieht Dyer die größte Kontinuität zur faschistischen Ideologie.¹¹⁰

Der Film, der von den meisten Autoren als eindeutigste Referenz auf den Faschismus gelesen wird, ist *ERCOLE ALLA CONQUISTA DI ATLANTIDE*.¹¹¹ Neben den Massenspektakeln, den Arbeitslagern, in denen diejenigen, die sich nicht zur Umwandlung in Übermenschen eigneten, interniert werden, und der Berufung auf einen vergessenen Mythos einstiger Macht, dem Titan Uranus, zur Legitimation der eigenen Herrschaft wird der zentrale Bezug durch die Verschleppung der Kinder und deren Formung zu einer Überrasche hergestellt. Diese Überrasche hat übermenschliche Stärke, die mit der von Herkules vergleichbar ist. In ihrem Auftreten und ihrer Erscheinung stellt sie ein monströses Ornament wahrhaftig uniformierter Soldaten dar: Alle haben das gleiche Gesicht mit demselben blonden Haar und werden von einem einzelnen Offizier durch Gedankenkontrolle in perfekter Synchronizität gelenkt. Wie Bondanella anmerkte, wird die Bedrohung der Demokratie nicht allein durch diesen Diskurs der Übermenschen,¹¹² sondern insbesondere durch die Rüstungen der Soldaten als nationalsozialistisch

hingegen mit seinen Freunden und Mitstreitern bereits vor der Invasion riesige Baumpfähle im Meeresgrund verankert. Mit ihren massiven Spitzen penetrieren diese gewaltsam die Bäuche der Schiffe des Tyrannen und bringen sie dadurch zum Untergang. Während also die Antagonisten durch Ikonen und die Narration faschistisch konnotiert sind, sind die Protagonisten in der gesamten Kampfhandlung – oder vielmehr: durch diese – faschistisch inszeniert. Zum Körperpanzer siehe: Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. Strömfeld/ Roter Stern. Basel/ Frankfurt aM 1986, [Gesamtausgabe]. Band 1, S. 229f.

¹¹⁰ Vgl. Dyer, White, S. 169.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 173. Und: Bondanella, *History of Italian Cinema*, S. 172.

¹¹² Dieser Diskurs ist, wie Dyer ausführt, mehr mit dem Nationalsozialismus und seinen forcierten Nietzsche-Auslegungen denn mit dem italienischen Faschismus konnotiert. Vgl. Dyer, White, S. 150.

markiert.¹¹³ Der Bezug zur SS besteht bei den Rüstungen einerseits in deren Ästhetik: Schwarzes Leder ist mit schimmernden metallenen Beschlägen kombiniert. Andererseits ist diese Rüstung mit außerordentlicher Gewalt konnotiert, da die darin gekleidete Armee von Übermenschlichen anstatt der regulären Armee die Säuberungsaktionen, den Massenmord an den Aufständigen vornimmt.

So perspektiviert muss auffallen, dass auch in LA BATTAGLIA DI MARATONA die Soldaten des mit seiner Rückkehr drohenden Tyrannen ebenso durch ihre schwarzen Rüstungen von dem Protagonisten und seinen edlen Mitstreitern differenziert wurden. In beiden Filmen wird dieser Kontrast zu den Helden dadurch betont, dass letztere stets mit bloßem Oberkörper kämpfen. Jedoch ist es gerade diese Körperpolitik des heroischen *uomo forte*, der die faschistischen Ideale widerspiegelt. Drohte die Gefahr der Rückkehr des Faschismus in LA BATTAGLIA DI MARATONA aufgrund dieser faschistischen Körperpolitik und der jungen Intriganten noch innerhalb der bestehenden jungen Demokratie, so wurde diese Gefahr in ERCOLE ALLA CONQUISTA DI ATLANTIDE jedoch bereits verschoben. Die faschistischen Bezüge sind eindeutig nationalsozialistisch inszeniert, wodurch der Held trotz seiner Kontinuitäten zum Faschismus nobilitiert wird. Dies wird in der letzten Phase des *peplum* schließlich zu einem ausdifferenzierten Mythos des italienischen Faschismus modelliert.

In MACISTE, L'EROE PIU GRANDE DEL MONDO (Der Stärkste unter der Sonne, Michele Lupo, I 1963) kehrt der Held in sein Heimatland zurück und beteuert dort auffallend oft, dass er abwesend gewesen sei und von den Machtverhältnissen nichts wisse. Dieses

¹¹³ Vgl. Bondanella, History of Italian Cinema, S. 172.

Motiv des Helden, der in ein ihm entfremdetes Heimatland zurückkehrt, findet sich oft im letzten Zyklus des *peplum*. Darin findet ein zeitgleicher Prozess der Differenzierung der faschistischen Vergangenheit und der Genreaneignung statt: Das Genre wird gegen das Regime gewendet, das dessen Genrekonventionen instrumentalisiert hatte.

In diesem Prozess der Wiederaneignung des Genres zeigt sich die Realisierung eines Bewusstseins, das sich hinsichtlich des deutschen Films erst spät durchsetzte: 1998 hatte Witte dafür argumentiert, dass die essentialistische Analyse der notwendigen Charakteristika, die aus einem Film einen faschistischen Film zu machen schienen, abgelöst werden müsse durch die diskursanalytische Diskussion eines Films bzw. eines Genres in seinem historischen Kontext. Der faschistische Film ist somit als Film in seiner historischen Funktion innerhalb der faschistischen Ideologie zu sehen.¹¹⁴ Rentschler exemplifiziert dies anhand des als typisch nationalsozialistisch stigmatisierten Heimatfilms und weist darauf hin, dass Unterhaltungsfilme zwar stets dieselbe Funktion haben können, jedoch vor ihrer historischen Kulisse differenziert zu betrachten sind. So perspektiviert, war es stets die Funktion der Flucht aus dem Alltag, die den Heimatfilm für das Massenpublikum attraktiv machte. Dieser Alltag war zum einen der faschistische und die Filme waren in diesem Kontext ein Teil der Blut-und-Boden-Politik. In der Adenauer-Ära bestand er hingegen zum anderen aus den Strapazen des Wiederaufbaus und des anschließenden Wirtschaftswunders.¹¹⁵ Entsprechend hat Lagny argumentiert, dass der Mythos der Antike im *peplum* sukzessiv aus dem faschistischen Kontext gelöst

¹¹⁴ Vgl. Witte, *Indivisible Legacy of Nazi Cinema*, S. 23f. Witte diskutiert in diesem Aufsatz die Komödie im und nach dem Dritten Reich.

¹¹⁵ Vgl. Rentschler, *Past that Would Not Go Away*, S. 215.

und funktional invertiert wurde. Dieser diene nun nicht mehr der Legitimation eines italienischen Faschismus in der Tradition eines römischen Reiches der Cäsaren, sondern würde als Geburtsort der Demokratie aktualisiert. Das Genre diene also der Vergegenwärtigung einer nationalen Geschichte der Demokratie, die nach dem Faschismus fortgeschrieben würde.¹¹⁶ Dyer hat im Anschluss daran die besondere Beliebtheit der Maciste-Filme, die nach Frayling insbesondere in die letzte Phase des Genreszyklus fallen,¹¹⁷ als eine Zurückführung eines nationalen Ich-Ideals, das in der Selbstinszenierung Mussolinis missbraucht worden war, auf seine ‚demokratischen‘ Wurzeln gelesen.¹¹⁸ Die Remodellierung des Mythos des *uomo forte* operiert vor allem mit der Verschiebung der Markierung des Faschismus auf die schwarzen Rüstungen als Ikonen des Nationalsozialismus.

2.3 Ikonische Rüstungen

In ihrem Aufsatz über die Faschismus-Ikonographie in der Kunst aber insbesondere im europäischen Autorenfilm der 70er Jahre hebt Sontag die SS-Uniform als zentrales Zeichen hervor. Während Uniformen sich besonders für sadistische Phantasien anbieten, da sie „community, order, identity [durch Rangabzeichen und Orden ist der individuelle Wert innerhalb der Masse eindeutig markiert, *d. Verf.*] [...], competence, legitimate

¹¹⁶ Vgl. Lagny, *Peplum*, S. 168.

¹¹⁷ Vgl. Frayling, *Spaghetti Westerns*, S. 71f.

¹¹⁸ Vgl. Dyer, *White*, S. 174.

authority, the legitimate exercise of violence“¹¹⁹ suggerieren, ist es vor allem die SS-Uniform, die alle diese Aspekte ikonisch verdichtet, „[b]ecause the SS was the ideal incarnation of fascism’s overt assertion of the righteousness of violence, the right to have total power over others and to treat them as absolutely inferior.“¹²⁰ Die Popularität der SS-Uniform in Filmen und Photographien erklärt Sontag durch deren hohe Ambivalenz, da sie zwar privilegierte Projektionsfläche für sexuelles Begehren ist, sie jedoch zugleich auch hochgradig mit Schock, Tabu und Gewalt konnotiert ist.¹²¹ Stigglegger hat im Anschluss daran aufgezeigt, dass die SS-Uniform so sehr zum ikonischen Zeichen des als reine dämonisierte, sexuell konnotierte Gewalt inszenierten Nationalsozialismus stilisiert worden ist, dass sie immer wieder im historisch inkorrekten Kontext als ikonisches Zeichen für Faschismus verwendet worden ist.¹²² Es ist diese undifferenzierte und massenhafte Verwendung, die Rentschler in seinem oft zitierten Abriss der deutschen Filmgeschichte und ihrer Kontinuitäten zum Nationalsozialismus zu der Diagnose der Omnipräsenz des Faschismus in den Massenmedien bringt. Dabei benennt er wiederum

¹¹⁹ Sontag, *Fascinating Fascism*, S. 99.

¹²⁰ Ebd., S. 99. Sontag führt dies näher aus anhand des Vergleichs zur SA, die der SS in ihrer Brutalität in nichts nachstand. Jedoch übertraf die SS-Uniform die plumpen, braunen SA-Uniformen in ihrer Dramatik, Theatralität und perfektionierten Ästhetik bei weitem. Stigglegger nennt als filmisches Beispiel für diesen Vergleich wiederum Viscontis *LA CADUTA DEGLI DEI*, in dem die SA-Uniformen proletarisch-barbarisch, jedoch die SS-Uniformen bürgerlich-dämonisch konnotiert seien. Vgl. Stiglegger, Marcus: *Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film*. Gardez! Verlag. St. Augustin 2000, [2. Auflage]. S. 23.

¹²¹ Vgl. Sontag, *Fascinating Fascism*, S. 99.

¹²² Vgl. Stiglegger, *Sadiconazista*, S. 21f.

die SS-Uniform als einziges Zeichen eindeutig, was sie erneut als wichtigste filmische Ikone des Faschismus hervorhebt.¹²³

Die Kritik daran richtet sich zumeist an die Benutzung der populären Zeichen wie der SS-Uniform in den Filmen der 70er Jahre als Klischee, wodurch den individuellen melodramatischen Geschichten ein historisches Gewicht verliehen werden soll.¹²⁴ Unberücksichtigt blieb bei diesen Filmgeschichtsschreibungen bisher, dass das *neodecadent cinema* der 70er Jahre deshalb mit dem Klischee der schwarzen SS-Uniform spielen kann, weil dies auf einer Tradition im populären Film aufbaut. So erfolgt bereits im *peplum* deren fetischistische Modellierung als Ikone des Nationalsozialismus. Diese semiologische Verdichtungsarbeit ist zugleich eine Verschiebung aller negativen, kollektiven Erinnerungen an den Faschismus auf den Nationalsozialismus. Die Kämpfe des Helden inszenieren den Triumph des neuen Ich-Ideals über das nationalsozialistische bzw. darin repräsentierte faschistische Andere.

In diesem Sinne hat auch Girelli argumentiert, dass es in der Diskussion nationaler Filmkulturen oftmals aufschlussreicher sei, deren Konstruktionen des kulturellen und nationalen Anderen zu analysieren.¹²⁵ Diese Methode wird insbesondere nach schweren historischen Traumata hoch effizient, da in der Definition des Anderen das Problem der Definition der eigenen nationalen Identität verschoben ist und die Problematik der Vergegenwärtigung der nationalen Identität und deren Kontinuitäten zu der alten, nun

¹²³ Vgl. Rentschler, *Nazism and After*, S. 382.

¹²⁴ Vgl. Kaes, *From Hitler to Heimat*, S. 22.

¹²⁵ Vgl. Girelli, *Elisabeth: Beauty and the Beast. Italianness in British Cinema*. Intellect Books/ University of Chicago Press. Bristol/ Chicago 2009.

tabuisierten Identität umgangen wird. Dickie hat wiederum darauf hingewiesen, dass bereits der Neorealismus diese Methode nutzte, um die Inszenierung von Patriotismus zu ermöglichen, indem jede Schuld und Verantwortung auf den Nationalsozialisten als „evil other“ verschoben wurde.¹²⁶ Diese Argumentationsfigur der Kontrastierung eines Mythos des italienischen Faschismus mit dem eines tyrannischen Nationalsozialismus findet sich danach nicht nur in den Filmen des *neodecadent cinema*, sondern als populäre Fortschreibung neorealistischer Konventionen bereits im *peplum*.¹²⁷

Durch die Ermöglichung einer ‚weichen‘ Modifikation des Mythos durch die serielle Produktion wird mit der Wiederaneignung des Genres auch die Konstitution der neuen nationalen Identität in Differenz zum faschistischen Anderen abgeschlossen: Fielen bereits in *ERCOLE ALLA CONQUISTA DI ATLANTIDE* die schwarzen Uniformen als populär-kulturelle Kodierung des Nationalsozialismus und darin als Markierung des Anderen auf, so werden diese in *MACISTE, L'EROE PIU GRANDE DEL MONDO* zum expliziten Code der Differenzierung der Machtformen. Die heimische Militärdiktatur, deren Soldaten in Rot gekleidet sind, wird als Vasall einer anderen Macht gezeigt, deren Vertreter allesamt gänzlich in schwarzen, metallenen beschlagenen Rüstungen gekleideten sind. Der Gehorsam und der daraus resultierende Terror für das Volk ist durch die Androhung des

¹²⁶ Der erfolgreichste neorealistsiche Film, *ROMA, CITTÀ APERTA* (Rom, offene Stadt, Roberto Rossellini, I 1945) macht dies in einer Szene überdeutlich, in der ein Offizier der SS sich abfällig über den bei der Folter schreienden Italiener äußert. Dass in solchen Szenen der Italiener als patriotischer Märtyrer inszeniert wird, steht außer Frage. Wesentlich interessanter ist jedoch Dickies Beobachtung, dass die nationale Bezeichnung des „Italieners“ im Film nie von den Italienern selbst, sondern immer nur von Nationalsozialisten verwendet wird. Darin wird der Mechanismus der Identitätsstiftung durch eine als über die Instanz des Anderen verschobenen und daher als Fremdzuschreibung maskierten Eigenzuschreibung explizit enunziert. Vgl. Dickie, *Imagined Italies*, S. 25.

¹²⁷ Dyer weist darauf lediglich in einer Endnote hin. Vgl. Dyer, *White*, S. 231, EN 19.

Krieges erzwungen. Auch der Held ist nun nicht mehr die alleinige Hoffnung auf Befreiung. Er reiht sich demütig in eine Gruppe von Widerstandskämpfern ein. Zu dieser gehören mehrere ihm fast ebenbürtige Kämpfer. Der melodramatische Plot wird von einem eher zierlichen und athletischen Darsteller italienischer Herkunft getragen. Der amerikanische Darsteller des Maciste ist also in diesem Film eindeutig lediglich als Ergänzung der bisher ermangelten Muskelkraft des bereits aktiven Widerstandes gegen die Tyrannei inszeniert. Die Parallelen zur italienischen Nachkriegsidentität des Widerstandes gegen den Faschismus, der lediglich durch die Aliiertentruppen unterstützt wurde, sind aufgrund der weiteren Bezüge zum Nationalsozialismus als *evil other* mehr als naheliegend.

Die fremde Macht ist nicht allein durch ihre Rüstungen, sondern auch immer wieder in kleineren Hinweisen eindeutig als Nationalsozialismus inszeniert, indem etwa im Dialog ein Feldzug gegen die Aufständigen als gegenwärtig unmöglich erklärt wird, da man bereits an zwei Fronten Krieg führe. Inszeniert wird also eine wenig subtile Hierarchisierung: Der Held wird dem Widerstand zugeschrieben, der sich gegen die nationale Gewaltherrschaft erhebt, die lediglich als feiger Diener der eigentlich ‚bösen‘ Macht fungiert, dem Nationalsozialismus. Diese Differenzierung von Faschismus und Nationalsozialismus findet auch in der Genderpolitik ihre eindeutige Formulierung: Ist die italienische Herrschaftsform durch die zentrale Funktion des Melodramas zur Evokation emotionaler Partizipation beim Rezipienten als eindeutig heterosexuell kodiert, so wird die nationalsozialistische Tyrannei durch die Abwesenheit jeder Weiblichkeit, den Raub und die vermutliche Auslöschung der Frauen der Italiener stark

homoerotisch kodiert, deren sadistische Lust in der Folter Macistes kulminiert. Die politischen Verhandlungen müssen daher auch als Genderpolitiken perspektiviert werden.¹²⁸

2.4 Serielle Rekonstruktion der Männlichkeit und der nationalen Identität

Eco hat anhand des Comichelden Superman die Mechanismen seriellen Erzählens aufgezeigt¹²⁹ und Frayling hat deren Produktivität für die Analyse der seriell produzierten italienischen Genres bereits anhand des Italowestern diskutiert.¹³⁰ Zwei zentrale Mechanismen des seriellen Erzählens wirken jedoch auch schon im *peplum*: Zum einen argumentiert Eco, dass Superman trotz seiner übermenschlichen Kräfte nie die ganze Welt verändert. Zum anderen wird die Narration in zwei hierarchisierte Plots geschieden, da die Narration einerseits voranschreiten, jedoch zugleich auch immer wieder die Iteration desselben Musters ermöglichen muss. Da die Helden im *peplum* stets in einem anderen Land Tyrannen stürzen und Völker befreien, doch sie nie zum neuen Herrscher

¹²⁸ Die Engführung von Homosexualität und Faschismus wird im Kapitel über den Italowestern diskutiert. Spuren finden sich jedoch in allen *pepli*. In LA BATTAGLIA DI MARATONA wird dies am Ende gar so offensichtlich, dass das Kostüm der Protagonistin, um die Held und Antagonist kämpfen und die durch ihre Verschmelzung mit der von den Männern verteidigten Küste als Substitut Italiens eintritt, so eng ist, dass ihre Brüste als eindeutiger Fluchtpunkt heterosexuellen Begehrens überbetont sind, während das Spektakel und die Narration auf den erregten Kampf der halbnackten Männer fokussiert sind. Während der Antagonist offen homoerotisch inszeniert ist, da er mit den Männern leidenschaftlich interagiert, jedoch Frauen lediglich als politisches Instrument zur Eroberung des Helden benutzt, ist es die erotisch inszenierte weibliche Brust, die die entblößte männliche Brust des Helden von jedem Verdacht der Homoerotik befreien soll.

¹²⁹ Vgl. Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. S. Fischer Verlag. Frankfurt aM 1984. S. 187 – 222.

¹³⁰ Vgl. Frayling, Spaghetti Westerns, S. 75 – 79.

werden oder sich dort niederlassen,¹³¹ sondern in freier Adaption der Odysseus-Sage eine ewige Reise mit dem Ziel der Rückkehr in ein friedliches Heim fortsetzen, ist die Iteration dieses Sujets garantiert. Das Ende eines Films ist stets nur das Ende eines Binnenplots, stets nur eine Episode der übergeordneten Story, die nie zu einem Ende kommt.¹³² Auf das Unterschlagen des von Freud betonten Prinzips der Wiederholung bei der Diskussion der filmischen Vergangenheitsverarbeitung hat wiederum Elsaesser hingewiesen.¹³³ Durch den Mechanismus des seriellen Erzählens wird eben dieses repetitive Moment der Arbeit im und am kollektiven Imaginären ermöglicht. Der Held wird als eine Figur lesbar, die eine Heimat verloren hat und eine neue nicht nur sucht, sondern aktiv begründet, während er sich wiederholt der Gefahr der Rückkehr des Tyrannen, der faschistischen Vergangenheit stellt. Das Genre reproduziert seriell eine intakte demokratische und maskuline Identität. Diese gekoppelte, serielle Reproduktion in der Populärkultur deutet nicht nur auf ein politisches, sondern auch auf ein genderpolitisches Trauma hin.

Silverman hat darauf hingewiesen, dass sich nach dem zweiten Weltkrieg eine gesteigerte mediale Aufmerksamkeit für die Krise der Männlichkeit im Hollywoodfilm

¹³¹ Auf diese maximale Inszenierung des guten Staatsbürgers, der auf die Macht verzichtet, hat auch Dyer hingewiesen. Vgl. Dyer, White, S. 174.

¹³² Als Herkules sich in *ERCOLE ALLA CONQUISTA DI ATLANTIDE* weigert, den endlich zuhause errungen Frieden aufzugeben, wird er von seinem Freund und seinem Sohn einfach kurzerhand entführt. Er fügt sich jedoch auffallend rasch wieder in das Abenteuer.

¹³³ Vgl. Elsaesser, Thomas: *New German Cinema and History: The Case of Alexander Kluge*. S. 184f. In: Bergfelder, Tim/ Carter, Erica/ Göktürk, Deniz [Hg.]: *The German Cinema Book*. Bfi/ Palgrave Macmillan. London 2008, [2. Auflage]. S. 182 – 191. Auf die zentrale Bedeutung der Wiederholung hat auch Mitscherlich hingewiesen in: Mitscherlich-Nielsen, Margarete: *Die Notwendigkeit zu trauern* (1979). S. 16. In: Lohmann, Hans-Martin [Hg.]: *Psychoanalyse und Nationalsozialismus. Beiträge zur Bearbeitung eines unbewältigten Traumas*. Fischer. Taschenbuch Verlag. Frankfurt aM 1984. S. 15 – 23.

diagnostizieren lässt: Die männlichen Protagonisten versuchen verzweifelt, ihre Männlichkeit wiederherzustellen. Silverman liest dies als ein Symptom eines *historical trauma*, das sich als Störung der patriarchalischen *dominant fiction* realisiert. Diese *historical traumata* treten insbesondere nach Kriegen auf, da nach Silverman die gesamte Fiktion der *phallic masculinity* allein für die Dauer des Krieges intakt bleibt, während der Kriegsheimkehrer eine „sorry travesty“ der idealisierten Männlichkeit des Soldaten darstellt.¹³⁴ Da sich der Faschismus an zentraler Stelle über die idealisierte Männlichkeit, die sich in der Körperpolitik des Körperpanzers als Stählung des männlichen Körpers als Schutz vor allen inneren und äußeren weiblichen Bedrohungen realisiert,¹³⁵ stabilisiert, war das von Silverman diskutierte *historical trauma* der versehrten Männlichkeit in Italien und der BRD unabwendbar.

Eben dieses Trauma der kollektiven, gar nationalen versehrten Männlichkeit dominiert sowohl den *neorealismo rosa*¹³⁶ in Italien als auch den Heimatfilm in der BRD.

¹³⁴ Silverman liest Jameson, Lyotard und die Lacanlektüren der zweiten Generation des Feminismus in ihrer Argumentation zusammen: Da die *dominant fiction* als Vermittlungsinstanz zwischen Imaginärem und symbolischer Ordnung durch die gewaltsame Fixierung des ewigen Spiels der Differenzen zur Stabilisierung der binären Kodierungen dient, muss die dominante Fiktion als kollektive Realisierung der dominanten Ideologie nach historischen Traumata neu ausgehandelt werden. Silverman bezeichnet als solche das Potenzial der Geschichte, das *master narrative* einer Gesellschaft zu destabilisieren oder gar zu dekonstruieren durch die Vergegenwärtigung einer großen Gruppe von Männern ihres essentiellen Mangels, woraus die Entfremdung vom imaginären Besitz des Phallus und damit die Entfremdung von der dominanten Fiktion resultiert. Vgl. Silverman, Kaja: *Male subjectivity at the margins*. Routledge. London/ New York 1992. S. 52 – 65, insbesondere für die Begriffe und Zitate: S. 54f, 63.

¹³⁵ Vgl. Theweleit, Männerphantasien.

¹³⁶ Beim *neorealismo rosa* handelt es sich um neorealistische Filme, deren Narration melodramatischer war. Das Genre war beim italienischen Publikum beliebter als der Neorealismus. Für eine gendertheoretisch perspektivierte Skizze des Genres siehe: Wood, Mary P.: *Italian Cinema*. Berg. Oxford/ New York 2005. S. 106 – 109. Vitti hat nachgewiesen, dass die beiden Genres in ihren nationalen Narrativen und in ihrer Behandlung der italienischen Arbeiterklasse sich sehr ähnlich sind.

Fehrenbach hat dargelegt, dass im Heimatfilm starke Protagonisten, die klassischen *heroes* Hollywoods gänzlich fehlen.¹³⁷ Die Protagonisten erweisen sich im melodramatischen Kampf um *die* Frau als machtlos gegenüber den älteren Männern, gegenüber der Vätergeneration. Folglich wird das *happy ending* nie durch den Protagonisten, sondern durch die Heldin oder den Verzicht des potenteren Mannes herbeigeführt. Dies bot wiederum für männliche Zuschauer wenig Identifikations-Potenzial als Ich-Ideal.¹³⁸ Das von Eco vorgestellte Modell der seriellen Erzählung erweist sich aber auch bei dieser Genderkonfiguration als aufschlussreich: Der Held kann dadurch in einem permanenten Prozess der Konsolidierung seiner Männlichkeit, in einem ununterbrochenen Kampf zur Demonstration und Reproduktion seiner Stärke und Männlichkeit arritiert werden. Wiederholt stellt er sich immer wieder der Gefahr der Kastrationsdrohung.¹³⁹ In der seriellen Bestätigung eines potenten maskulinen Ideals wird das politisch Andere – der Faschismus – mit dem sexuell Anderen – der Frau als

Siehe hierzu: Vitti, Antonio C.: Riso Amaro/ Bitter Rice. In: Bertellini, Giorgio [Hg.]: The Cinema of Italy. (24 Frames). Wallflower Press. London 2004. S. 53 – 60.

¹³⁷ Der Hollywoodprotagonist wird in der englischsprachigen Filmwissenschaft gemeinhin nicht als Protagonist, sondern *hero* der *classical Hollywood narration* bezeichnet. Vgl. die neoformalistische Terminologie im zum Standardwerk der formalen Filmanalyse avancierten Werk: Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press. Madison 1985..

¹³⁸ Vgl. Fehrenbach, Heide: *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*. University of North Carolina Press. Chapel Hill/ London 1995. S. 166.

¹³⁹ In beispielweise *ERCOLE E LA REGINA DI LIDIA* (Herkules und die Königin der Amazonen, Pietro Francisci, I/F/SP 1959) verliert Herkules durch eine Droge und die Verführungskünste einer Herrscherin nicht nur seine Erinnerung, sondern auch seinen heroischen Namen und all seine Stärke. Allein durch die homosoziale Gemeinschaft, den Ausbruch aus den als Uterus inszenierten Katakomben, in denen die ehemaligen Liebhaber der Herrscherin zu Statuen mumifiziert wurden, und der unbeschädigten Durchdringung einem explizit als *vagina dentata* dekodierbaren dornenbesetzten Tor wird der Held als solcher wiedergeboren. Auf die explizite Kastrationsdrohung der idealisierten Männlichkeit in diesem Film hat auch Günsberg hingewiesen. Vgl. Günsberg, Maggie: *Italian Cinema. Gender and Genre*. Palgrave Macmillan. New York 2005. S. 127f.

Kastrationsdrohung oder dem homosexuellen Sadisten – überblendet, was jedoch den faschistischen Diskurs lediglich unter umgekehrtem Vorzeichen fortschreibt.¹⁴⁰

Die größte Gefahr besteht für den Helden in *MACISTE, L'EROE PIU GRANDE DEL MONDO* zwar nicht mehr in einer verführerischen Tyrannin, aber dafür in einer stark homoerotisch aufgeladenen Folterszene, in der seine Freunde als Beweis ihrer Ko-Operation mit dem nationalsozialistisch markierten Antagonisten Seile durchschneiden müssen, wodurch sie Speere in Macistes Körper fallen lassen.¹⁴¹ Durch extreme Kamerawinkel wird verheimlicht, auf welches lebenswichtige Körperteil der letzte und tödliche Speer gerichtet ist, da in zwei Einstellungen sowohl der Kopf als auch das Herz als potenzielles Ziel akzentuiert werden. Stattdessen zielt der finale Speer jedoch tatsächlich auf das Genital des Helden. Obwohl in diesem Szenario die Frau als Kastrationsdrohung ausgeschlossen ist, besteht die maximale Bedrohung dennoch explizit nicht im Tod des Helden, sondern in dessen Kastration im homosexuellen und sadistischen Spiel.

Ebenso erlaubt das serielle Modell aber auch die Bewahrung des Helden vor der Entmannung durch die Häuslichkeit und die friedvolle Ehe. In *ERCOLE ALLA CONQUISTA DI ATLANTIDE* wird diese Gefahr für die idealisierte Männlichkeit offenbar, da der Held zuhause lediglich untätig danieder liegt, von seiner Frau zur Passivität verführt wird und es der Entführung durch seine Freunde, also wiederum der homosozialen Gemeinschaft

¹⁴⁰ In der Freikorpsliteratur wird die Überblendung von Kommunismus und der Gefahr der Auflösung des maskulinen Subjekts in den Diskursfiguren der *roten Hure* und des *Flintenweibes* realisiert. Im Anschluss daran hat Ravetto eine analoge Diskursanalyse für den deutschen und den italienischen Film geleistet: Ravetto, *Fascist Aesthetics*, S. 53 – 96, siehe insbesondere: S. 65 – 71.

¹⁴¹ Auf die Kombination von Sexualität und Gewalt als Spektakel der Männlichkeit wird in Kapitel 4.3 näher eingegangen.

bedingt, um ihn in das nächste Abenteuer zu führen, da er der phallischen Frau widersteht und seine Männlichkeit beweist.¹⁴²

Nicht allein hinsichtlich der Sehnsucht nach als Abenteuer kodiertem Krieg und der Genderkonstellation ist dieses Identifikationspotenzial hoch ambivalent. Dyer hat beim *peplum* die generelle Ambiguität des *historical trauma* kritisch bemerkt: Im frühen *peplum* lässt sich nicht genau ausmachen, ob sich die inszenierte nationale Scham auf die nun negativ perspektivierte faschistische Vergangenheit oder aber auf die Kriegsniederlage und auf die betrauerte Auslöschung des Ich-Ideals der Faschisten bezieht.¹⁴³ Dyer hat betont, wie relevant die unübersehbare amerikanische Herkunft der Schauspieler der Helden des *peplum* für die italienische Rezeption ist. Diese erlaube zum einen, das durch diesen repräsentierte körperliche Ideal von jedem Faschismusvorwurf befreit zu inszenieren, und stärke zum anderen die Identifikation mit dem amerikanischen Helden, der den italienischen Widerstand gegen den Faschismus anführte.¹⁴⁴ Während dieses Potenzial zur Ausbildung eines nationalen Mythos in der italienischen Rezeption unmittelbar nachvollziehbar ist, stellt sich jedoch die interessante Frage, warum die Filme auch in deutschen Kinos und im deutschen Fernsehprogramm so erfolgreich waren.

¹⁴² Auch in *LA BATTAGLIA DI MARATONA* wird diese häusliche Kastration strukturell realisiert, da der Held zwar anfangs bei der Feldarbeit unter voller Aufbringung seiner Kräfte und Anspannung seines Körperpanzers gezeigt wird, jedoch dieses Durchpflügen der Muttererde durch den Kommentar eines anderen Bauerns explizit als Sexual- und Sublimationsmetaphorik enunziert wird. Am Ende des Films wird das Schwert im Feld zurückgelassen und das Paar schreitet innig umschlungen in den Sonnenuntergang. Es wird jedoch abgeblendet, bevor sich die Frage aufdrängt, was der Held mit seinen Muskeln nun anfangen soll.

¹⁴³ Vgl. Dyer, White, S. 172.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 174

Man könnte annehmen, dass gerade ein Film mit so vielen offensichtlichen Bezügen zum Nationalsozialismus wie *ERCOLE ALLA CONQUISTA DI ATLANTIDE* in der BRD zensiert werden würde. Doch das Gegenteil ist der Fall: Nicht nur wurde gerade dieser Film weder im Bildmaterial noch in der Synchronisation zensiert, sondern es finden sich auch diverse deutsche Dialogstellen, die die nationale Agenda des Films noch verstärken. So lautet beispielsweise die Warnung des Omens zu Beginn des Films nicht, dass Griechenland blute, sondern: „Das Vaterland blutet.“ Ebenso wurde ein anderes Motiv in der deutschen Fassung verstärkt. Herkules ruft in den Filmen wiederholt die Götter an, um deren Gunst für die erfolgreiche Durchführung seiner Heldentaten zu erbitten. In der deutschen Fassung wurde jedoch die Anrufung des Zeus zumeist direkt durch „Vater“ ersetzt. So ruft Herkules in einem Monolog, dessen Länge kaum eine Minute beträgt, gar drei Mal nach seinem „Vater“. Aus der Anrufung eines schützenden Gottes wird in der deutschen Fassung eine Suche nach dem Vater, eine vaterlose maskuline Gesellschaft.¹⁴⁵ Auch in der Szene, in der Herkules seine Kraft und seinen guten Willen im Todeslicht des Uranus beweisen soll, ruft er seinen „Vater“ an. In der deutschen Synchronisation bittet Herkules nicht nur um die Kraft, um diese Probe zu bestehen, sondern gibt auch noch eine noble Absichtserklärung ab: Seine Tat solle nicht dazu dienen, persönlichen

¹⁴⁵ Ein Subplot des Films ist der Generationenkonflikt zwischen Vater und Sohn: Herkules will seinen eigenen Sohn einerseits vor allen Gefahren – einschließlich sich selbst – beschützen und legt ihn gar in Ketten, um ihn zwangszuverheiraten. Andererseits ermahnt er ihn immer wieder, er müsse lernen, auch ohne die Hilfe seines Vaters seine eigenen Probleme zu lösen. Der Sohn eifert nämlich dem Vater nach und begibt sich gerade dadurch immer wieder in große Gefahr, da ihm die übermenschliche Kraft des Vaters fehlt. So muss er im Film wiederholt vom Vater gerettet werden und wohnt letztlich dieser Kraftprobe seines Vaters lediglich bei – wie etwa bei der Flucht aus der ‚Kammer des Vergessens‘. Herkules wird dadurch einerseits zu einem Vater, der seine eigene Vaterlosigkeit auf den Sohn projiziert und zugleich in seiner Bevormundung und seinen Heldentaten auch seine eigene Sehnsucht nach der Hilfe des Vaters auf den Sohn verschiebt.

Ruhm zu ernten, „sondern um ihre kalten Herzen zu erweichen, die hart wie Fels sind. Und ihre Augen, die hart wie Kristalle sind, sollen wieder weinen können.“ Man könnte anlässlich solcher Synchronstellen, in denen der Wunsch nach der Wiederherstellung der Emotionalität eines Volkes geäußert wird, beinahe von kulturellen Fehlleistungen sprechen, wie Elsaesser es im Falle des Neuen Deutschen Films tat.¹⁴⁶ Gerade der Figur des *uomo forte* als mythischem Helden ist es scheinbar möglich, die Verdrängung des Nationalsozialismus zu durchbrechen und eine Vergangenheitsverarbeitung zu ermöglichen.

Es erscheint also sinnvoll, das identifikatorische Potenzial des Helden auch im Kontext des deutschen Prozesses der Vergangenheitsverarbeitung zu betrachten. In deren Erforschung dominieren noch immer die Mitscherlich-Texte, die trotz der an ihnen gehegten Kritik¹⁴⁷ aufgrund ihrer großen Popularität nicht nur eine mögliche, sondern aufgrund der Vernetzung populärer Diskurse auch sehr produktive Referenz darstellen. In dem 1967 erschienen, gemeinsamen Buch von Alexander und Margarete Mitscherlich attestieren sie mit folgender Begründung der deutschen Nachkriegsgesellschaft die Unfähigkeit zu trauern: Da der Führer nicht als Teil des Ichs, sondern als introjiziertes und libidinös, nämlich narzisstisch besetztes Liebesobjekt fungiert habe, habe auch keine

¹⁴⁶ Vgl. Elsaesser, *New German Cinema and History*, S. 184f.

¹⁴⁷ Die Kritik richtet sich vor allem daran, dass die Autoren einzelne psychotische Krankengeschichten generalisierten, zugunsten einer naiven Parallelisierung von Kapitalismus und Faschismus andere Modelle zur Rolle der Triebdynamik der bürgerlichen Familienpolitik ignorierten, und an ihren naiven Umgang mit Filmen. Für einen ausführlicheren Überblick über die Kritik siehe: Elsaesser, Thomas: *Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany*. S. 548. In: Rosen, Philip [Hg.]: *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. Columbia University Press. New York 1986. S. 535 – 549.

Identifikation mit diesem oder ‚dessen Taten‘ stattgefunden, weshalb alle Verantwortung und individuelle Vergangenheit mit dessen Tod vergessen worden seien. Betrauert würde nicht dessen realer Tod, sondern der Verlust eines Ich-Ideals.¹⁴⁸ Hitler verkörperte für das Kollektiv ein Objekt, das man narzisstisch lieben konnte, da man die eigenen Wünsche nach Omnipotenz auf dieses projizieren konnte. Diese Omnipotenz wurde wiederum durch die nationalsozialistische Ideologie re-introjiziert durch die Idealisierung des deutschen Volkes. Jeder einzelne übernahm damit Eigenschaften des geliebten Objekts, was die narzisstische Liebe eines idealisierten Selbst erlaubte.¹⁴⁹ Das Scheitern und der Tod Hitlers bedeutete somit die Entwertung eines Teils des Selbst, auf das nicht verzichtet werden kann, da dies dem Verzicht auf den Narzissmus gleichkäme.¹⁵⁰

Es ist dieser letzte Punkt, den Margarete Mitscherlich-Nielsen in ihrem Aufsatz von 1979 über die Notwendigkeit zu trauern näher ausführt, in dem sie auf Freuds Differenzierung von Trauer und Melancholie aufbaute: Nach Freud bezeichnet Trauer den Prozess, in

¹⁴⁸ Zwei Ausführungen Freuds sind für diese Argumentation besonders oft auf das kollektive Verhalten der Deutschen abstrahiert worden: Zum einen die Abwesenheit von Scham, die stattdessen sogar in narzisstische Selbst-Darstellung verkehrt wird, was gemeinhin auf die Zurückweisung aller Schuld und Beteiligung an der nationalen Vergangenheit und stattdessen die selbstverliebte Inszenierung als Wirtschaftswunder, was die Umkodierung jeder Kritik an dem Mangel deutscher Vergangenheitsverarbeitung in einen Neiddiskurs erlaubte, bezogen wird. Zum anderen der Rückzug aus der Realität, die durch phantasierte Wunscherfüllung ersetzt wird, was auf der Ebene des kollektiv Unbewussten oft auf die von jeder Nazivergangenheit befreiten Phantasiewelten des intakten idealen Deutschlands im Heimatfilm bezogen wurde. Vgl. Mitscherlich, Alexander/ Mitscherlich, Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. R. Piper & Co. Verlag. München 1967. Siehe insbesondere: S. 34.

¹⁴⁹ In diesem Modell gibt es auch eine Erklärung für den Fall der Ablehnung des Führers als positiv besetztes Ich-Ideal. Je mehr eine Person den Führer als Repräsentanten des Nationalsozialismus verurteilt oder gar hasst, umso stärker wird er zugleich überhöht und fungiert erneut als hochgradig libidinös besetzte Projektionsfläche einer Inversion der eigenen Ziele und Wünsche. Je mehr er als das Andere empfunden wird, desto mehr realisiert sich das eigene narzisstische Ich-Ideal als dessen Kehrseite. Vgl. ebd., S. 33.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 27 – 36.

dem der Verlust eines libidinös besetzten Objektes wiederholt beklagt wird, so dass die libidinöse Energie von diesem abgezogen wird, bis dieses schließlich ersetzt werden kann und dadurch der libidinöse Haushalt wieder in Balance gebracht wird. Melancholie unterscheidet sich hingegen dadurch von der Trauer, dass das verlorene Objekt als Teil des Ichs angenommen wird, weshalb der Verlust einer Verarmung, einer Entwertung des Ichs gleichkommt.¹⁵¹ Nach Mitscherlich-Nielsen bestand der zentrale Mechanismus der Abwehr der Melancholie nach dem Ende des Nationalsozialismus in der Übernahme eines neuen Ich-Ideals: der Kapitalismus nach amerikanischem Vorbild. Dieser wurde als Abwehrmechanismus ins Extrem übersteigert, woraus eine so überaus konservative und repressive Gesellschaft des deutschen Wirtschaftswunders resultierte.¹⁵²

Der *peplum* scheint aus der Perspektive dieses populären Modells eine doppelte Wunscherfüllung zu offerieren: zum einen den phantasierten Kontakt mit dem verlorenen Ich-Ideal des Nationalsozialismus und zum anderen die Identifikation mit dem neuen amerikanischen Ich-Ideal, das durch den amerikanischen Starathleten¹⁵³ in der Rolle des Helden und seiner Kodierung eines mächtigen Individualismus im Dienste der Demokratie vertreten ist. Die Pointe dessen ist, dass die Verdrängung der Identifikation mit dem ersehnten, verlorenen Liebesobjektes in der primären Identifikation mit dem

¹⁵¹ Vgl. Freud, Sigmund: Mourning and Melancholia. S. 245f. In: ders.: The Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. Volume XIV (1914–1916). London. The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis. London 1962, [reprinted]. S. 243 – 258.

¹⁵² Vgl. Mitscherlich-Nielsen, Notwendigkeit zu trauern, S. 21f. Diese Ausführungen rekurrieren auf die frühere Monographie: Mitscherlich/ Mitscherlich, Unfähigkeit zu trauern, S. 39f, 260f. Auch Elsaesser führt diese Argumentation im Rekurs auf Mitscherlich. Vgl. Elsaesser, Primary Identification.

¹⁵³ Diese Konvention der Besetzung des Protagonisten wurde bereits mit dem ersten *peplum* LE FATICHE DI ERCOLE begründet, in dem der zweimalige *Mister Universum* Steve Reeves als erster in einer Reihe von prämierten Bodybuildern den *uomo forte* verkörperte.

Helden bewahrt und sogar verstärkt wird, also das Genre sowohl der Rückkehr des Verdrängten als auch dessen geglückter erneuter Verdrängung dient.

Damit ist das Genre an die kulturkritischen Argumentationen, die auch im Heimatfilm die nostalgische bis melancholische Phantasie einer Nazi-Identität lasen, angeschlossen. Jedoch bietet die gleiche Konstellation ebenso Anschluss für eine junge Generation, die die ausgebliebene Revolution der Väter gegen Hitler beklagt und sich daher ebenso mit dem neuen, anti-faschistisch inszenierten Ich-Ideal identifizieren kann, um die als fremd und schamvoll empfundene Vergangenheit zu besiegen. Dieses neue Ich-Ideal, das denn ausgerechnet das alte Ich-Ideal, den Nationalsozialismus bekämpft, ist überdies als Fremdzuschreibung enunziert, da es aus der Perspektive des italienischen Faschismus verzerrt ist. In dieser Verschiebung ist das Gefühl kodiert, dass dieser nicht der eigene ist, sondern einem aufgezwungen wurde. In der Position des italienischen Rezipienten-Subjekts ist es dem deutschen Rezipienten also erlaubt, die eigene nationalsozialistische Vergangenheit als das Andere zu verkennen.

Die Grenze dieser Identifikation besteht nun aber darin, dass in diesem Phantasie-Szenario nie ein originär deutsches Rezipientensubjekt konstituiert wird. Jedoch erlaubt gerade dies die Identifikation überhaupt, da aus dieser Perspektive die Filme scheinbar nicht die tabuisierte eigene Vergangenheit thematisieren, sondern den als National-Sozialismus maskierten italienischen Faschismus. Die Filme sind also letztlich sowohl pro- als auch antifaschistisch lesbar, was womöglich gerade ihren Erfolg ausmachte. Dieser Erfolg war jedoch maßgeblich an den muskulösen Helden gebunden, da die

wenigen *pepli* ohne einen solchen in der BRD ausnahmslos erfolglos waren, was erneut die kollektive und historische Relevanz der Heldenfigur betont.¹⁵⁴

2.5 Die historische Signifikanz der Ambivalenz und Genrehybridität des *peplum*

Es fällt schwer, diese bisher diskutierten Mechanismen im deutschen Kontext als Vergangenheitsbewältigung zu bezeichnen. Letztlich sind die Referenzen auf den Nationalsozialismus stets ein Teil der italienischen Auseinandersetzung mit dem italienischen Faschismus. Jedoch bietet sich im Genre zumindest ein Ansatz zur Thematisierung derjenigen Vergangenheit, die im nationalen Film verschwiegen und verdrängt wird. Obgleich das deutsche Publikum durch die Partizipation am italienischen Verarbeitungsprozess im *peplum* eine Konfrontation mit dem eigenen Bild des Nationalsozialismus unterläuft, bietet sich ihm dennoch eine Auseinandersetzung mit einem Bild des Nationalsozialismus, dessen Potenzial auch für ein deutsches Publikum gerade in dessen hoher Ambivalenz liegt, da es aus der Verarbeitung einer ähnlichen, faschistischen Vergangenheit resultiert. Diese Ambivalenz wurde hier vorrangig anhand des Helden gezeigt, in dem sich zum einen eine Neigung zu alten, faschistisch konnotierten Selbstbildern kristallisiert, das jedoch zum anderen sukzessiv von diesen Konnotationen befreit wird und in einem Kampf gegen denselben Faschismus, der es als nationales Ideal modellierte, re-positioniert wird. Auch die zunehmende Verfremdung des italienischen Faschismus zum scheinbar fremden Nationalsozialismus trägt zu dieser

¹⁵⁴ Vgl. Stresau, Norbert: Der Fantasy-Film. Wilhelm Heyne Verlag. München 1984. S. 102.

produktiven Ambivalenz bei, da in dessen Darstellung als Projektionsfläche für alle Verbrechen und diktatorischen Aspekte eines Faschismus, der in anderen Strukturen des Genres wie etwa dem Helden noch als positiv inszenierte Spuren präsent ist, die problematische Umkodierung des eigenen Vergangenheitsbildes einen Ausdruck findet. Es ist somit die das Genre dominierende Ambivalenz, in der sich das deutsche Publikum in der Position des italienischen Publikums verkennen kann und ihm dadurch ein Ansatz von Konfrontation und Verarbeitung der eigenen ambivalenten Gefühle zur Vergangenheit geboten wird.

Es mag hingegen verwundern, dass die *pepli* im Gegensatz zu den anderen hier diskutierten Genres in ihren deutschen Fassungen nicht zensiert wurden. Die oben rekapitulierte, mehrdimensionale Verschiebung macht jedoch letztlich jede Zensur der Filme überflüssig, da die Zensur bereits die Prämisse der Möglichkeit dieser frühen Inszenierung von Faschismus ist. Diese kulturelle Vorabzensur findet ihre stärkste Ausprägung in dem mythischen Setting der Stories, das scheinbar jeden Realitätsbezug zum Nachkriegsalltag entbehrt, und den noch eher vagen Ikonen eines Faschismus.¹⁵⁵ Der Faschismus wird zudem kaum näher erörtert, sondern dient lediglich als *evil other*, das jedoch in eben jenem Maße langsam zum Nationalsozialismus hin verschoben wird,

¹⁵⁵ Insbesondere die schwarzen Rüstungen lassen sich im Kontext der anderen Bezüge auf den Nationalsozialismus, wie sie vor allem anhand von *ERCOLE ALLA CONQUISTA DI ATLANTIDE* beschrieben wurden, in Bezug zu den schwarzen SS-Uniformen und den schwarzen Hemden ihres italienischen Äquivalents setzen. Jedoch sind es auch eben diese, vor deren Lektüre als Faschismusreferenz der Rezipient sich bewusst distanzieren kann, da sie ihren filmhistorischen Platz in der Ikonographie von verwandten Genres haben. Gerade in Ritterfilmen, aber auch in manchen klassischen Western dient die schwarze Montur als eindeutige Markierung des Antagonisten. Wie kulturspezifisch diese Konvention jedoch im *peplum* aktualisiert und mit historischen Bezügen angereichert wurde, zeigt sich in deren Transformation zur Ikone des Nationalsozialismus.

in dem auch die historischen Referenzen an Anzahl und Eindeutigkeit zunehmen. In den späteren Genres, in denen die Auseinandersetzung mit dem Faschismus sukzessiv an die jüngste Vergangenheit angenähert und explizit als deutscher Nationalsozialismus benannt wird, hat wiederum eine nachträgliche Zensur bei der Distribution in der BRD stattgefunden.

Es kann hier nicht darum gehen, das Genre zu einem Grad zu nobilitieren, dass es mit intensiven und kritischen Filmen über die Mechanismen des Faschismus gleichgesetzt würde.¹⁵⁶ Die Filme sind hingegen klassische *male melodramas*. Doch gerade in dieser Genrehybridität aus Melodrama und Abenteuerfilm liegt das Potenzial des Genres, einen kollektiven Prozess der Vergangenheitsverarbeitung im populären Genrefilm zu initiieren. Mitscherlich-Nielsen hat 1979 den Deutschen eine emotionale Kälte und Distanz der Geschichtsschreibung der Statistik vorgeworfen, wo zur ‚Vergangenheits-Bewältigung‘ eigentlich die Vergegenwärtigung durch eine „gefühlsmäßige Beteiligung“ notwendig wäre.¹⁵⁷ Diese emotionale Einbindung des Rezipienten in das Geschehen – in die Sehnsucht nach nationaler Einheit und Stärke, aber auch in das Leiden der Opfer und Unterdrückten – wird durch das Melodrama ermöglicht. Darüber hinaus erlaubt dies bereits die soziale Verortung des Helden und die Diskussion der Bezüge zwischen

¹⁵⁶ Ganz im Gegenteil wird die Erklärung der Entstehung der faschistischen Herrschaft größtenteils auf Versatzstücke antiker Mythen verschoben oder aber gar nicht diskutiert. Dies kann dem Genre vorgehalten werden, doch ist dessen primäre Funktion als populäres Genre eben nicht Aufklärung, sondern Unterhaltung, im Rahmen derer lediglich Diskurse über Faschismus verhandelt werden.

¹⁵⁷ Vgl. Mitscherlich-Nielsen, *Notwendigkeit zu trauern*, S. 15.

bürgerlicher Familienpolitik und faschistischer Herrschaft.¹⁵⁸ Diese Diskussion der psychosozialen Dynamiken des Faschismus werden zwar später die Autorenfilme wie etwa Viscontis *LA CADUTA DEGLI DEI* dominieren, sind jedoch bereits hier angelegt. Elsaesser hat andererseits darauf hingewiesen, dass Filme, die versuchen, den Faschismus zu erklären, schnell verurteilt werden, diesen ‚wegerklären‘ zu wollen.¹⁵⁹ Dieser Gefahr entgeht der *peplum* trotz seiner offenen Bezüge zum Faschismus durch die Dominanz des Abenteuergenres, da das postmoderne Zitatenspiel der Mythenversatzstücke und die Fokussierung des Genres auf *set-pieces of cinema of attraction*¹⁶⁰ die Aussparung der Erklärungen und damit das Unterlaufen des von Elsaesser angesprochenen Fallstricks legitimieren.

Dies mag als ein sehr kleiner Schritt zur Vergangenheitsverarbeitung hin erscheinen. Wie Kracauer jedoch in seinem berühmten Text über das Haupt der Medusa argumentierte, kann dem realen Horror nicht direkt begegnet werden. Diese Konfrontation wäre traumatisch, gerade weil er im Lacan'schen Sinne real ist. Kracauer fährt fort, dass daher

¹⁵⁸ Besonders offensichtlich wird dies in den drei, durch den Helden verbundenen, melodramatischen Dreiecken in *LA BATTAGLIA DI MARATONA*, da die Protagonistin zwischen Gehorsamkeit gegenüber dem Vater und dem Protagonisten, dieser daher zwischen ihr und der Verführerin und diese wiederum zwischen ihm und der Macht des Intriganten über sie entscheiden muss.

¹⁵⁹ Vgl. Elsaesser, Fassbinder's Germany, S. 130.

¹⁶⁰ Das *set-piece* beschreibt Totaro folgend: „[...] a situation or set of actions where narrative function (character development, plot exposition or key story point) gives way to ‘spectacle’“. Indem das *set-piece* weitaus länger und spektakulärer inszeniert wird, als narrativ notwendig oder sinnvoll, wird es selbst zum aus der Narration fallenden *cinema of attraction*. Obwohl *set-pieces* auch in Hollywoodgenres auffindbar sind – wie etwa die Tanz-Szenen im klassischen Musical oder die Autoverfolgungsjagden im Actionfilm –, ist das *set-piece* als „entertainment as pure spectacle“ nach Totaro insofern ein besonders produktives kulturelles Differenzierungskriterium für den populären italienischen Film, da hier für die *set-pieces* wesentlich öfter und radikaler auf „narrative coherency and characterisation“ verzichtet wird. Siehe hierzu: Totaro, Donato: *The Italian Zombie Film: From Derivation to Reinvention*. In: Schneider, Steven Jay [Hg.]: *Fear without Frontiers: Horror Cinema across the Globe*. FAB Press 2003. S. 161 – 173. (Für die Zitate siehe: S. 162f).

das heroische Moment im Medusa-Mythos nicht deren Vernichtung, sondern die Konfrontation mit deren Abbild im Spiegel ist. Allegorisch projiziert er diesen Schluss auf den Film, betont jedoch explizit, dass der Film keinen kathartischen Effekt auf den Rezipienten hat. Die Konfrontation mit dem verdrängten Thema selbst stellt aber bereits eine gemeisterte Herausforderung dar. Kracauer skizziert dies nur am Rande anhand des allegorischen Vergleichs des Schlachthofs in *LE SANG DES BETES* (Das Blut der Tiere, Georges Franju, F 1949) mit dem Horror der Konzentrationslager. Der Schock der Bilder ist zwar keine kathartische, aber eine diskursive Befreiung, eine Enttabuisierung, ein kollektives Bewusstwerden.¹⁶¹ Hier darf der Holocaust nicht mit dem Nationalsozialismus verwechselt werden. In Analogie zu Kracauers Argumentation kann dennoch hervorgehoben werden: Dass ein kollektives Ich-Ideal in der Populärkultur tabuisiert ist, da dieses mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und dem Holocaust belastet ist, impliziert, dass dieses im kollektiven Bewusstsein das Reale der an dieses gerichteten Wünsche darstellt. Daher kann wiederum die Konfrontation mit dessen filmischer Spiegelung, wie mehrdimensional verschoben und mythisch verzerrt dies im *peplum* auch geschehen mag, als wichtiger Ansatzpunkt für kollektive Verarbeitungsprozesse gewertet werden. So bietet das Genre einen kollektiven imaginären Prozess, in dem der Rezipient in die Konfrontation mit der verdrängten Vergangenheit emotional eingebunden ist. In der Transformation im daran

¹⁶¹ Vgl. Kracauer, Siegfried: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. (With an introduction by Miriam Bratu Hansen). Oxford University Press/ Princeton University Press. London/ New York/ Princeton 1997, [Princeton Paperback]. S. 305f.

anschließenden Genre, dem Italowestern, erfolgt jedoch die Kritik an dieser Konstellation aus einer antikapitalistischen Perspektive.

Zuvor sei aber auch eine weitere Genrehybridität beachtet: Während die frühen Herkules-Filme außerordentlich farbenfroh und rein abenteuerlich ohne schaurige Momente ausfallen, tendiert das Genre seit ca. 1961 zu einer eher düsteren Atmosphäre. Neben den in dunklen Farben gehaltenen Settings, den finsternen Höllen- und Höhlenszenarien und den sadistischen Folderszenarien finden sich nun auch zunehmend Monster. Zu diesem Panoptikum zählen den antiken Mythen entlehnte Monster wie Zyklopen und Sirenen, aus mittelalterlichen Sagen und Legenden stammende Wesen wie Drachen und allen voran Vampire. Diese haben mit ihren Äquivalenten des Horrorfilms jedoch nur wenig gemein. Sie werden beispielsweise in *ERCOLE AL CENTRO DELLA TERRA* (Vampire gegen Herakles, Mario Bava/ Franco Prosperi, I 1961)¹⁶² und *MACISTE CONTRO IL VAMPIRO* (Macistes größtes Abenteuer, Sergio Corbucci/ Giacomo Gentilomo, I 1961) eher als willenslose, monströse, Tod bringende und den Tod repräsentierende Soldaten eines Tyrannen inszeniert. Einerseits lässt sich diese Genrehybridität auf die Beliebtheit des italienischen *gothic horror* zurückführen, in dessen erster Erfolgsformel der Vampir durch *LA MASCHERA DEL DEMONIO* (Die Stunde, wenn Dracula kommt, Mario Bava, I 1960) zum populären Monster avancierte. Man könnte die Genrehybridität damit schlicht pragmatisch als Kombination zweier Erfolgsformeln zur Steigerung der Attraktivität für

¹⁶² Der deutsche Titel lautet etwas treffender: *VAMPIRE GEGEN HERAKLES*. Der Antagonist, der sich durch okkulte Rituale und die durch ihn befohlenen Vampire unrechtmäßig der Macht bemächtigen will, wird übrigens von Christopher Lee gespielt, wodurch die Genrehybridität durch den Starintertext noch verfestigt wird.

Rezipienten erklären. Andererseits fällt dieser Genreaustausch aber ausgerechnet in die Phase, da sich im *peplum* der Geschichtsmythos von der Befreiung von der nationalsozialistischen Fremdherrschaft kristallisierte. Eine analoge Spurensuche nach Codes von *historical traumata* und deren filmischer Verarbeitung im italienischen *gothic horror* scheint daher aufschlussreich.

3 Der italienische *gothic horror*

In Friedländers berühmtem Aufsatz ist eine zentrale Kritik an den von ihm diskutierten Filmen der 70er Jahre, dass diese den Tod und die Symbole des Nationalsozialismus als Kitsch inszenierten. Als Chiffren würden sie als populäre Zeichen ohne Bedeutung eingesetzt, um eine melodramatische Geschichte aus dem Standardrepertoire des Massenmediums mit oberflächlicher Signifikanz zu konnotieren. Ein weiterer zentraler Vorwurf ist, dass dies in einer die Schaulust befriedigenden filmischen Ästhetik resultiere, die gerade um den durch sie konnotierten Horror und den Schmerz befreit sei.¹⁶³ Diese Kritik richtet sich überraschenderweise gerade nicht an den Genrefilm, sondern den Kunst- und Autorenfilm der 70er Jahre, vornehmlich an Syberberg's *HITLER – EIN FILM AUS DEUTSCHLAND* (Hans-Jürgen Syberberg, BRD/F/UK 1977), der von Friedländer als ein rein mediales Experiment verstanden wurde. Auch Mitscherlich-Nielsen betont in ihrem Aufsatz, der die Deutschen zur Trauer auffordert, dass dieser Prozess im Freud'schen Konzept notwendigerweise schmerzlich sein müsse. Gerade dieser Schmerz werde jedoch in den deutschen Filmen vermieden.¹⁶⁴ Man könnte hier einwenden, dass viele der Filme, die von beide Autoren besprochen werden, von einem Massenpublikum gar nicht gesehen wurden. Des Weiteren könnte man sich darüber wundern, warum sie sich nicht mit dem Genre auseinandersetzen, das genau in diesem Spannungsraum von Schock, Entsetzen und Lust operiert: dem Horrorfilm. Dies wiederum kann selbst als Symptom einer signifikanten Abwesenheit, wie sie die beiden

¹⁶³ Vgl. Friedländer, *Reflections of Nazism*, siehe insbesondere: S. 20f, 26f.

¹⁶⁴ Vgl. Mitscherlich-Nielsen, *Notwendigkeit zu trauern*, S. 16.

kritisieren, gesehen werden: Abgesehen von ins Komische übersteigerten klassischen Horroringenierungen in der Edgar-Wallace-Film-Serie ist dem deutschen Film die beinahe vollständige Abwesenheit von Horror zu attestieren.¹⁶⁵ In Italien entsteht hingegen zeitgleich mit dem *peplum* auch ein nationales Horrorgenre,¹⁶⁶ von dessen Konventionen einige über den *giallo* bis zum Sadiconazista – auch den von Friedländer und den Mitscherlichs besprochenen *auteur*-Varianten – verfolgbar sind.

Die Theoretisierung kaum eines anderen Genres ist so sehr von psychoanalytischen Ansätzen dominiert wie der Horrorfilm. Nach konsensueller Meinung zeichnet sich das Genre gerade durch das lustvolle Spiel mit der Rückkehr des Verdrängten und mit deren zumeist erfolgreichen Bekämpfung bzw. mit deren gewaltsamen Unterdrückung aus.¹⁶⁷

Das Monster, das als eines der wichtigsten genredelinierenden Kriterien angesehen wird, repräsentiert in verfremdeter Form das aus der Verdrängung Zurückgekehrte. Die hohe Ambivalenz des Genres besteht nun jedoch gerade darin, dass das Monster zwar einerseits als Projektionsfläche für die individuellen Wünsche der Rezipienten dient, sich

¹⁶⁵ Es gibt nur einzelne Ausnahmen wie Robert Siodmarks düsteren Serienkillerfilm NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM von 1957, die deutsch-jugoslawische Ko-Produktion DER FLUCH DER GRÜNEN AUGEN von 1963 oder der von Harald Reinl realisierte DIE SCHLANGENGRUBE UND DAS PENDEL von 1967. Aufgrund ihrer geringen Zahl erlauben diese jedoch kaum, von einem Zyklus populärer Filme zu sprechen, die einen Genrezyklus formierten.

¹⁶⁶ Der erste italienische Horrorfilm nach dem zweiten Weltkrieg war I VAMPIRI (Der Vampir von Notre-Dame, Mario Bava/Riccardo Freda, I 1957), der sich jedoch an den Kinokassen als großer Misserfolg erwies. Erst mit LA MASCHERA DEL DEMONIO wurde 1960 eine Formel des *gothic horror* als Überraschungserfolg etabliert, in dessen Folge das Genre seriell produziert wurde, bis dessen Produktion schließlich Anfang der 70er Jahre fast vollständig verebbte. Erst nach fast 10 Jahren wurden Horrorfilme im Zombie- und Kannibalen-Zyklus wieder seriell produziert.

¹⁶⁷ Wood hat in seinem für die Erforschung des Genres eminent wichtigen Aufsatz darauf hingewiesen, dass als zentraler Unterschied zwischen dem klassischen Hollywoodhorror und dem apokalyptischen Horrorfilm in letzterem die Ordnung gerade nicht mehr wiederhergestellt werden kann. Vgl. Wood, American Horror Film.

jedoch andererseits die Zyklen populärer Monsterfigurationen für ideologiekritische Lesarten anbieten: So wurde beispielsweise der Vampir als Kritik an unterdrückter Sexualität gelesen, der Zombie hingegen als Kritik am Kapitalismus.¹⁶⁸

Ebenso wurde die Steigerung der Gewaltdarstellungen in populären Zyklen des Genres auf durch Massenmedien öffentlich gewordene, schockierende Bilder der realen Gewalt und der Destabilisierung des imaginären nationalen Ich-Ideals zurückgeführt. Die wohl prominentesten Beispiele hierfür sind die Explosion der Gewalt im Hollywoodfilm in Folge der unzensierten Fernsehübertragungen von Vietnamkriegsbildern und Bildern von Straßenschlachten in den USA bei Bürgerrechtsbewegungen oder Studentenbewegungen gegen Ende der 60er Jahre¹⁶⁹ und zuletzt die Popularität von *torture porn* in Folge der Folter-Skandale von Abu Ghraib und Guantanamo.¹⁷⁰ Während also einerseits die individuelle Rezeption lediglich erahnt werden kann, wird das Genre doch immer wieder als populärkulturelle Markierung von kollektiven Konflikten analysiert.

¹⁶⁸ Während diese Dekodierung des Vampirs inzwischen selbst zum Klischee der Populärkultur geworden ist, sei sie im Falle des weniger bekannten Zombies kurz skizziert: Alle Zombies sind in ihrem Hunger nach Selbsterhaltung und der alleinigen Reduzierung allen Strebens auf dieses Ziel standardisiert, während diese Selbsterhaltung dem maximal pervertierten „living off other people“-Prinzip des Kapitalismus gehorcht: Der andere wird einverleibt, wie es einst Wood bezeichnete. Vgl. ebd., S. 191.

¹⁶⁹ Siehe hierfür die paradigmatische und detaillierte Analyse: Hervey, Ben: *Night of the Living Dead*. (Bfi Film Classics). Bfi/ Palgrave Macmillan. Basingstoke/ New York/ London 2008. S. 90 – 98, 107 – 118.

¹⁷⁰ Diese Filme werden als „gorno“ [=gore+porno] oder „torture porn“ tituliert, da ihre Narration einer Nummernrevue der Folter gleicht und ähnlich dem pornographischen Film die Wundästhetik maximal ausgestellt wird, weshalb in dieser Analogie die massenhaften Fleischwunden gerne auch als ‚moneyshots‘ des Horrorfilms bezeichnet werden. Diese jüngsten Splatterexzesse werden zumeist als kulturelle Auseinandersetzung mit den US-Folterskandalen in Abu Ghraib und Guantanamo gelesen. Die außerordentliche Bedeutung von Bildmaterial in den Massenmedien, die eine Öffentlichkeit für die Debatte generierten, wird diskutiert in: Beilenhoff, Wolfgang: *Bild-Ereignisse: Abu Ghraib*. In: Schneider, Irmela/ Bartz, Christina [Hg.]: *Formationen der Mediennutzung I: Medienereignisse*. (Formationen der Mediennutzung Band 1). Transcript. Bielefeld 2007. S. 79 – 96.

Lowenstein hat das Genre daher in seiner Affinität zu kollektiven oder gar nationalen Traumata diskutiert. Das Genre unterläuft in seinen Inszenierungsstrategien wiederholt die binären Kodierungen, die auch das Trauma unterwandert: So kollabiert in den untoten Monstern die Opposition Tod/Leben¹⁷¹ und im Monster generell die Opposition Ich/Anderer,¹⁷² während in der Zeit(un)ordnung des Genres die Opposition Vergangenheit/Gegenwart implodiert. Vor allem aufgrund dieses letzten Elements sieht Lowenstein das Genre als privilegierten populären Diskurs zur Thematisierung von *historical traumata*, da auch in diesen die Vergangenheit als Störung der Gegenwart fortwirkt.¹⁷³ Man könnte mit Wood ergänzen, dass das Genre gerade die Anstrengungen der Unterdrückung offensichtlich macht, da es deren Mechanismen als gewaltsame Unterdrückung des Anderen zeigt: „What escapes repression has to be dealt with by oppression.“¹⁷⁴

In Analogie zu der Forschungsperspektive Woods, aus der die strukturellen Transformationen der verschiedenen Zyklen als populärkulturelle Markierungen gesellschaftlicher Prozesse lesbar werden, sollen hier einige strukturelle Elemente auf

¹⁷¹ Hierin wurde auch eine Enunziation des Mediums selbst gesehen, da dieses aus der zu photographischen Einzelbildern erstarrten Lebendigkeit der gefilmten Realität wiederum den Anschein von bewegten und lebendigen Bildern generiert. In diesem Sinne hat Liebrand den Vampir als medialen Effekt des medialen Dazwischen gelesen, wie er selbst für das Medium konstituierend ist. Vgl. Liebrand, Claudia: Vampire in der neuen Welt. »Screening the Vampire« in Philip Ridleys *The Reflecting Skin* (1990) – mit einem Seitenblick auf George A. Romeros *Martin* (1977). S. 292f. In: Begemann, Christian/ Herrmann, Britta/ Neumeyer, Harald [Hg.]: *Dracula unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*. Rombach. Freiburg i.Br. 2008. S. 283 – 307. [Aufsatz liegt als Sonderdruck vor].

¹⁷² Da der Andere explizit als unterdrückter Teil zur Konstitution des Ichs inszeniert wird.

¹⁷³ Vgl. Lowenstein, Adam: *Shocking Representations. Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. Columbia University Press. New York 2005. S. 13 – 16.

¹⁷⁴ Wood, *American Horror Film*, S. 166.

ihre mögliche historische und kulturelle Signifikanz hin diskutiert werden. Als Resultat soll nicht argumentiert werden, dass das italienische Horrorgenre notwendigerweise oder gar allein als Verarbeitung des Faschismus rezipiert worden ist, aber dass eine solche Lektüre durchaus durch die Konventionen des Genres privilegiert wird. Perspektiviert wird dies durch die Analyse des einzigen bekannten italienischen Horrorfilms, der explizit auf den Nationalsozialismus Bezug nimmt: LA VERGINE DI NORIMBERGA (Schloss des Grauens, Antonio Margheriti, I 1963).¹⁷⁵ Infolge dessen wird auch die Zensur in der deutschen Fassung diskutiert, die als die erneute Unterdrückung der Rückkehr des Verdrängten gelesen werden kann.

3.1 Faschismus als privilegierte Leerstelle

LA VERGINE DI NORIMBERGA beginnt bereits mit einem genrekonstituierenden *set-piece* des *gothic horror*. Die Protagonistin wird von einem Schrei aufgeweckt. Auf der Suche nach dessen Ursache wandelt sie allein während einer stürmischen Nacht durch die leeren Gänge eines mysteriösen Schlosses, das durch die vielen Schatten, die potenziell darin

¹⁷⁵ Sowohl Brunetta als auch Bondanella erwähnen in ihren italienischen Filmgeschichten den Film und dessen offensichtliche Bezüge zum Nationalsozialismus. Während Brunetta all dies lediglich kurz in einem Satz abtut, widmet Bondanella der Beschreibung der Story und der Inszenierungsstrategien, die den Film eindeutig als *gothic horror* identifizierbar machen, immerhin eine halbe Seite. Bondanella bemerkt in einem Satz sogar, dass der Film in seiner deutschen Fassung um die allzu offensichtlichen Bezüge zum Nationalsozialismus zensiert wurde. Er misst dem jedoch keinerlei Bedeutung zu, da er den Plot des Films generell als frei von jeder Logik aburteilt. Dazu sei anzumerken, dass Bondanella das Genre eher von seinen ästhetischen und narrativen Motiven und kaum psychoanalytisch perspektiviert bespricht, weshalb der Film für ihn kaum aufschlussreich erscheinen mag. Vgl. Brunetta, Gian Piero: *The History of Italian Cinema. A guide to Italian film from its origins to the twenty-first century*. Princeton University Press. Princeton/ Oxford 2009. S. 201. Und: Bondanella, *History of Italian Cinema*, S. 319.

lauernde Gefahr, die omnipräsenten blutroten Stoffe, die Folterinstrumente und die mittelalterlichen Waffen als unheimlich inszeniert ist. Letztlich findet die Protagonistin das erste Opfer in einer Eisernen Jungfrau. Während der Leichenfund für das Genre stereotypisch inszeniert ist, kann jedoch bereits die Todesart verwundern. Die Eiserne Jungfrau, in der die Leiche von der Protagonistin gefunden wird, hat lediglich zwei Metallspitzen, die beim Opfer ausgerechnet die Augen austachen. Während in der deutschen Fassung der wenig mehr als Genre und Setting benennende Titel „Schloss des Grauens“ folgt, eröffnet die italienische Titeleinblendung einen interessanten Intertext, indem sie den Tod durch Blendung mit Nürnberg in Verbindung bringt. Es mag zuerst so erscheinen, als spendete hier lediglich das Mord- und Folterinstrument mit der in der deutschen Sprache weniger gebräuchlichen Bezeichnung *Die Jungfrau von Nürnberg*¹⁷⁶ den Filmtitel. Der Film verwundert jedoch weiter, indem im Folgenden direkte Bezüge zum zweiten Weltkrieg und zur Nachkriegsgesellschaft gezogen werden.

Der Protagonist, ein junger adliger Herr, versucht seiner Frau, der Protagonistin, einzureden, sie habe die Leiche lediglich phantasiert. Der Protagonist fährt in seiner Erklärung fort, die das tatsächlich verborgene Grauen entbergen soll: So wird das abweisende Verhalten des mysteriösen Butlers von ihm als Zeichen für dessen Kriegstrauma vorgestellt, das auch äußerlich durch die ihn entstellende Narbe im Gesicht zu erkennen sei. Der Protagonist selbst sei zwar bei Ausbruch des Krieges nur ein Schuljunge gewesen, der Krieg habe jedoch jeden Mann seiner Generation traumatisiert und tiefe psychologische Narben zurückgelassen, die nicht zu sehen seien. Diese

¹⁷⁶ Im Deutschen spricht man stattdessen üblicherweise von der *Nürnberger Eisernen Jungfrau*.

Figurenrede verwundert insofern, als hier das gesamte psychoanalytische Programm des Genres sehr eindeutig auf den Krieg und auf die faschistische Vergangenheit hin konzentriert offen ausgesprochen wird. Ausgehend von dieser Figurenrede kann aber vor allem auch der erste Tod forciert gelesen werden, da sich in diesem Kontext unmittelbar der Intertext zu den Nürnberger Prozessen ergibt. Daraus resultiert die Lektüeranweisung, dass dieses Justiz-Spektakel selbst als eine Blendung allegorisiert wird, die wiederum das Spektakel dieses Films ausmacht. Es stellt sich also die Frage, ob dieser Film lediglich ausbuchstabiert, was die Popularität des Genres aufgrund seiner strukturellen Konventionen ausmachte: Die Verarbeitung des Horrors der jüngsten Vergangenheit mit den Mitteln des Horrorfilms.

Auch an anderer Stelle verwundert der Film durch seine mögliche metareflexive Lesart. So erzählt die Haushälterin der Protagonistin, der Geist eines mittelalterlichen Richters und Henkers gehe im Schloss um. Später erklärt sie jedoch der Protagonistin, dass sie hingegen von der Identität des Mörders gewusst habe und die ahnungslose Protagonistin durch diesen Mythos lediglich verängstigen und beschützen wollte. Nun bittet sie die Protagonistin hingegen, alles einfach zu vergessen. Diese Ausführung erklärt nun aber kurzerhand Geister und Untote, also das Figurenpanoptikum des italienischen *gothic horror* zu einer Deckfigur zum Zwecke des Vergessens. Der Film scheint hingegen diese Methode und ihre kollektiven Effekte offen auszusprechen: Die Mythen verdecken die Traumata der Vergangenheit. Interessanterweise sind weder der Ort noch die Figuren eindeutig national verortbar. Sowohl ein italienisches als auch ein deutsches Publikum

kann also das Geschehen leicht in der eigenen Kultur verorten und damit an die eigene Geschichtsschreibung Anschluss finden lassen.

Des Weiteren fällt der Film im Vergleich zu anderen Filmen des Genres durch seine erstaunliche Reduktion der Handlung, durch seine Konzentration auf die *set-pieces* des Genres – wie Folterszenen, Flucht- und Verfolgungsszenen etc. – und durch die Verdichtung einiger zentraler Konventionen des Genres auf das Thema der Vergangenheitsverarbeitung auf. So wird z. Bsp. im Film eindeutig zwischen einem phantastischen Mythos und der Dekodierung in einen wahnsinnigen Mörder unterschieden. Darin wird betont, dass sich dieser Zyklus des italienischen *gothic horror* durch seine exzessiven, expliziten und sexuell konnotierten Folterszenen auszeichnet. Die Filme waren international besonders dafür berühmt, die Grenzen bisheriger Darstellungen von Folter und grausam entstellten Leichen zu überschreiten und dabei diverse Tabus zu brechen – einschließlich dem der Nekrophilie in L'ORRIBILE SEGRETO DEL DOTTOR HICHOCK (The Horrible Secret Of Dr. Hichcock, Riccardo Freda, I 1962). Indem das Monster in diesem Film gerade kein Untoter oder eine Hexe ist, wie in so vielen anderen Filmen des Genres, wird eine Struktur ablesbar, in der diese Monster stets nur als phantastische Legitimation für die Darstellung von Grausamkeiten fungierten. Das Genre war insbesondere mit der Darstellung von zumeist grausam entstellten Leichen besessen, was daher verwundert, da diese gerade im zeitgleichen *peplum* zumeist ausgespart wurden.¹⁷⁷ Die Leichen werden also gerade nicht in dem Genre inszeniert, in dem die

¹⁷⁷ Im *peplum* wird erstaunlich wenig gestorben. Insbesondere der Held schlägt seine Gegner zumeist nur bewusstlos. Es sind hingegen die Tyrannen und Intriganten, die in Opposition zum Helden wiederholt

primäre Vergangenheitsverarbeitung stattfindet, sondern im *gothic horror* als Resultat der erfolglosen Verdrängung. In der Unterdrückung der Vergangenheit bis zum Ende des Films macht der Film aber auch offensichtlich, dass dieser lustvolle Schock der Gewalt ebenso aus einer unabgeschlossenen Vergangenheit resultiert, die mit der Gegenwart verschmilzt.¹⁷⁸

Diese prekäre zeitliche Verortung, die den *gothic horror* insbesondere in Themen wie unheilvolle Flüche und monströse Untote auszeichnen, wird hier explizit gemacht: Während der Protagonist und der Polizist durch ihre Kleidung eindeutig in die Gegenwart gerückt werden, scheint die Protagonistin in ihrem altmodischen Gewand der Vergangenheit des Schlosses näher denn der Gegenwart. In diesem Kostüm ist ihr das Changieren zwischen den Zeiten möglich. Im altmodischen Gewand kann sie die Gewölbe des Schlosses durchwandeln und die Folterkammer des Mörders ausfindig machen. Als sie jedoch aus dem Schloss fliehen will, ist sie zum ersten Mal im Film in

anteilslos oder aber mit sadistischer Lust töten und töten lassen. Zu den wenigen Ausnahmen zählt ERCOLE ALLA CONQUISTA DI ATLANTIDE, in dem der Held auffallend häufig tötet – einen feindlichen Reiter erwürgt er gar. Diese Gewalt wird hier jedoch wiederum von dem Massenmord auf den Befehl der Tyrannin übertroffen. Ironischerweise wird in IL BOIA SCARLATTO (Scarletto – Schloß des Blutes, Massimo Pupillo, I/USA 1965), einem der campigsten italienischen *gothic-horror*-Filme, der Folterknecht von dem Bodybuilder Mickey Hargitay verkörpert, der auch in einigen *pepli* als Held auftrat. Mit entblößtem, öligem Oberkörper und roter Kapuze nimmt er in diesem Film genau die gegensätzliche Position zum analogen Szenario im *peplum* ein, in der die Folter dem Beweis der Männlichkeit des Helden dient.

¹⁷⁸ In diversen Chiffren wie dem Totenschädel, der Folterkammer oder dem dunklen Gewölbe, in deren Inszenierung der Kitsch zum Camp überhöht ist, wird enunziert, dass diese populären Signifikanten der Vormoderne eine Deckfigur der darunter operierenden Moderne sind. Gerade in der von Friedländer kritisierten Ästhetik des schauerlichschönen Todes kollabiert also wiederum ein binäres Konstrukt, nämlich die vermeintliche Opposition von Moderne und einer Vormoderne, die als deren Anderes lesbar wird. Noch expliziter wird dies in I VAMPIRI ausbuchstabiert, in dem eine von Schädeln und Gebeinen überfüllte Gruft gezeigt wird, deren Sarg einen Geheimgang zu einem darunter gelegenen hoch technisierten und hoch modernisierten Labor verbirgt.

moderner Kleidung zu sehen, die nun den Kontrast zwischen dem mit der Vergangenheit konnotierten Setting und der Zeit der Handlung offenbar werden lässt.¹⁷⁹

Der *gothic horror* ist außerdem dafür berühmt, dass er seine unheimlichen und schockierenden Effekte weniger durch den Schnitt – das plötzliche Auftauchen des Monsters – denn durch die *mise-en-scène* bewirkt. Diese klassischen Horror-Inszenierungsstrategien, die eine unheimliche Atmosphäre der Bedrohung und der Unsicherheit durch die *mise-en-scène* evozieren, finden im italienischen *gothic horror*

¹⁷⁹ In den 60er Jahren sind zwei Formeln des italienischen *gothic horror* differenzierbar: Einerseits gibt es Farbfilm, die vor allem auf sexuelle Folter fokussiert sind und zumeist in der Gegenwart oder der jüngeren Vergangenheit spielen. Auf der anderen Seite gibt es eine Reihe von Schwarzweißfilmen, die sich an Bavas Publikumserfolg *LA MASCHERA DEL DEMONIO* orientierten. In diesen wird zumeist ein Verbrechen in der Vergangenheit mit dessen Sühne in einer nicht ganz so fernen Vergangenheit verbunden. Das Opfer des Verbrechens ist oft eine zu unrecht verurteilte Hexe. Auch in dieser Reihe findet eine Verschmelzung der Zeiten statt. Am deutlichsten wird dies in Bavas Film, da er Barbara Steele in einer Doppelrolle als Protagonistin der diegetischen Gegenwart und als Rache suchende Hexe der diegetischen Vergangenheit besetzte. Außerdem ist das zentrale Thema auch dieser Filme das Unrecht und die Sehnsucht nach Vergebung. In der an die Inquisition erinnernden Verfolgung von Hexen, manchmal aber auch von Pestkranken – wie in *I LUNGHI CAPELLI DELLA MORTE* (The long hair of Death, Antonio Margheriti, I 1964) – ist die Dekodierung als verfremdete Inszenierung des Holocausts in Italien leicht möglich. *LA MASCHERA DEL DEMONIO* beginnt ausgerechnet mit einem *voice-over*, das erklärt, dass die Zeit der Hexenverfolgung nicht aufgrund der Hexenverfolgung selbst so düster gewesen sei, sondern aufgrund der Auflösung aller sozialen Bünde durch die gegenseitige Denunziation, die die gesamte Gesellschaft ergriffen hatte. Allerdings lässt diese Anfangssequenz zugleich auch die Lektüre der Angst vor der Rückkehr des Faschismus zu, da die Männer, die die Bestrafung der Hexe Asa ausführen, betont muskulös sind. Sie tragen zwar eine Kapuze, aber ihre Oberkörper sind entblößt. In ihrer Körperlichkeit erinnern sie vage an die Helden des *peplum* bzw. die faschistische Körperpolitik. Die Inszenierung kann damit ebenso plausibel als Lektüeranweisung gelesen werden, dass auch nach den demonstrativen Prozessen gegen einzelne Faschisten, die Rückkehr von deren Doppelgängern aus den Mechanismen der fortbestehenden Gesellschaft heraus droht. Der Begründungsfilm des Genres ist also außerordentlich ambivalent und tendenziell doppelt kodiert.

Im Vergleich zum klassischen US-Horrorfilm fällt außerdem auf, dass der italienische *gothic horror* schon immer eine Konvention pflegte, die Wood erst dem apokalyptischen, postklassischen Horrorfilm zuordnete: Das Monster bzw. die moralische Bedrohung droht im italienischen *gothic horror* nie von außerhalb, sondern wird stets im Herzen der Gesellschaft produziert und ist zumeist im melodramatischen Plot auf die psychologische und sexuelle Dynamik der bourgeois Familie zurückführbar. Der Süden Italiens muss hierbei oft als Projektionsfläche der unterdrückten Spannungen der Nation herhalten, da die vermeintliche Vormoderne zumeist in dessen ländlichen Gebieten angesiedelt wird.

eine besondere, kulturspezifische Ausprägung.¹⁸⁰ Bereits der *peplum* wurde aufgrund seiner spektakulären – und das heißt: effektreichen – *mise-en-scène* als *mise-en-spectacle* bezeichnet.¹⁸¹ Der italienische *gothic horror* könnte in diesem Sinne als *mise-en-horror* bezeichnet werden.

Was in der *mise-en-scène* in LA VERGINE DI NORIMBERGA nun jedoch besonders auffällt, sind die allgegenwärtigen roten Stoffe, die als Teppiche, Wandteppiche, Vorhänge etc. anzutreffen sind. Die Farbe Rot zählt zu den dominanten Farben in der italienischen *mise-en-horror*.¹⁸² Ist diese Signalfarbe im Horrorfilm generell mit Gefahr und Blut konnotiert, so erhält sie in dem Kontext dieses Films und seiner historischen Intertexte jedoch zusätzlich die offensichtliche Konnotation ‚faschistisch‘.¹⁸³ Erst in diesem Kontext mag nun auffallen, dass neben den SS-Uniformen und dem Hakenkreuz zu den populärsten ikonischen Zeichen des National-Sozialismus die roten Banner gehören. Verzichtet wurde lediglich auf das Hakenkreuz, womit sie jedoch für Bezüge sowohl zur

¹⁸⁰ Die Filme der Genres *giallo* und *giallo mystico* – dieser Begriff bezeichnet solche Gialli, die deutlicher am Pol des *gothic horror* denn des Detektivfilms operieren – von Dario Argento wurden oft als *art deco horror* beschrieben, da durch das Setting und die als Symbole darin platzierten *art deco* Kunststücke eine unheimliche Stimmung erzeugt wird. Dieser Inszenierungsstil hat jedoch wiederum eindeutige Genealogien zu der Farbdramaturgie und der expressionistischen *mise-en-scène* in den *gothic-horror*-Filmen Mario Bavas, die nicht nur zu den berühmtesten Beispielen des italienischen Genres zählen, sondern sogar deren Formeln stifteten.

¹⁸¹ Dieser Begriff wurde von Lagney geprägt und seitdem weitgehend übernommen. Vgl. Lagney, *Peplum*, S. 170.

¹⁸² Hierauf hat auch Stiglegger in seiner Analyse der Farbdramaturgie der Filme Mario Bavas hingewiesen. Vgl. Stiglegger, Marcus: In den Farben der Nacht. Mario Bavas Stil zwischen Gothic-Horror und Giallo-Thriller. In: *Splating Image*. Nr. 70, Juni 2007. S. 5 – 11. Ebenfalls erschienen in: Koebner, Thomas/ Schenk, Irmbert [Hg.]: *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre. (edition text + kritik)*. Richard Boorberg Verlag. München 2008. S. 412 – 426.

¹⁸³ Im Kontext des Kalten Krieges muss natürlich auch die Plausibilität einer Assoziation mit dem Kommunismus bzw. Stalinismus bedacht werden, die jedoch im Gegensatz zu den anderen Hinweisen auf den Nationalsozialismus nicht durch zusätzliche Referenzen gestärkt wird.

faschistischen wie nationalsozialistischen Ästhetik anschlussfähig sind. Damit macht es der Film aber wiederum möglich, auch die Dominanz der Farbe Rot und das Stilmittel des *mise-en-horror* im italienischen Horrorfilm in Bezug zu den auf die Maximierung des Effekts hin ästhetisierten und choreographierten Massenspektakeln des Faschismus bzw. Nationalsozialismus zu setzen.

Durch die Übertreibung der Farbdramaturgie im Film wird also die Möglichkeit der Lektüre des *mise-en-horror* als Horrorszenario des *mise-en-spectacle* des Faschismus forciert enunziert. Der Horror der *mise-en-scène* läge somit nicht allein im unheimlichen Setting, sondern auch in dessen Konnotationen mit dem Faschismus.¹⁸⁴ Wenn das genrekonstituierende Spektakel des *mise-en-horror* als verfremdete und somit im kollektiven Bewusstsein zensierte Repräsentation einer faschistischen Ästhetik gelesen werden kann, so stellt sich erneut die Frage nach der Relevanz der Motive der Blendung und des Voyeurs.

Freud hat den Verlust der Augen mit der Kastration gleichgesetzt, als er die Mechanismen des Unheimlichen in E.T.A. Hoffmanns DER SANDMANN psychoanalytisch

¹⁸⁴ Durch den Vergleich mit zeitgleichen Horrorfilmen aus anderen Nationen kann gezeigt werden, dass die Farbe Rot in der italienischen Farbdramaturgie des Genres eben nicht symbolisch wie bei manchen Poe-Verfilmungen von Roger Corman oder willkürlich wie bei vielen Hammer-Horrorfilmen in der *mise-en-scène* vorkommt, sondern sie eine strukturelle Funktion innehat. In Filmen des italienischen *gothic horror* wie LA VERGINE DI NORIMBERGA fungieren rote Stoffe wie faschistische Banner als Strukturierungen und Akzentuierungen des spektakulären Settings. Zugleich markieren sie Schuld und unheimliche Räume. In LA FRUSTA E IL CORPO (Der Dämon und die Jungfrau, Mario Bava, I/F 1963) werden beispielsweise schuldige und verdächtige Figuren durch rote Stoffe als symmetrische Rahmung innerhalb der *mise-en-scène* hervorgehoben. Ebenso konnotieren die roten Stoffe das Unheimliche in der *mise-en-horror*, da sie zum Beispiel in einer Szene ein Fenster akzentuieren und markieren, das wie von Geisterhand aufgestoßen wird, worauf eine Pflanzenranke als unheimliches Doppel der Peitsche des toten Antagonisten durch dieses hindurch peitscht. In dieser atmosphärischen Funktion in der italienischen *mise-en-horror* wird im Umkehrschluss die Konnotation der roten Stoffe selbst mit dem Unheimlichen lesbar.

erörterte.¹⁸⁵ Freud hat außerdem das Unheimliche nicht allein als die Rückkehr des Verdrängten vorgestellt, sondern das repetitive Moment dieser Rückkehr betont,¹⁸⁶ ebenso wie er das repetitive Moment bei der Trauer betonte,¹⁸⁷ das bereits mit Eco auf das serielle Erzählen als Modus der Vergangenheits-Verarbeitung aber auch der Mythenkonstruktion im *peplum* abstrahiert wurde.¹⁸⁸ Die italienische Filmkultur wurde oft als eine intramediale Reflektion über den Blick beschrieben.¹⁸⁹ Dieses Urteil wurde besonders oft anhand des *giallo* und des *gothic horror* gefällt. In beiden Genres werden besonders oft die wechselseitigen Blicke der Figuren inszenatorisch akzentuiert und wird die Narration durch das Motiv der Augenzeugenschaft vorangetrieben.¹⁹⁰ Der Tod durch Blendung, wie er in diesem Film als erster Mord gezeigt wird, findet sich derart häufig in keiner anderen kulturellen bzw. nationalen Realisierung des Genres. Außerdem entwickelt das Genre bereits sehr früh Inszenierungsstrategien, die zumeist erst mit dem

¹⁸⁵ Vgl. Freud, Sigmund: Das Unheimliche. S. 149f. In: ders.: Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler. Einleitung von Peter Gay. Fischer. Frankfurt aM 2004, [3. Auflage]. S. 137 – 172. Für das Medium Film kann mit Mulvey die besondere Bedeutung dieser Argumentation der Kastration als Machtverlust skizziert werden: Mulvey hat in ihrem legendären Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* die provokante These aufgestellt, dass Männer die Macht des phallischen Blickes besäßen, der fremde Räume durchdringe, diese ordne und Frauen zu Objekten ihrer Lust, zum Objekt ihres Blickes degradiere. Die Blendung bedeutet in diesem Sinne die Unmöglichkeit des Besitzes des phallischen Blickes, wodurch die geblendete Person zum Objekt des Blickes verdammt ist. Siehe hierzu: Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Braudy, Leo/ Cohen, Marshall [Hg.]: Film Theory and Criticism. Introductory Readings. Oxford University Press. New York/ Oxford 2009, [7th Edition]. S. 711 – 722.

¹⁸⁶ Vgl. Freud, Das Unheimliche.

¹⁸⁷ Insbesondere Elsaesser hat für die Betonung des repetitiven Aspekts hinsichtlich historischer Traumata argumentiert. Vgl. Elsaesser, New German Cinema and History, S. 184f.

¹⁸⁸ Siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel 2.4.

¹⁸⁹ Vgl. Kessler, Christian: Das wilde Auge. Ein Streifzug durch den italienischen Horrorfilm. Corian-Verlag. Meitingen 1997.

¹⁹⁰ Dies wird in Kapitel 5.1 genauer diskutiert.

apokalyptischen Horrorfilm und vor allem dem *Slasher* zusammengebracht werden, wie etwa der subjektiven Kamera sowohl aus der Perspektive des Mörders als auch des Opfers.¹⁹¹ So zählt zu den berühmtesten Szenen des italienischen *gothic horror* die subjektive Kamera in Bavas *LA MASCHERA DEL DEMONIO*, durch die der Rezipient unmittelbar in die Position der Hexe Asa gezwungen wird, als ihr die glühendheiße Dornenmaske aufs Gesicht gesetzt wird.¹⁹² Im klassischen Horrorfilm ging es stets um das Vorenthalten und Verzögern des Blicks, um das Perpetuieren der unheimlichen Leerstelle der Bedrohung zur Spannungsgenerierung und als Projektionsraum für die Rezipienten. Im Kontext des italienischen *gothic horror* wird dieses lustvoll schreckliche Spiel mit dem Blick jedoch weniger mit dem Monster, denn mit dem Blick auf Gewalt und Folter zusammengebracht, durch die der Rezipient erschrocken wird und von der er aus Ekel seinen Blick abwenden will. Perspektiviert durch *LA VERGINE DI NORIMBERGA* und dessen ausgestellten historischen Kontext, werden die Explosion der Gewalt und die exzessiven Folterinszenierungen im italienischen *gothic horror* als populärkulturelle Verhandlung der faschistischen Gewalt – insbesondere des Holocausts – und dem Spiel mit dem wissenden Blick und dem Horror des historischen Voyeurismus lesbar.

Der Film erlaubt es also, in einigen der dominantesten strukturellen Konventionen des Genres eine historische Signifikanz offen zu legen, da er anhand dieser Konventionen

¹⁹¹ Siehe auch hierzu die Ausführungen in Kapitel 5.1.

¹⁹² Auch in dem bereits erwähnten *I LUNGI CAPELLI DELLA MORTE* wird der Antagonist zuletzt in einer Puppe eingeschlossen und ohne das Wissen der Bevölkerung von dieser verbrannt. Auch in dieser Szene werden immer wieder die Augen hinter der Maske der Puppe und im *reverse-shot* eine quasi-subjektive Kamera-Position aus der Perspektive des zum Opfer seiner eigenen Intrigen gewordenen Täters gezeigt.

die Möglichkeit der Rezeption des Genres als Reaktion auf die unterdrückte Vergangenheit offen ausbuchstabiert. Bisher wurde in der Analyse bewusst die Enthüllung der Identität und des Traumas des Mörders ausgespart, denn gerade diese wurde auch in der deutschen Fassung zensiert, was zu einer radikal anderen Lektüre des Films führt.

3.2 Zensur in Deutschland als Unterdrückung der Rückkehr des Verdrängten

In der italienischen Fassung wird einem Polizisten letztlich vom Butler die Identität des Mörders enthüllt, bei dem es sich um den Vater des Protagonisten handelt. Als der Polizist diesen als Verbrecher beschuldigt, wird er ebenso wie zuvor von der Haushälterin und dem Sohn nun vom Butler mit der Entschuldigung verteidigt, dass er ein schweres Kriegstrauma erlitten habe. Als die Frage der Motivation der plötzlichen Morde aufkommt, setzt in der italienischen Fassung ein *flashback* ein. Dieser beginnt mit Dokumentarfilmbildern Hitlers und zerbombter deutscher Städte, woran stumme Spielfilmszenen anschließen. Durch das *voice-over* des Butlers wird begleitend erzählt, dass der Krieg für Deutschland verloren gewesen wäre, Hitler jedoch die Fortsetzung des Krieges gefordert hätte. Der Mörder wird kurzerhand als Mittäter des Hitler-Attentats vom 20.07.1944 identifiziert. Für die Beteiligung daran wurde er bestraft, indem man an ihm in einem Konzentrationslager eine sadistische Operation vornahm und sein Gesicht zum ikonischen Zeichen des lebenden Totenkopfes entstellte.

In diesem monströsen Abbild des Todes sowie in der Lust und dem Stolz der Wissenschaftler, die der Butler in sich wiederholenden Sätzen als größte Scham äußert, findet denn ein faschistisches Motiv seine ikonische Verdichtung, das bereits Benjamin kritisch beschrieb: Die Ästhetisierung der Politik durch die Ästhetisierung der Masse und insbesondere des Krieges fände ihren Höhepunkt in der Ästhetisierung des eigenen Todes selbst.¹⁹³ Diese Inszenierung der Lust an der Schönheit des eigenen Untergangs, die in dem *medical horror set-piece* gezeigt wird, ist einer eben solchen Szene in Franjus *LES YEUX SANS VISAGE* (Augen ohne Gesicht, Georges Franju, F/I 1960) erstaunlich ähnlich, den Lowenstein in Anlehnung an Kracaurs Lektüre von Franjus *LE SANG DES BETES* als Holocaustallegorie und als Verarbeitung eines *historical trauma* in Frankreich liest.¹⁹⁴

Die ganze Sequenz ist durch ihre schwarz/weiß-Ästhetik von dem Rest des Films eindeutig abgesetzt. Allein durch das *voice-over* wird sie zwar als Illustration der Erzählung des Butlers in der Diegese verankert. Zugleich wird jedoch durch die Kombination von Dokumentar- und Spielfilmszenen die Grenze zwischen kollektiver

¹⁹³ Nach Benjamin enthält der Faschismus den Massen, die durch den Kapitalismus proletarisiert wurden, die von ihnen angestrebte Re-Organisation der Eigentumsverhältnisse vor. Stattdessen organisiert der Faschismus die Massen selbst und schafft ihnen als Ersatzbefriedigung die Ästhetisierung ihrer selbst. Diese narzisstische Narkose der Massen bedient sich der modernsten Technik und insbesondere der technologischen Innovationen des Films. Die Ästhetisierung der Politik und der öffentlichen Sphäre resultiert letztlich gar in der Ästhetisierung des eigenen Todes, da die Mobilisierung aller Technik zur Befriedigung des narzisstischen Ich-Ideals der Massen notwendigerweise auf die Massenmobilisierung im Krieg hinauslaufen muss: „Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt.“ Diese Argumentation findet sich bereits im Nachwort der ersten Fassung seines Aufsatzes, wurde jedoch für die zweite Fassung ausgebaut, siehe hierzu: Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. S. 506 – 508. In: ders.: *Gesammelte Schriften I.2*. (Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser). Suhrkamp. Frankfurt aM 1974. S. 471 – 508.

¹⁹⁴ Vgl. Lowenstein, *Shocking Representations*, S. 17 – 54.

Erinnerung und fiktiver individueller Erinnerung verwischt. Das *medical horror set-piece* lässt sich keiner dieser beiden Kategorien allein zuordnen, da der Butler nicht Zeuge dieses diegetischen Geschehens gewesen ist und es somit auch nicht erinnern kann. Da dieses *set-piece* selbst jedoch einen Intertext zu einem speziellen Motiv der Vergangenheitsverarbeitung im Horrorfilm eröffnet, wird in der Sequenz auch die Grenze zwischen Dokumentarfilmmaterial und populärkulturellen Verhandlungs-Figuren in Relation zur bereits zuvor destabilisierten Grenze zwischen kollektiver und individueller Erinnerung problematisiert.

Der *flashback* fällt ebenso durch einige Besonderheiten in seiner politischen und nationalen Ambivalenz auf. Erstens wird nicht der zweite Weltkrieg als unethisch inszeniert, sondern lediglich dessen Fortsetzung bis zum Tode Hitlers. Diese Zeit, da der Krieg eigentlich schon verloren war, wird wiederum als Wahnsinn direkt mit dem Holocaust verbunden. In der Szene, in der die Verhaftung des Vaters gezeigt wird, fällt erneut der Kontrast zwischen den schwarzen SS-Uniformen und den grauen Militäruniformen auf. Diese Szene erlaubt durch die Verschiebung aller Schuld und allen Wahnsinns auf Hitler und seine SS die Nobilitierung des scheinbar ruhigen Militärs. In dieser Inszenierung stellt sich denn auch die Frage, ob der Putsch die Beendigung des Holocausts oder lediglich das Ende des Krieges ermöglichen sollte. Diese Ambivalenz findet sich auch später wieder, da der Vater in einem Feuer im Schloss, das selbst einem Höllenszenario gleicht, sein Trauma dem Butler gegenüber wiederholt. Er glaubt, noch immer im Krieg zu sein, und will den ‚wahnsinnigen‘ Hitler davon abhalten, dass weiter tausende Menschen sterben. Ob hiermit die Konzentrationslager oder aber die fallenden

Soldaten gemeint sind, bleibt offen. Auch im italienischen Kontext bleibt diese Frage offen, da laut Marcus gerade der Tod von 15000 italienischen Soldaten an der russischen Front in Italien durch die fehlende Unterstützung des deutschen Alliierten erklärt wurde, was wiederum die Konstruktion des italienischen Faschisten als Opfer des nationalsozialistischen Wahnsinns erlaubte.¹⁹⁵

Was die Szene hingegen eindeutig formuliert, ist eine fortwirkende Scham darüber, nicht (erfolgreich) Widerstand geleistet zu haben. In der italienischen Fassung wird also das Trauma wiederum so formuliert, dass die historische Schuld auf den Nationalsozialismus verschoben ist. Diese Schuld wird hier nun jedoch eindeutig mit dem Holocaust verbunden. Marcus hat darauf hingewiesen, dass die Möglichkeit dieser Verschiebung aller Schuld auf den Nationalsozialismus sich nicht allein in der Figur des italienischen Widerstandskämpfers, sondern insbesondere in der Zurückweisung des Holocaust formuliert.¹⁹⁶ Historisch wird dies dadurch untermauert, dass Mussolini zwar die notwendigen Gesetze zur Ermöglichung und Durchführung des Holocausts bereits 1938

¹⁹⁵ Vgl. Marcus, *Shadow of Auschwitz*, S. 8.

¹⁹⁶ Vgl. ebd. Mit Lichtner lässt sich ergänzen, dass die Zurückweisung des Holocausts in Italien auch darauf beruht, dass die jüdische Gemeinde in Italien im europäischen Vergleich relativ klein und stärker integriert war und dass 85 Prozent der italienischen Juden den Holocaust überlebten. Insbesondere diese zynische Rechnung führt Lichtner zu dem Schluss, dass die italienische Auseinandersetzung mit dem Holocaust weniger Antisemitismus, denn Gleichgültigkeit gegenüber dem Holocaust ausmacht. Vgl. Lichtner, Giacomo: *For the Few, Not the Many: Delusion and Denial in Italian Holocaust Films*. In: Haggith, Toby/ Newman, Joanna [Hg.]: *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television Since 1933*. Wallflower Press. London/ New York 2005. S. 236 – 242.

Diese Dekodierung wird auch in einigen der Filme der anderen *gothic-horror*-Formel – s.o. – offen privilegiert. In dem bereits als Reflektion des Holocausts genannten *I LUNGI CAPELLI DELLA MORTE* wird die Rache explizit als Identifikation mit den Sündenböcken – hier Hexen für Juden – aus einem Gefühl der Schuld heraus lesbar, die auf der Verschleierung einer unrechtmäßigen Machtübernahme und der Irreführung des Volkes basiert. *LA VERGINE DI NORIMBERGA* macht damit lediglich offensichtlich, dass die Kombination von Holocaust und Terrorherrschaft auch in den anderen Filmen des Genres gelesen werden kann.

erlassen hatte, diese jedoch bis zur Besetzung Italiens durch deutsche Truppen kaum durchgesetzt wurden.¹⁹⁷ Erst nach der Errichtung der Republik von Salò im Norden Italiens wurde seit 1943 der Holocaust in Italien mit Unterstützung der SS durchgeführt.¹⁹⁸

Es ist hier sinnvoll, erneut die einzige Folterszene im Film zu betrachten: Dem weiblichen Opfer wird ein Käfig mit einer hungrigen Ratte auf das Gesicht gesetzt. Die Ratte zernagt teilweise das Gesicht der Frau. Die Szene lässt sich viel Zeit, um Spannung aufzubauen, und füllt diese Zeit mit der Erklärung der Historie dieser Foltermethode. Angeblich sei sie bereits in China zur Bestrafung eingesetzt worden. Durch diese Methode wären diejenigen bestraft worden, die die Obrigkeit verraten hätten. In dieser Erklärung wird retrospektiv die Wiederholung des Traumas des Vaters lesbar: Durch die Entstellung des Gesichts des Opfers wird sein eigenes Folterszenario re-inszeniert. Seine Motivation zur Folter ist hingegen die Projektion seiner eigenen Schuld. Der Vater identifiziert sich zugleich also mit dem Opfer, in dessen Qualen sich sein Trauma

¹⁹⁷ Nach Reich war es jüdischen Filmemachern auch nach der Erlassung der Gesetze noch immer möglich, in Italien zu arbeiten, indem lediglich ihre Namen in den Credits verschwiegen oder verfremdet wurden. Reich nennt als Beispiel die Schauspielerin Anna Proclemer, die nach 1938 als Anna Vivaldi in den Credits geführt wurde. Vgl. Reich, *Mussolini at the Movies*, S. 17.

¹⁹⁸ In der BRD ist die offizielle Bezeichnung eigentlich Italienische Sozialrepublik. Die offizielle italienische Bezeichnung ist *Repubblica Sociale Italiana*. In Italien ist hingegen auch die Bezeichnung *Repubblica di Salò* gebräuchlich, deren deutsche Übersetzung hier benutzt wird, da diese für Cineasten und Filmwissenschaftler aufgrund von Pasolinis Skandalfilm *SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA* (Die 120 Tage von Sodom, Pier Paolo Pasolini, I/F 1975) eventuell anschlussfähiger ist. Für die Bedeutung dieser Phase des italienischen Faschismus für die Modellierung der nationalen Identität im Nachkriegsitalien siehe: Marcus, *Shadow of Auschwitz*, S. 8f.

wiederholt, und mit dem Folterer.¹⁹⁹ Silverman hat dies als *idiopathic identification* bezeichnet und betont, dass dieser Modus der Identifikation ein abgeschlossenes Ich produziert, da das Andere, auf das die unbewussten Konflikte projiziert werden, re-integriert wird. Dies hat Torlasco wiederum als primären Modus der Identifikation in den sadomasochistischen Szenarien der Holocaust-Inszenierungen des *neodecadent cinema* identifiziert.²⁰⁰ Es sollte nicht vergessen werden, dass durch die Erklärungen in der Folderszene die Entstellung des Gesicht in LA VERGINE DI NORIMBERGA eindeutig als öffentliche Markierung der Schuld und der Scham inszeniert ist. In diesem Folderszenario kann also durchaus auch die Bestrafung des Opfers gelesen werden, nämlich für die fehlende Rebellion gegen das Monster, das retrospektiv in die Position des Nationalsozialismus gerückt ist.

Dass gerade diese Identifikation des Monsters als gescheiterter Widerstand gegen Hitler und den Holocaust in der deutschen Fassung ausgespart wird, legt nahe, dass die Popularität des italienischen Horrorfilms in Deutschland dadurch erklärt werden kann, dass dessen verfremdete Inszenierung von Schuld und Scham für Tod und Folter als

¹⁹⁹ Diese sadomasochistische Identifikation wird auch im *medical horror set-piece* inszeniert, da an dessen Ende immer wieder der lustvolle Blick der Ärzte und der SS-Offiziere auf den Gefolterten gezeigt wird.

²⁰⁰ Vgl. Torlasco, Domietta: *The Time of the Crime. Phenomenology, Psychoanalysis, Italian Film.* Stanford University Press. Stanford (California) 2008. S. 50 – 52. Silverman kontrastiert die „idiopathic identification“ mit „heteropathic identification“, was sie als regulären Modus der Identifikation des Rezipienten im Film bezeichnet, da dieser seinen eigenen Körper transzendiert, um jemand anderer zu werden. Wie Clover jedoch am *Slasher* ausführte, changiert die Identifikation in Gewaltszenen im Horrorfilm immer zwischen der Lust des Täters und dem Leiden des Opfers. Während die Filme also sadistisch sind, erlauben sie eine sadomasochistische Subjektposition für den Rezipienten. Auch in diesem Modus kann denn das Genre mit Silverman als ein Genre diskutiert werden, das die Sehnsucht des Publikums nach einer kompletten und kohärenten Identität befriedigt, sich also zur Ich-Konstitution besonders anbietet. Vgl. Clover, Carol J.: *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film.* Princeton University Press. Princeton 1992.

Projektion für die im deutschen Film unterdrückte nationalsozialistische Vergangenheit dienen konnte. In dem Moment, da sich diese jedoch in einem Film wie *LA VERGINE DI NORIMBERGA* offen artikuliert, wird sie von der Zensur unterdrückt. Erfolgte also im *peplum* eine Vorabzensur, die den Nationalsozialismus ins Mythische und Phantastische verfremdete, so wird hier dessen unverfremdete Darstellung unterdrückt. Mit Žižek kann hier von der Unterdrückung des eigentlich psychischen Realen dieses populären Diskurses gesprochen werden, da Schuld und Schmerz offen zutage träten.²⁰¹

Ironischerweise ergibt sich durch diese Zensur aus den in der deutschen Fassung enthaltenen Andeutungen ein noch klareres Bild deutscher Schuld, das vom italienischen deutlich abweicht: Da der deutsche Zuschauer von dem wahnsinnigen Mörder lediglich erfährt, dass dieser ein General mit Kriegstrauma ist, kann er nicht als Widerstandskämpfer gelesen werden, sondern repräsentiert in seiner Verdichtung zum Antlitz des Todes den schuldigen Nationalsozialisten. Der Horror der deutschen Fassung ist also gerade das Fortleben des wahnsinnig mordenden Nationalsozialisten in der Gegenwart, was alle Mitwisser verschweigen und verbergen wollen. Durch die Zensur wird also gerade wieder die vermeintlich unterdrückte, spezifisch deutsche Lektüre des Genres rekonstituiert.

Dass die Mitwisser nicht fähig sind, sich ernsthaft mit dem Monster auseinanderzusetzen, zeigt sich auch in dessen wiederholter Leugnung in deren Figurenreden. So verteidigt die Haushälterin den Mörder als kranken Mann und äußert offen gegenüber der Protagonistin

²⁰¹ Vgl. Žižek, Slavoj: The Sublime Object of Ideology. S. 722. In: Rivkin, Julie/ Ryan, Michael [Hg.]: Literary Theory: An Anthology. Blackwell Publishing. Malden/ Oxford/ Carlton 2004, [Second Edition]. S. 712 – 724.

den Wunsch, er möge einfach sterben und spurlos verschwinden, bevor der Familienname durch ihn öffentlich ruiniert würde. Dieses Motiv der Leugnung erlaubt dem Film auch eine andere interessante Figurenrede: Die selbstkritischen Äußerungen des Protagonisten über sein eigenes Trauma werden anfangs vom Film genutzt, um diesen als Hauptverdächtigen zu inszenieren. Nachdem die Protagonistin ihn gar bewusstlos im Gewand des Mörders in den Katakomben gefunden hat, fleht dieser sie jedoch an, ihr zu glauben, dass er nichts getan habe und dass er unschuldig sei an den Morden. Diese populäre Figur der Zurückweisung einer Schuld an den Taten der Vätergeneration ist es, die den Film in beiden Fassungen so überaus ambivalent macht, wobei insbesondere sein abruptes Ende ins Gewicht fällt. Der Sohn will den Vater beschützen, dieser will ihn wiederum in blinder Raserei töten. Das ganze wird beendet durch den Pistolenschuss eines älteren Polizisten, der eher in die Generation des Vaters oder dessen Vaters denn in die des Protagonisten fällt. Der Mörder/ Vater flieht angeschossen in die Villa und verursacht aus Versehen deren Entzündung. Der treue Butler eilt dem Vater nach und verbrennt gemeinsam mit diesem, während er ihn im Arm hält.²⁰² Was ungeklärt bleibt, ist jedoch, um welche Narben es sich bei dem Protagonisten handelt, die dieser zu Filmbeginn angesprochen hatte. Nachdem alle Mitwisser an der Scham des Protagonisten für die Taten seines Vaters ausgelöscht sind, da die Leichen der Opfer im Schloss mitsamt dem Mörder und dem Butler verbrannten, zieht sich die Polizei zurück, als wäre mit der Ermordung des Mörders alles geklärt. Retrospektiv fällt auf, dass

²⁰² Es kann durchaus argumentiert werden, dass der Butler aufgrund seiner unterschweligen Homoerotik und seiner (womöglich gar damit verbundenen) faschistischen Vergangenheit aus der Narration ausgeschlossen werden muss, um ein ideales *happy ending* für das heterosexuelle Paar zu ermöglichen.

die einzige Tat des Polizisten im Film gerade in diesem gewaltsamen Absch(l)uss der Narration besteht.

Von diesem *happy ending* wird jedoch überdeckt, dass der Protagonist die Leichen entsorgen wollte und wissentlich die Morde des Vaters nach dem ersten zuließ. Offenbar ist jedoch gerade diese Mittäterschaft das Symptom seines eigenen Kriegstraumas, durch das ihm ein eigenes moralisches Urteilungsvermögen und der Schock des Todes fehlt. Verdeckt wird dieses Trauma, für das der Film in seinem Spektakel der grausamen Folter selbst Zeugnis ablegt, von dem im *happy ending* realisierten Wunsch nach Vergebung, die ihm schließlich die Protagonistin beschert, da sie sein Verhalten entschuldigt. Und so realisiert sich im *happy ending*, was der Protagonist zu Beginn des Films bereits über seine Generation sagte: Da deren Narben psychologisch statt physisch, innerlich statt äußerlich sind, kann Normalität simuliert werden.

Wenn Mitscherlich darlegt, dass auch „Nachkommen der Täter und Mitläufer erhebliche psychische Probleme [haben]“, die sich oft als eine Störung der „Identifikation mit den Eltern und des Selbstwertgefühl[s] [...] oder eine Verleugnung der Probleme mit entsprechender Gefühlskälte“ realisieren,²⁰³ so wird aus der Perspektive der Enunziationen der Genrekonventionen in *LA VERGINE DI NORIMBERGA* der italienische *gothic horror* als ein Genre lesbar, das die psychischen Probleme der Nachkommen verhandelt. Der melodramatische Plot dient als Folie für die emotionale Identifikation des Rezipienten mit den Problemen der Protagonisten bei der Identifikation mit den Eltern

²⁰³ Mitscherlich-Nielsen, Notwendigkeit zu trauern, S. 17.

und deren Trauer um den Verlust eines Ideals, das durch die Verleugnung zwanghaft aufrecht erhalten werden sollte.²⁰⁴

Auch die sadomasochistische Identifikation in den *set-pieces* des Horrorgenres – insbesondere in den Folter- und Gewaltszenarien – kann als ein Ansatz zur kollektiven Trauer verstanden werden, da hier die Einfühlung in die Rolle des Täters und in die des Opfers geübt wird, wie sie die Mitscherlichs als Voraussetzung jeden Prozesses der psychischen Trauerarbeit verstanden haben.²⁰⁵

Obwohl der italienische Horrorfilm damit ein bedeutendes identifikatorisches Angebot an ein Massenpublikum macht, war er dennoch nicht so erfolgreich wie die zeitgleich entstandenen *pepli* und Italowestern. Der *giallo* war allerdings in seinem zweiten Zyklus seit 1970 dann umso erfolgreicher und widmete sich genau dem im *gothic horror* noch unterdrückten Trauma der Generation des Protagonisten. Diese neue Erfolgsformel greift zwar einerseits den *gothic horror* auf, konstituiert andererseits aber durch dessen kulturelle Hybridation mit dem deutschen Erfolgsmodell der Edgar-Wallace-Serie ein neues Genre, in dessen Genrehybridität Faschismus und Holocaust nicht mehr als Trauma einer mystischen Vergangenheit verfremdet sind, sondern die

²⁰⁴ In der zweiten Formel des italienischen *gothic horror* wird dies zumeist durch die Erkenntnis der Protagonisten über die Identität der Vorfahren und ihr daraus abgeleitetes Schicksal realisiert. So findet sich auf der einen Seite die Erkenntnis der Schuld der Eltern an einem Unrecht, die verleugnet wird, auf der anderen Seite die Erkenntnis von der Opferrolle der Eltern und der Weigerung, für diese die Rache auszuführen. Um hierfür zwei bereits zuvor erwähnte Beispiele aufzugreifen: In *LA MASCHERA DEL DEMONIO* will die junge Protagonistin Katia verleugnen, dass sie von einer Familie von Inquisitoren abstammt und für deren Schuld die Rache der toten Hexe Asa erleiden soll. In *I LUNGI CAPELLI DELLA MORTE* hingegen will die junge Protagonistin verleugnen, dass sie den Sohn des Mannes geheiratet hat, der ihre Mutter unter falschen Beschuldigungen auf den Scheiterhaufen gebracht hatte, und dass sie nun dafür Rache nehmen soll.

²⁰⁵ Vgl. Mitscherlich/ Mitscherlich, *Unfähigkeit zu trauern*, S. 39.

Auseinandersetzung mit dem Trauma als Gegenwartsproblem erkannt wird. Die Bedingungen dieser geglückten Ablösung durch ein in der Gegenwart verhaftetes Genre können besser verstanden werden, wenn man zuerst die Formeln des Italowesterns und deren Transformationen in der zweiten Hälfte der 60er Jahre betrachtet.

4 Der Italowestern als *transitional genre*

Ebenso wie der Heimatfilm wurde auch der Karl-May-Western von zeitgenössischen wie von nachfolgenden Kritikern als Erbe des faschistischen Unterhaltungsfilms aufgefasst. Beide Genres wurden unter anderem für die phantasierte Erfüllung einer Sehnsucht nach einer heilen und vom Nationalsozialismus unberührten Landschaft als Heimat kritisiert. Obwohl die allzu offensichtliche und vor allem idealisierte deutsche Identität der Romanserie im Zuge der filmischen Adaption ausgespart wurde, entspricht der Film-Winnetou noch immer einem edlen Übermenschen und verkörpert eine Ikone der Gerechtigkeit und der Vergebung. Er ermöglicht die Phantasie der Aussöhnung mit Old Shatterhand, in dem sich die Schuld und die Scham der Deutschen, aber auch die Abgrenzungsbestrebungen von Mittätern und Mitläufern des Genozids manifestieren. Old Shatterhand ist vor allem auch der lernwillige Deutsche, der sich bessern will.

Das größte Defizit der Filme bildet laut Koll jedoch gerade die Inszenierung von Trauer und Leiden, die durch Plattitüden und Pathos ersetzt sind. Letztlich stellen die Filme einen populärkulturellen Spiegel einer überaus repressiven und konservativen Adenauer-Ära dar.²⁰⁶ Was diese Filme jedoch auch auszeichnet, ist ein Ansatz von Kapitalismuskritik. Während diese im Karl-May-Western noch so gering ausfällt, dass sie womöglich lediglich ein Eigenlob auf die oft gerühmte deutsche Erfolgsgeschichte der sozialen Marktwirtschaft darstellt, wird der Italowestern oftmals als das paradigmatische

²⁰⁶ Vgl. Koll, Horst Peter: Der träumende Deutsche. Die *Winnetou*-Filmtrilogie. In: Koebner, Thomas [Hg.]: Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren. Edition Text + Kritik. München 1997. S. 384 – 397.

anti-kapitalistische und vor allem anti-amerikanische Genre par excellence diskutiert.²⁰⁷

Durch den vermeintlichen Anti-Amerikanismus und die Dekonstruktion amerikanischer Mythen erklärt Frayling in seiner Pionierstudie zum Genre die außerordentliche Popularität des Genres in Italien, Deutschland und Japan, die allesamt Verlierer des zweiten Weltkriegs sind.²⁰⁸ Wenn man jedoch wie Eleftheriotis das Genre als kulturellen Hybriden statt als Anti-Genre perspektiviert, so fällt dieses nicht antiamerikanisch, sondern lediglich antikapitalistisch aus.²⁰⁹

Diese Kapitalismuskritik ist im Genre hingegen so dominant, dass es zumeist als simple, populärkulturell verkürzte marxistische Allegorie abgeurteilt wird.²¹⁰ Anhand von SE SEI VIVO SPARA (Töte, Django, Giulio Questi, I/SP 1967)²¹¹ lässt sich jedoch argumentieren, dass das Genre die Konfigurationen des *peplum* sehr virtuos fort- und umschreibt,²¹² da

²⁰⁷ Frayling weist darauf hin, dass der Erfolg der WINNETOU-Serie in der BRD und in Italien die italienischen Produzenten motivierte, erste Italowestern zu finanzieren. PER UN PUGNO DI DOLLARI wurde sogar von der deutschen Produktionsfirma Constantin, die am meisten von den WINNETOU-Filmen profitiert hatte, ko-produziert. Daraus resultierte auch die Besetzung von Marianne Koch als *love interest* für den Protagonisten, um die Absatzchancen in der BRD zu steigern. Vgl. Frayling, Spaghetti Westerns, S. 103, 115 – 117.

²⁰⁸ Er stützt diese Entmythologisierung auf Aussagen von Sergio Leone, dass im italienischen Nachkriegsalltag der Amerikaner vom Mythos des edlen Westernhelden plötzlich zum realen ‚GI‘ und Besatzer geworden war. Vgl. Frayling, Spaghetti Westerns, S. 65.

²⁰⁹ Eleftheriotis zeigt diskursanalytisch, dass Frayling um die Betonung der spezifischen *italianness* des Genres bemüht war, während andere Autoren das Genre lediglich als Anti-US-Western und somit als eines von dessen Subgenres kategorisierten. Eleftheriotis plädiert hingegen dafür, das Genre als Hybriden aus verschiedenen kulturellen Einflüssen zu verstehen. Vgl. Eleftheriotis, Spaghetti Western.

²¹⁰ Siehe beispielsweise: Dalle Vacche, Body in the Mirror, S. 56.

²¹¹ Der Film wird oft als eher atypischer Italowestern aufgefasst. Jedoch kann wie im Fall von LA VERGINE DIE NORIMBERGA argumentiert werden, dass der Film verschiedene dominante Konventionen des Genres allegorisch verdichtet und dadurch metareflexiv eine privilegierte Lektüre des Genres durchspielt.

²¹² Der Italowestern teilt mit dem *peplum* die serielle Produktion, die dadurch ermöglicht wird, dass der Protagonist stets nur lokal agiert und dann weiterzieht oder im *Zapata-Spaghetti plot* stets nur einen General entmachtet und damit auch nur einen Teilsieg für die Revolution erringt. Was das Genre

es weniger den amerikanischen Kapitalismus als vielmehr dessen eifrige Adaption in Italien kritisiert und mit dem Faschismus vergleicht, was auch von deutschen Rezipienten auf die deutsche Nachkriegsgesellschaft projiziert werden konnte. Die Analyse wird sich daher auf diese zwei Aspekte konzentrieren, wobei der Einführung von Homosexualität und Faschismus besondere Aufmerksamkeit zukommt. Da leider nicht rekonstruiert werden kann, welche Inhalte für die Kinoauswertung in der BRD gekürzt wurden,²¹³ wird die Zensur dieses Genres in der BRD durch den ein Jahr zuvor entstandenen LA RESA DEI CONTI (Der Gehetzte der Sierra Madre, Sergio Sollima, I/SP 1966) exemplifiziert.

4.1 *Historical trauma* und Genreaustausch

SE SEI VIVO SPARA beginnt eher wie ein Horrorfilm als ein Italowestern. Ein Verwundeter wird von Indianern des Nachts in der Wüste gefunden und unter schamanischen Ritualen retten sie sein Leben. Die Vergangenheit des Protagonisten wird in drei Schritten nacherzählt: Zuerst wechseln schnelle Zwischenschnitte des delirierenden Protagonisten mit den Bildern einer Gruppenexekution. Die Bilder wiederholen sich teilweise, diverse sind auf den Kopf gekehrt, immer wieder werden extreme Großaufnahmen und extreme Weiten alternierend montiert. Dazu kommt der maximale Kontrast der Exekutionsbilder

jedoch vom *peplum* unterscheidet, ist die Ersetzung des antiken Helden, der seine Muskelkraft beweisen muss, durch einen moderneren Antihelden, der sich seinen Gegnern in Intelligenz und Schnelligkeit als überlegen erweisen muss. Dies wird zumeist als Reaktion auf die stärkere Urbanisierung, Modernisierung und Technologisierung in den frühen 60er Jahren zurückgeführt. Vgl. Frayling, Spaghetti Westerns, S. 55f.

²¹³ Die auf DVD vorliegende Fassung beruht auf der Videofassung, die wesentlich stärker gekürzt wurde als die Kinofassung.

bei gleißendem Sonnenschein und des verwundeten Protagonisten in der nächtlichen Dunkelheit. In der nächsten schnellen Montage wird wiederholt zwischen dem Aufschneiden eines Goldsacks und dem Erschießen eines Soldaten alternierend geschnitten. In beiden Montagesequenzen sind die Einstellungen so kurz, dass einerseits eine genaue zeitliche Verortung der beiden ineinander verschlungenen Handlungen kaum möglich ist und dass andererseits vor allem in der zweiten Sequenz eine eindeutige allegorische Verdichtung von Lust am Gold und Lust am Mord bewirkt wird.

Danach setzt ein längerer, linear erzählter *flashback* ein: Amerikanische Outlaws überfallen zusammen mit einer Gruppe Mexikaner, angeführt vom Protagonisten, einen Goldtransport.²¹⁴ Die Soldaten, die ihn bewachten, werden beim Baden in einem See überrascht und fast alle ermordet. Die Szene endet mit einer langen Einstellung einer nackten, blutigen Männerleiche, die im grünen Fluss treibt. Auf dieses dystopisch gewordene grüne Ufer-Idyll folgt in einem harten Schnitt der Wechsel des Handlungsorts in die Wüste, in der jedes grüne Lebenszeichen fehlt. Die Mexikaner werden von den Amerikanern um ihren Anteil an der Beute betrogen und ermordet. Dazu müssen die

²¹⁴ Vergleicht man die Kostüme der Mexikaner – schlichte, weiße Hosen und Hemden aus leichtem, grobem Leinenstoff und Strohhüte – sowie ihre Bewaffnung – Patronengurte und Gewehre – und die Ausführungen des Protagonisten über die dringende Rückkehr nach Mexiko bis zum nächsten Morgen mit anderen Italowestern, so handelt es sich bei den Mexikanern höchstwahrscheinlich um eine Gruppe von Revolutionären, die das Gold zum Ankauf von Waffen für die mexikanische Revolution erbeuten wollten. Mexikanische Banditen werden hingegen im Italowestern zumeist durch andere Konventionen markiert: Sie sind fette, rohe und ungepflegte Männer statt hagere und ruhige Bauern, sie tragen dunkle und schwere Kleidung samt gewöhnlichem Hut statt einer schlichten Leinenmontur als Symbol der Armut, sie sind bewaffnet mit Pistolen statt Gewehren. Während die Mexikaner in diesem Film also ikonographisch eindeutig als Revolutionäre inszeniert sind, fehlt jedoch der sonst übliche, betonte Hinweis auf ihre politische Identität in der Narration. Auch ihre Beteiligung an dem Massaker an den Soldaten wird nicht näher erläutert oder gar entschuldigt, wodurch ihre Tat nicht von der Gewalt der Outlaws differenziert wird. Damit führt der Film bereits zu Beginn vor, wie dominant Ikonen für die Zuschreibung von konventionellen Rollen und moralischen Urteilen in der Rezeption sind, die eine nähere Diskussion der durch diese Ikonen signifizierten Phänomene in der Narration vergessen macht.

Mexikaner zuerst ihr eigenes Massengrab ausheben, dann zur Erschießung in einer geordneten Reihe vor diesem antreten, während die Outlaws sich wie ein professionelles Exekutionskommando in einer knienden und einer dahinter stehenden Gewehrreihe positionieren. Der Anführer der Outlaws gibt zuletzt den Feuerbefehl. Diese Exekution wird zudem an einen Rassendiskurs gekoppelt, da die Mexikaner explizit als unzivilisierte Wilde bezeichnet werden. Durch Großaufnahmen der lustvollen Blicke und gar eines Lippenleckens bei der Gewaltanwendung wird die Gewalt zudem als Lustgewinn inszeniert.²¹⁵

In den Montage-Sequenzen wird nicht allein die Grenzauflösung zwischen den Zeitebenen Vergangenheit/Gegenwart, sondern vor allem auch zwischen den Zeitdimensionen der chronologischen und der psychischen Zeit realisiert, die Elsaesser als dominantestes populärkulturelles Symptom eines Traumas bezeichnete.²¹⁶ Es ist dieses Trauma des Massenmordes, das den Helden in der diegetischen Gegenwart konstituiert. Die Rache wird als Versprechen des Vergessens lesbar. Dass die Grenzen der Zeitebenen in den Montagesequenzen verwischt werden, teilt der Film nicht nur mit dem *peplum*, sondern vor allem dem Horrorfilm. Dieser Genre-Austausch wird in einer späteren Szene, in der der Protagonist Rache nimmt, erneut praktiziert. Der Protagonist

²¹⁵ Durch die hohe Anzahl und die Länge der Großaufnahmen wird die sadistische Lust am Töten in diesem Film explizit ausgestellt; im Vergleich mit den Genrekonventionen sind diese jedoch nicht übertrieben. Sensibilisiert durch dieses extreme Beispiel, fallen entsprechende Großaufnahmen auch in anderen Italowestern auf. In *DJANGO* beispielsweise finden sich insbesondere in der Szene, in der Major Jackson Schießübungen mit mexikanischen Bauern als lebenden, beweglichen Zielen veranstaltet, sehr viele ähnliche Großaufnahmen der sadistischen Blicke seiner Schergen, von denen einer beim Todesspektakel sogar ebenfalls eine Frucht isst.

²¹⁶ Vgl. Elsaesser, *Terror und Trauma*, S. 199.

verfolgt sein wehrloses Opfer, dessen Kugeln scheinbar durch den Rächer wie durch einen Geist hindurch fliegen. Wie ein eben solcher gleitet der Protagonist geradezu geräuschlos durch einen Lagerraum. Nicht nur ist dieser Raum sehr beengt, sondern der Blick des Rezipienten wird auch immer wieder blockiert, was die genretypische Stimmung der Klaustrophobie und Hilflosigkeit evoziert.

Inszenierungsstrategien des Horrorfilms sind im Italowestern nicht selten. Eleftheriotis weist darauf hin, dass die soziale Fiktion des Genres mehr mit klassischen Horrorfilmen, denn mit vorangegangenen Genrezyklen des Westerns gemein hat.²¹⁷ Im Anschluss daran fällt durch die Perspektive von *SE SEI VIVO SPARA* auf, dass der Protagonist des Italowestern entweder gar keine Vergangenheit hat – wie die Figuren Clint Eastwoods – oder aber ein Kriegsheimkehrer ist – wie die Figuren der *Django*-Formel. Frayling ist damit entgegenzuhalten, dass die Protagonisten der ersten beiden Plotvarianten bzw. Formeln des Genres nicht von rein monetären Interessen getrieben werden,²¹⁸ sondern sie zumeist als rastlose Figuren gezeigt werden, die auf der Suche nach *etwas* sind. Dass diese Suche immer wieder in der kurzzeitigen Liebe zu einer Frau inszeniert wird, welche

²¹⁷ Ein zentrales Argument von Eleftheriotis ist, dass der Protagonist im Italowestern in seiner Schnelligkeit mit der Waffe aber auch seiner Konstitution übermenschlich ist, da er jeden körperlichen Schmerz überwinden kann. In diesen Eigenschaften und seinem emotionslosen, seriellen Töten sei er jedoch mit einem klassischen Monster des Horrorfilms vergleichbar. In dieser unheimliche Überlegenheit des Protagonisten kann man jedoch zugleich auch eine ins Negative gekehrte Inszenierung des ebenso überlegenen, idealen Helden des *peplum* unter den Bedingungen eines als faschistisch konzipierten Kapitalismus lesen. Diese Hybridität ist jedoch vor allem in den ersten beiden Zyklen des Italowestern vorzufinden, während im *Zapata-Spaghetti plot* der Italowestern stärker mit der *commedia all'italiana* hybridisiert ist. Vgl. Eleftheriotis, *Spaghetti Western*, S. 318 – 320.

²¹⁸ Vgl. Frayling, *Spaghetti Westerns*, S. 51f.

jedoch am Ende aufgegeben oder gewaltsam beendet wird,²¹⁹ legt nahe, dass ein geliebtes Objekt verloren ist. Die Geldgier des Helden kann also als lediglich eine manische Deckfigur für das Vergessen eines essentiellen Verlusts gelesen werden. Die unmoralische Gewalt, die den Protagonisten auf eine Stufe mit den Antagonisten stellt, kann somit als ein Abwehrmechanismus gegen jede Emotionalität und insbesondere gegen die Melancholie dekodiert werden. Der Protagonist, der ohne bewusste Vergangenheit ist, wird aber durch seine Geldgier auch zu einem heimatlosen, der unsterblich umherwandelt. Der Protagonist des Italowesterns wird letztlich nicht als Inversion des amerikanischen Helden dekodierbar, sondern als Kritik an der von Mitscherlich aufgezeigten Ersetzung eines faschistischen Ich-Ideals durch ein fremdes, kapitalistisches Ich-Ideal. Eleftheriotis hat auf diese betonte Unspezifik der Nationalität hingewiesen,²²⁰ in deren Anschluss die Namenlosigkeit des Helden ebenso wie die Austauschbarkeit des

²¹⁹ Bereits der allererste Django-Film inszeniert dies sehr deutlich: Der Protagonist kehrt als Kriegsheimkehrer in eine Grenzstadt zurück, auf deren Friedhof seine große Liebe begraben liegt. Über diese Beziehung erfährt der Rezipient nur, dass Django sich für ihren Tod verantwortlich glaubt, da er „viel zu lange weg gewesen [sei].“ Dass er am Krieg offenbar seinen Spaß hatte, wird insbesondere durch seine Bekanntschaft mit dem mexikanischen General und den gemeinsamen Kriegsanekdoten offensichtlich. Der Protagonist kehrt auch als ein Namenloser zurück, da er den Namen Django mit dem Sarg identifiziert, den er permanent hinter sich herzieht. In diesem verbirgt er zuerst ein Maschinengewehr, mit dem er die faschistische Bande massakriert. Später wird er dieses durch das Gold ersetzen, das er mit einer Gruppe von Mexikanern erbeutet hat. Durch das Gold glaubt er sein Kriegs-Ich Django begraben und ein neues Leben beginnen zu können. Die Frau, die er zu Beginn des Films erst vor den Mexikanern und dann vor den Faschisten gerettet hat, ist in Django verliebt und will mit ihm ein neues, glückliches Leben ohne das Gold und die damit verbundenen Gefahren beginnen. Jedoch erst nachdem das Gold mitsamt dem Sarg vom Morast unwiderbringlich verschluckt wurde, besinnt sich der Protagonist auf dieses Angebot, doch in eben diesem Moment wird sie von einem Gewehrschuss schwer verletzt. Aus diesem Erlebnis folgert Django, dass sie und das gesamte Land (!) erst nach dem gewaltsamen Tod des Anführers der faschistischen Bande einen Neuanfang haben können. Am Ende bleibt nach dem finalen Duell die blutverschmierte Pistole am Kreuz der verlorenen Liebe zurück, während das Titellied erklingt und von Djangos Leid ob dieses Verlusts erzählt. Der Film verknüpft Djangos Gewalttaten und seine Goldgier wiederholt mit dem als Mangel empfundenen Verlust eines Liebesobjektes und den Wunsch nach der Begründung einer neuen Identität ohne Spuren der Vergangenheit.

²²⁰ Vgl. Eleftheriotis, Spaghetti Westerns, S. 320f.

Namens, wenn der Protagonist denn einen solchen besitzt, als Symptom einer Unzugehörigkeit und Identitätslosigkeit dieses kulturellen Hybriden gelesen werden kann.

Wie LA VERGINE DI NORIMBERGA macht SE SEI VIVO SPARA diese zentrale Leerstelle im Genre bewusst und zeigt lediglich, dass diese sich zur Füllung mit eben jenem *historical trauma* anbot, was der Film bereits am Anfang durch die Exekutionsszene explizit macht. Das Genre des Italowesterns verbindet mit dem italienischen *gothic horror* nicht nur die für das Trauma typische Auflösung der Zeitebenen und die unheimlich wirkenden Inszenierungsstrategien, sondern insbesondere auch die Gewaltexzesse. Die Folterszenen, Massenerschießungen und Leichendarstellungen hat Brunetta als offensichtliche Bezüge zur demonstrativen Gewalt des Faschismus gewertet.²²¹ In dieser expliziten Genre-Hybridität des Films wird retrospektiv aber vor allem auch untermauert, dass das Genre des *gothic horror* bereits eine Dekodierung als Verhandlung des *historical trauma* privilegierte. In SE SEI VIVO SPARA wird denn sogar das Repräsentationsproblem des Holocausts²²² angesprochen, da die Indianer als Tausch für ihre Hilfe vom Protagonisten

²²¹ Vgl. Brunetta, *History of Italian Cinema*, S. 208. Der Regisseur und auch der Ko-Autor/ Editor des Films waren übrigens Mitglieder der *resistenza* und bekennende kommunistische Intellektuelle. Der Editor, Franco Arcalli, arbeitete für Bertolucci, Antonioni, De Sica, Cavani und Sergio Leone. Die hybride Zeitlichkeit, die in diesem Italowestern durch die Montage überdeutlich inszeniert wird, würde er später sowohl bei IL PORTIERE DI NOTTE (Der Nachtportier, Liliana Cavani, I 1974) als auch IL CONFORMISTA (Der große Irrtum, Bernardo Bertolucci, I/BRD/F 1970) erneut einsetzen. Über diesen Autorenintertext lässt sich die Montagetechnik des *neodecadent cinema* und deren Effekte der zeitlichen Verwirrung auf den Italowestern und über dessen Genrezitate auf den *gothic horror* zurückverfolgen.

²²² Auf den für die deutsche Debatte über eine Vergangenheitsbewältigung wichtigen ‚Historikerstreit‘ wird hier nicht eingegangen, da dieser aus dem zeitlichen Rahmen der hier diskutierten Genres fällt. Für dessen Diskussion hinsichtlich des jüngeren italienischen Films siehe Marcus und hinsichtlich des jüngeren deutschen Films Schindler: Marcus, *Shadow of Auschwitz*. Und: Schindler, Stephan P.: *Displaced Images. The Holocaust in German Film*. In: Schindler, Stephan K./ Koepnick, Lutz [Hg.]:

erwarten, dass dieser von seinem Todeserlebnis berichtet. Dieses wird vom Film zwar in alptraumhaften Montagesequenzen wiederholt als traumatisches Ereignis gezeigt, aber nie versprachlicht oder in der Narration weiter diskutiert. Auch in dieser Strategie wird also explizit auf das Genre des *gothic horror* zurückgegriffen, um den Horror des Unaussprechlichen als schockierende und zeitlich wie identifikatorisch verworrene Bilder erahnbar zu machen.

In dieser ersten Episode des Films wird aller Verdacht der Kopplung von Faschismus und Kapitalismus inszenatorisch auf die Outlaws konzentriert. Diese offensichtliche Konzentration nutzt der Film jedoch lediglich als Ausgangspunkt für eine komprimierte politische Allegorie. Diese Pole werden später in einer kleinen Grenzstadt, in die der Protagonist durch seinen Rachefeldzug geführt wird, wieder auseinander differenziert. Dadurch leistet der Film dekonstruktive Arbeit, da die populärsten Markierungen des Faschismus auf gesellschaftliche Strukturen im Kapitalismus zurückgeführt werden.

4.2 Kapitalismus und Faschismus

Als die Outlaws endlich eine Stadt erreichen, wird diese in sehr surreal verdichteten Bildern schnell als eine bürgerliche Dystopie dekodierbar: ein nacktes Kind auf der Straße, ein Mädchen spuckt einem Jungen wiederholt ins Gesicht, die Sexualität eines wie ein Saloongirl tanzenden Mädchens, der Biss einer Frau in eine männliche Hand als

The Cosmopolitan Screen. German Cinema and the Global Imaginary, 1945 to the Present. (Social History, Popular Culture, and Politics). University of Michigan Press. Ann Arbor 2007. S. 192 – 205.

Andeutungen der geheimen sexuellen Gewalt hinter den Fenstern, ein aus Inzest hervorgegangenes Mädchen, das von seinem Vater/Onkel als Fußschemel gebraucht wird. Ebenso sind im Film die anti-kapitalistischen Konventionen des Genres metaphorisch verdichtet. Aus dem Gold, für das der Protagonist starb, gießen die Indianer Patronen, mit denen er am Anführer der Outlaws, Oaks, Rache nimmt. Dieser stirbt letztlich jedoch weniger durch seine eigene Goldgier, denn durch die der Stadtbevölkerung. Nachdem die Geschosse im Zuge der medizinischen Behandlung als Gold identifiziert wurden, pulen die umher stehenden, schaulustigen Städter mit ihren Fingern die restlichen Goldgeschosse aus dem noch lebenden Oaks, woran dieser jedoch verendet. Am Filmende wird der Ladenbesitzer aufgrund seiner Goldgier mit flüssigem Gold, das er versteckt hatte, übergossen und zum Mahnmahl seiner eigenen kapitalistischen Nemesis. Es sind derlei eindeutige Szenen, die den anti-kapitalistischen Subtext des Genres bereits im ersten Drittel des Films ausbuchstabieren. Dadurch wird es jedoch auch möglich, anhand einer genretypischen Konfiguration subtilere Nuancen der Genrekonventionen zu einer politischen Allegorie zu entfalten.

Kurz nach der Ankunft in der Stadt taucht der erste Muchacho auf, der durch sein schwarzes Hemd als erste Figur im Film eindeutig ikonographisch als faschistische Figur markiert ist. Diese bedrohliche und aufgrund ihrer Ruhe zugleich unheimliche Figur verschwindet jedoch sofort wieder, ohne die Outlaws konfrontiert zu haben, die diesen skeptisch beobachten. Um das Gold der Outlaws für sich zu gewinnen, organisieren währenddessen die beiden Vorsteher der Stadt – der Saloonbesitzer stellt eine Art Bürgermeister, der Ladenbesitzer eine Art Richter dar – einen Lynchmob, dem alle

Outlaws bis auf deren Anführer zum Opfer fallen. Die Bürger der Stadt hinterfragen die Motive ihrer sozialen und moralischen Führer nicht, sondern säubern ihre Stadt von den Outlaws. Diese Massenmobilmachung wird hier unmissverständlich als ein Instrument gezeigt, das nur den beiden Stadtvorstehern erlaubt, sich am Besitz der Opfer zu bereichern. Die Massenmobilmachung erlaubt also nicht nur die Wahrung der Besitzverhältnisse, sondern steigert noch die soziale Ungleichheit. Damit inszeniert der Film eine der populärsten marxistischen Erklärungsmodelle des Faschismus als Antwort auf die sozialen Spannungen des Kapitalismus.²²³ Die gesamtgesellschaftliche Säuberungsaktion selbst ist der Lohn für die Städter, die dadurch einerseits als eine soziale Einheit konstituiert werden und die andererseits ihre unterdrückten sexuellen Aggressionen entladen können. Zu Beginn der zweiten Mobilisierung des Lynchmobs wird in einer horizontalen Kamerafahrt gezeigt, wie die Männer ihre Pistolen in Hüfthöhe präparieren, liebevoll streicheln, mit lieblichen Kosenamen einander stolz präsentieren und miteinander konkurrieren.

In diesem zweiten Moment der Massenmobilmachung wird auch erneut Rassismus als Diskurs vorgestellt, der die eindeutige Identifikation eines Sündenbocks erlaubt. Die Städter bemerken erneut nicht, dass das Ziel ihrer Gewalt die alleinige Bereicherung ihres Vorstehers ist. Stattdessen wird ein Indianer von einem Mann lebendig skalpiert, während die anderen Männer lustvoll zuschauen und ein glatzköpfiger Mann sich gar in sexueller Erregung die Lippen leckt. Die Lust wird nicht nur homoerotisch inszeniert,

²²³ Vgl. Reich, *Mussolini at the Movies*, S. 4. Bereits Benjamin hat auf die besondere Bedeutung der Massenmobilmachung hingewiesen: Benjamin, *Das Kunstwerk*, S. 506 – 508.

sondern als sadistische Inversion von Rassenstereotypen: Zeichnet das Skalpieren den Indianer als inhumanes Monster aus, so wird eben diese Praktik an ihm vollzogen.²²⁴ Wie im vorherigen Fall des Lynchmordes an den steckbrieflich gesuchten Mördern wird die sadistische Gewalt durch einen bürgerlichen Diskurs der überlegenen Moral legitimiert. Die sexuell konnotierte Gewalt, der Rassismus, die Massenmobilmachung und die systematische Auslöschung aus den kapitalistischen Motiven der Anführer wird also gerade nicht als Vorgehen der eindeutig als Faschisten erkennbaren Figuren, sondern als Wunscherfüllung der Stadtbewohner inszeniert. Analog diagnostizierte auch bereits Foucault: „It’s [der Faschismus, *d. Verf.*] the infected petit bourgeois dream of racial propriety that underlies the Nazi dream.“²²⁵ Dadurch wird aber auch der Einsatz von Ikonen als populärkulturelle Markierungen des Faschismus dekonstruiert, da der Faschismus als ein Set von strukturellen Effekten einer kapitalistischen Gesellschaft in der Krise gezeigt wird, deren Verdichtungsarbeit in der Form der Etablierung faschistischer Ikonen das durch diese konnotierte System verschleiern, da die Ikonen als *floating signifiers* fungieren.

²²⁴ Dieses Modell der insgeheim kapitalistisch motivierten, doch offiziell rassistisch begründeten, faschistischen Gewalt ist den Erklärungsmodellen der Kritischen Theorie sehr ähnlich. So beschreiben Adorno und Horkheimer den Anti-Semitismus als Verschleierung eines historischen Endpunktes der sozialen Spannungen des Kapitalismus. Auf die Instrumentalisierung des bereits stigmatisierten Judentums zur Durchsetzung des Kapitalismus folgt letztlich dessen Benennung als Sündenbock der ausbeuterischen Mechanismen des Kapitalismus. Wie beim Indianer in SE SEI VIVO SPARA werden erst durch die Prozesse des Anti-Semitismus die geschürten Angstvorstellungen über das Judentum mimetisch realisiert, indem die Prozesse selbst die zwanghafte Modellierung des Juden zum Abbild von dessen Schreckensbild zur Konsequenz haben. Zugleich fällt diese Phantasie des monströsen Juden jedoch immer hinter die dieses mimetisch imitierende Realisierung der Phantasie im Holocaust zurück. Vgl. Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. (Theodor W. Adorno – Gesammelte Schriften, Band 3). Suhrkamp. Frankfurt aM 1981. S. 192 – 234.

²²⁵ Zitat der englischen Übersetzung von Frost, da der Originaltext bisher nicht in Übersetzung erschienen ist: Frost, Laura: Sex Drives. Fantasies of Fascism in Literary Modernism. Cornell University Press. Ithaca/ London 2002. S. 32.

Als der Protagonist in der Stadt ankommt, hat der Lynchmob die Outlaws bereits grausam hingerichtet. Die lebendig gefangenen wurden erhängt, die erschossenen Outlaws wurden an den Füßen aufgehängt.²²⁶ Der Protagonist wird später wieder Alpträume haben, in denen sein Trauma sich visualisiert. Dann sind die Bilder seiner eigenen Exekution jedoch in einer beinahe mit subliminalen Bildern arbeitenden Montage mit den Bildern der Leichen der Outlaws verwoben. Der Lynchmord an den Outlaws gleicht darin einer Wiederholung statt einer Sühnung desselben Verbrechens. Folgerichtig bleibt der Protagonist in der Stadt, nachdem er Rache an Oaks genommen hat, da das Trauma noch nicht verarbeitet ist, da das System, das es produziert, fortwirkt. Als der Protagonist die Leichen der Outlaws aus Mitleid gar auf dem eigenen Rücken – was in einer eindeutigen Referenz auf Jesus-Ikonographien gesehen werden kann – vom Galgen wegtragen und beerdigen will, wird er von den Städtern daran gehindert. Diese wiederum tragen die Kleidung der ermordeten Outlaws. Diese Identifikation der Männer mit den hingerichteten Outlaws ist eine von zwei Szenen, in denen die kulturelle Hybridität, in der der amerikanische Held an der Frontier zum moralisch ambuigen, professionellen Killer an der Nord-Süd-Grenze wird, als Verfremdungs-Mechanismus erkennbar wird. Die vermeintliche, genretypische Kritik am amerikanischen Kapitalismus wird als Kritik an der Fortsetzung eines Kapitalismus mit amerikanischem Ich-Ideal entlarvt.

²²⁶ Im italienischen Kontext gibt es zu diesen Bildern einen sehr dominanten historischen Intertext: Der Leichnam Mussolinis wurde ebenfalls auf einem öffentlichen Platz in Neapel kopfüber an den Füßen aufgehängt. In diesem Intertext wird jedoch der Faschismusvorwurf sogar noch verstärkt, da dieser öffentlich zelebrierte Gewaltakt als Wiederholung faschistischer Gewalt lesbar wird und sich somit gerade in der Ausstellung des Endes des Faschismus dessen Kontinuität realisiert.

Dies macht der Film bereits unmittelbar nach der ersten allegorisch verdichteten Inszenierung der Stadt als bürgerlicher Dystopie auf subtile Weise klar: Beim Auftreten von Lori, der Sängerin des Saloons und Geliebten von dessen Besitzer, ist ihr Gesang eindeutig als Synchronisation erkennbar. Der Film nutzt hier die für den italienischen Genrefilm typische Strategie der Postsynchronisation, um gerade diese Technik der Reduzierung der nationalen Spezifik als spezifisch aufzuzeigen.²²⁷ In einer fremden Stimme, die nicht zu der schwarzhaarigen Frau passt, wird eine amerikanische Lobeshymne auf die Schönheit der eigenen Stadt geboten. Im direkten Anschluss an die vorangegangenen, schockierenden Bilder der Kinder muss diese Szene als bittere Ironie gelesen werden. Die Männer der Stadt werden jedoch in langen Kamerafahrten als stummes und bewegungsloses Publikum gezeigt. In der Überblendung dieser ruhigen Bilder mit dem englischsprachigen Lied wird die Frau als Projektionsfläche der narzisstischen Identifikation der Stadtbewohner mit einem amerikanischen Vorbild inszeniert. Der Film denunziert, dass das Genre des Italowesterns keine Kritik übt, sondern diese selbst performiert und das Publikum sich darin verkennen kann.

4.3 Faschismus und Sexualität

Eine weitere Machtpartei der Stadt ist Mr. Zorro, den die Führer der Stadtbevölkerung fürchten. Seine Macht basiert wiederum auf seinen Muchachos. Eine Dekodierung in

²²⁷ Auch Eleftheriotis hat darauf hingewiesen, dass die Techniken der Inszenierung von nationaler Unspezifik gerade als spezifisch verstanden werden können. Vgl. Eleftheriotis, *Spaghetti Western*, S. 320f.

einen faschistischen Führer und seine militärische Elite ist durch den punktuellen Einsatz der zwei bereits diskutierten ikonischen Zeichen mehr als nahe liegend: Die Männer tragen eine schwarze Kluft mit silbernen Aureolen-Stickereien.²²⁸ In deren Unterschlupf sind wiederum die roten Stoffe wie Fahnen und Vorhänge an den Wänden drapiert. Der Platz von Mr. Zorro als Anführer ist gar von diesen gerahmt und dadurch akzentuiert und markiert. Die Ikonographie der Uniformen und der *mise-en-scène*, die in LA VERGINE DI NORIMBERGA noch eine Dekodierung als faschistisch lediglich privilegierte, ist hier nun eindeutig als Ikonen etabliert. Ebenso werden die Spuren der Verquickung von Faschismus und Homoerotik, die bereits beim *peplum* bemerkt wurden, hier als Homosexualität ausbuchstabiert.

Die Kopplung von Faschismus und Homosexualität ist in der Populärkultur so außerordentlich dominant, dass Sontag 1974 die offensichtliche Frage stellte, wie es sein könne, dass ein Regime, das Homosexuelle internierte, retrospektiv als homosexuell betrachtet wurde. Sontag beantwortet dies durch die NS-Rhetorik, deren homosexueller Code des Führerkultes von Hitler selbst in öffentlichen Reden praktiziert wurde.²²⁹

Theweleit hat hingegen argumentiert, dass Homosexualität als politisches Instrument eine zentrale Machttechnik der Nationalsozialisten war. Nach der Eliminierung der SA, von

²²⁸ Das schwarze Hemd ist hier eine mehr als eindeutige Lektüeranweisung, da das italienische Äquivalent der SS die *cameri neri* bzw. *black shirts* waren. Nach der Errichtung der Republik Salò wurden diese in die *brigade nere* transformiert und beide Verbände kollaborierten in der Realisierung des Holocausts in Italien. Auch die *brigade nere* galt als außerordentlich brutal und trug das Symbol des Totenschädels auf ihren Uniformen. Im Kontext des Holocausts werden die Grenzen des italienischen Faschismus und des Nationalsozialismus also so fließend, dass deren Inszenierung transkulturell in beiden Ländern maximal mit dem Horror des Faschismus konnotiert ist. Die Italiener können sich jedoch bereits auf die *resistenza* und den versuchten Sturz Mussolinis zur Abgrenzung berufen. Vgl. Marcus, *Shadow of Auschwitz*, S. 9.

²²⁹ Vgl. Sontag, *Fascinating Fascism*, S. 102.

deren Offizieren viele öffentlich als Homosexuelle bekannt waren, durch die SS diente sie zuerst vor allem als offizielle und öffentlich gemachte Begründung der Ausschaltung unliebsamer Parteifunktionäre. Durch die „sexuelle Verfehlung“ statt des politischen Verrats, wie Stalin ihn als Anklage erhob, wurde die idealisierte Einheit der Partei nicht gefährdet. Andererseits erlaubte sie die Stilisierung des Verstoßes gegen das sexuelle Verbot als Inklusionsmechanismus und Privileg ihrer Elite, während dieser auf anderen gesellschaftlichen Ebenen Privilegien vorenthalten wurden. Daraus entsteht das „double bind“, dass der Faschist seine Kameraden lieben soll, aber nicht homosexuell sein darf, und das „double-double bind“, dass er die Übertretung als Beweis der Partizipation praktizieren soll, aber er dafür wiederum bestraft werden kann, wenn er nicht linientreu ist. Die SS wird somit selbst zur Ikone der geheimen und öffentlich tabuisierten Transgression.²³⁰ SE SEI VIVO SPARA behandelt sowohl den generellen Mechanismus der politischen Instrumentalisierung der Sexualität als auch diese spezielle Variante der Homosexualität in zwei Episoden, die der Protagonist als *flaneur* erlebt.

Als der Protagonist ziel- und orientierungslos durch die Stadt schlendert, erblickt er hinter den Gittern eines Fensters eine eingesperrte Frau. Es ist die Verführung dieser verbotenen Frau, die den Protagonisten zur Annahme der vermeintlichen Gastfreundschaft des Ladenbesitzers Oldeman motiviert. Dass seine Frau wahnsinnig sei, ist dessen offizielle Erklärung dafür, dass dieser sie einsperrte. Durch diesen Deckdiskurs

²³⁰ Theweleit geht es bei der Beschreibung dieser Machttechniken nicht darum, Homosexualität mit Faschismus, Nationalsozialismus oder sexueller Devianz gleichzusetzen. Die Analyse der Kontrolle der Sexualität sowie der Übertretung der offiziell propagierten Tabus dient ihm als ein zentrales Beispiel für die Unterscheidung der Machttechniken des Nationalsozialismus vom Diskurs der Freikorps. Vgl. Theweleit, Männerphantasien, Band 2, S. 387 – 391.

des geistigen Wahnsinns – also die Berufung auf die Kategorie des Anderen der Rationalität – wird es Oldeman möglich, ihre Sexualität in Kapital zu transformieren. Des Nachts lässt er seine Frau frei. Durch schrille Musik, die Blockade des Blicks, ihren gleitenden Gang, ihr fahles Gesicht und ihr langes, weißes Kleid nutzt der Film erneut Inszenierungsstrategien des *gothic horror*, um zu suggerieren, sie sei tatsächlich ein wahnsinniges Monster. Stattdessen erweist sie sich jedoch als außerordentlich vernünftig. Sie erklärt dem Protagonisten, dass ihr Gatte sie wahnsinnig machen wolle, indem er sie eingesperrt habe, nachdem sie Ehebruch begangen hatte. Nun solle sie jedoch dem Protagonisten als Lustobjekt dienen im Austausch für seine Dienste. Das Privileg der verbotenen Sexualität – hier: des Ehebruchs – wird von Oldeman als Entschädigung für den Protagonisten eingesetzt, damit er mit diesem nicht das Gold teilen muss. Nachdem dieser jedoch den unausgesprochenen Tausch nicht erfüllt, benennt Oldeman seine Frau wieder als Wahnsinnige und den Protagonisten als Mexikaner. Es sind also wiederum die Kategorien des Anderen der Vernunft und der Rasse, die als bürgerliche Machttechniken vorgeführt werden. Der Wahnsinn wird explizit als Produkt des gewaltsamen Entzugs von Liebe und Sex inszeniert. Dies wird letztlich jedoch zu Oldemans eigener Nemesis, da seine Frau, die er wieder einsperrte, tatsächlich dem Wahnsinn verfällt und sich selbst und das Haus in Brand steckt, dem auch Oldeman zum Opfer fällt.

Die faschistische Homosexualität wird als eine Antwort auf ein weiteres bürgerliches Melodrama vorgeführt: Evan, der Sohn des Stadtvorstehers und Saloonsbesitzers, ist das Produkt der Krise des Ödipuskomplexes im Kapitalismus. Er beobachtet den Vater beim Kuss mit Lori, der Sängerin des Saloons und Geliebten des Vaters. Die sexuelle

Spannung wird durch eine Montage von Großaufnahmen seiner Augen und des Kusses umgesetzt. Die leibliche Mutter ist abwesend, der Vater ist keine positive Identifikationsfigur für Evan, da Lori ihn durch sexuelle Verführung dominiert. Der Vater ist ihr erlegen und erfüllt ihr jeden Wunsch: sowohl sie zu heiraten als auch Evan zu bestrafen. Sie tauscht Sexualität gegen schöne Kleider und dessen Kapital. Nachdem er ihre Lust als reinen Ausdruck ihrer Geldgier beobachtet hat, schlitzt Evan mit einem Messer ihre Kleidung auf. Diese Tat ist überdeutlich als sexuelle Aggression gegen die falsche Mutter inszeniert. Im Anschluss daran bittet er den Protagonisten, sich ihm anschließen zu dürfen. In seiner Lobeshymne auf dessen allen anderen überlegenen Mut wird seine Suche nach einem potenten maskulinen Ideal offenbar. Als der Protagonist ihn abweist, flieht er vor Loris Wut, die inzwischen seine zerstörerische Tat entdeckt hat. Seine Flucht findet jedoch ein jähes Ende, als er von den Muchachos aufgegriffen und gefesselt zu deren Anführer gebracht wird. Erst in deren Kreis findet er Bestätigung, indem er zuerst zum Zentrum eines Spektakels wird – der Protagonist soll ihn freischießen – und dann in der Gruppe zum Objekt des Begehrens wird. Der Film operiert mit einer wenig subtilen Montage von Großaufnahmen von Evan und den lustvollen Blicken und Mündern der Muchachos. Es werden in zwei Großaufnahmen sogar Muchachos gezeigt, die eine Banane respektive einen Pfirsich genießen, während sie Evan anstarren. Als sie ihn freischneiden und ihn in ihr festliches Treiben integrieren, spielen sie mit seinem Haar und entblößen seinen Oberkörper.

En miniature wird hier modellhaft der Faschismus als Antwort auf eine vaterlose Gesellschaft inszeniert. Alexander Mitscherlich argumentierte in seinem 1963 erschienen

Buch über die vaterlose Gesellschaft, dass Hitler „the imago of a primitive mothergoddess“ geglichen habe, die absoluten Gehorsam verlange und die Regression in eine prä-ödipale Mutter-Kind-Dyade zum Effekt hätte. In dieser Regression sei die Identifikation mit Hitler explizit ausgeschaltet gewesen, da die Regression hinter die Konstitution des Ichs zurückfällt. Nach seiner Niederlage würde dieser schlicht „abandoned like a worked-out gold mine“.²³¹ Auch in dem Faschismusmodell des Films stellt der faschistische Führer Mr. Zorro weniger ein Idol, denn ein wohl sorgendes Elternteil dar, das den Protagonisten explizit damit umwirbt, dass er Geborgenheit und Spaß garantiere.²³² Während er mit Zinnsoldaten Feldherr spielt, erzählt er in einer anderen Szene seinem Papagei, wie sehr er seine schönen und perversen Jungen in ihren schwarzen Uniformen und in ihrer Nähe zum Tod liebe.²³³

Seine Anhänger fallen durch eine entsprechende Regression auf, in der sie der Lust an der Gewalt, der tabuisierten Homosexualität und ihrer Macht frönen, die sich insbesondere in der Angst der Stadtbewohner vor ihnen äußert. Ihre Taten verrichten sie zumeist ganz stumm, als seien sie der Sprache noch nicht mächtig, und mit einem breiten Grinsen, das die kindliche Lust an der spielerischen Machtausübung indiziert. Sie sind letzten Endes frei von jedem Individualismus und jeder freien Entscheidung, weshalb sie später in der blinden Liebe zu ihrem Führer den Tod finden werden. Dies wird jedoch

²³¹ Vgl. Mitscherlich, Alexander: *Society without the Father. A Contribution to Social Psychology.* Tavistock Publications. London et al. 1969. Für die Zitate siehe: S. 284.

²³² Dies ist die populäre, psychoanalytische Erklärung Alexander Mitscherlichs für die Entwicklung des Faschismus aus den Triebdynamiken des Bürgertums im Kapitalismus. Vgl. ebd., S. 277 – 286.

²³³ Die Kategorie der Perversion und des Todes wurde in der englischen Sprachfassung ausgespart, jedoch nicht in der deutsch synchronisierten Filmfassung.

bereits zuvor als dystopische Antwort auf die familiären Konflikte des Kapitalismus offenbar, als Evan am Morgen nach dem Gelage mit der Pistole eines halbnackten Muchachos Suizid begeht.

Was unterscheidet diese eindeutig als faschistisch inszenierte Gruppe von der Bande beispielsweise der Rojas oder eines Major Jacksons oder eines Redfield?²³⁴ Die Machtgier, die als grenzenlose Geldgier kodiert ist, teilt Zorro mit ihnen. Auch diese für das Genre typischen Gruppen sind rein homosozial. Frauen fungieren in ihnen lediglich als Objekte, die die Macht der Anführer markieren und als Tauschobjekte zirkulieren.²³⁵

Die homosoziale Dimension verdichtet sich auch in diesen Filmen immer wieder zu homoerotischen Inszenierungen – insbesondere in den Folterszenen, in denen der Protagonist zum Geständnis gezwungen werden soll. Eben diese Konstellation der homoerotischen Folter hat Theweleit als *Genußtausch* bezeichnet, da die angesammelten Verbote sich in Quanten des Leidens gleichsam im Tausch für die Lust der Folter langsam entladen. Theweleit hat die Folter in diesem Zusammenhang zudem insbesondere auch als Blickdispositiv beschrieben.²³⁶

Dieses Dispositiv des Spektakels des männlichen Körpers als Lustobjekt macht SE SEI VIVO SPARA in seiner Folterszene explizit: Der Protagonist, der bis auf einen Lenden-

²³⁴ Die Referenzfilme sind: PER UN POGNO DIU DOLLARI, DJANGO und ANDA MUCHACHO, SPARA! (Knie nieder und Friß Staub, Aldo Florio, I/SP 1971).

²³⁵ Bereits in PER UN POGNO DIU DOLLARI, der die erste Erfolgsformel des Genres stiftete, ringen der Protagonist und der Antagonist um eine junge Frau. Ob ihrer Schönheit könnte sie zwar fraglos als Fixpunkt des heterosexuellen Begehrens fungieren, doch es ist bei beiden Männern keinerlei sexuelles Interesse an der Frau auch nur angedeutet. Der Raub der Frau markiert damit lediglich die Überlegenheit eines Mannes gegenüber einem anderen.

²³⁶ Vgl. Theweleit, Männerphantasien, Band 2, S. 346.

Schurz entkleidet ist, wird an ein Kreuz gebunden und mit Fledermäusen, Ratten und Eidechsen eingesperrt. Diese sind jedoch als niedliche Tiere inszeniert, die den Protagonisten in keinsten Weise berühren, sondern diesen lediglich mit ihren wässrigen Augen anstarren. Die Folter besteht damit letzten Endes nur in der Zurschaustellung seines Körpers als Objekt des homosexuellen Begehrens, wie es durch die intradiegetische Voyeurinstanz der ihn lustvoll anstarrenden Muchachos enunziert wird. Neale hat in seiner Revision von Mulveys berühmtem Aufsatz darauf hingewiesen, dass das männlich konstituierte Rezipientensubjekt zwischen zwei Blickdispositiven oszillieren kann. Einerseits kann es sich mit dem Protagonisten als Subjekt des Blicks identifizieren, andererseits kann es sich aber auch mit dem Blick auf den ausgestellten männlichen Körper als Objekt der Lust identifizieren. Dieses *male spectacle* wird insbesondere in Folderszenen offensichtlich. Es ist jedoch nicht als *cross-gender*-Konfiguration, sondern als prä-ödipaler Narzissmus zu verstehen.²³⁷ Der ausgestellte Männerkörper wird mithin zum Ich-Ideal, zur Projektionsfläche der unterdrückten narzisstischen Lust, wie es Mitscherlich als faschistische Begehrensstruktur beschrieben hat.²³⁸

Erst nach dieser Folter, die in der Integration in das homoerotische Blickdispositiv als Lustobjekt besteht, löscht der Protagonist die Gruppe restlos aus. Der Film ist hierin vollends genrekonform, da der Protagonist die Verbrecherbande stets erst vollständig auslöscht, nachdem er Folter erlitten hat. Zugleich bricht der Film jedoch auch mit den

²³⁷ Neale nennt als Beispiele hierfür explizit sowohl Clint Eastwood für den Italowestern als auch Steve Reeves für den *peplum* (S. 12). Vgl. Neale, Steve: *Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema*. In: Cohan, Steven/ Hark, Ina Rae [Hg.]: *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Routledge. London/ New York 2005, [4th Reprint]. S. 9 – 20.

²³⁸ Siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel 2.4.

Genrekonventionen, da der Protagonist gerade keine körperliche Folter erlebt, die die Zurschaustellung eines narzisstischen Liebesobjektes bestraft. Durch diese Ambivalenz inszeniert er diese gewaltsame und zwanghafte Wiederherstellung der Ordnung als einen Unterdrückungsmechanismus dieser narzisstischen Lust des Rezipienten, in der derselbe Narzissmus durch die finale Überlegenheit des Protagonisten insgeheim wieder aufgebaut wird, was wiederum durch die populärkulturellen Codes faschistisch konnotiert wird. SE SEI VIVO SPARA stellt damit lediglich die generelle Dekodierbarkeit der Antagonisten, ihrer Männerbünde und der homoerotischen Gewalt im Italowestern als Rückkehr und zwanghafte Unterdrückung einer fortwirkenden, faschistischen Triebdynamik explizit aus.

4.4 Zensierte Katharsis in der BRD

SE SEI VIVO SPARA war in Italien ein großer Skandal und wurde schnell aus dem Vertrieb genommen.²³⁹ Gründe hierfür mögen neben dem experimentellen Stil und der sadistischen Gewalt vermutlich vor allem auch die kaum verfremdete Inszenierung des Kapitalismus als maskiertem Faschismus, das vollständige Fehlen einer positiven Identifikationsfigur und das zynische Ende sein: Der Protagonist flaniert nach der Auslöschung der offen faschistischen Gruppe durch die Stadt und beobachtet die Emotionslosigkeit einer teilnahmslosen Bevölkerung, die das Abbrennen von Oldemans Haus als Spektakel genießt und hofft, dass dieser darin gefangen sei und zu Tode käme,

²³⁹ Vgl. Frayling, Spaghetti Westerns, S. 82.

damit sie nicht ihre Schulden bei ihm zurückzahlen müssen. Betrauert wird durch sie hingegen lediglich den Verlust des Wertes des Hauses. Danach passiert er den Friedhof, auf dem alle Gräber aufgrund seines Geständnisses bei der Folter von den Muchachos geschändet wurden, und beobachtet zwei Kinder, die Monster spielen, indem sie sich in einem sadomasochistischen Wechselspiel schnüre ins Gesicht drücken, die Augen zukneifen und laut brüllen. Waren Kinder im Neorealismus noch Symbole einer hoffnungsvollen Zukunft, so werden sie hier zur verdichteten Metapher der Komplexe ihrer kapitalistischen Eltern. Der Protagonist reitet davon, ohne den Ort befriedet zu haben.²⁴⁰

Auf dieses geradezu zynisch anmutende Ende würde der im selben Jahr einsetzende Zyklus der Revolutionswestern antworten, da sie die ausgebliebene gesellschaftliche Revolution nachholen und damit der jungen Generation des nachträglichen Ungehorsams²⁴¹ für sie adäquate Ich-Ideale anbieten. Dass dieser Zyklus 1967 einsetzte,

²⁴⁰ Im Italowestern ist der Friede bzw. die gesellschaftliche Ordnung am Ende eines Films stets nur kurzzeitig wiederhergestellt, da der Protagonist die Gemeinschaft ebenso schutzlos und schwach zurücklässt, wie er sie vorgefunden hat. Es ist also erahnbar, dass an die Stelle der Großkapitalisten oder der kriminellen Banden bald ein neuer tyrannischer Kapitalist treten wird und das Leiden der Gemeinschaft von neuem beginnen wird. Im regulären Italowestern wird aber jeweils zumindest die alte Machtgruppierung vom Protagonisten oder durch dessen Zutun ausgelöscht. Es ist diese fragile und befristete Utopie des Friedens und der Freiheit, die in *SE SEI VIVO SPARA* daher nicht einmal mehr ansatzweise realisiert werden kann, da die gesamte Gemeinschaft – einschließlich der Kinder – den Faschismus inkorporiert hat.

²⁴¹ Marquard hat die Revolution von 1968 als Inversion von Freuds Konzept des nachträglichen Gehorsams beschrieben: Statt nach dem Vätermord aus Schuldgefühlen nachträglichen Gehorsam als sozialen Grundmechanismus der totemistischen Gesellschaft zu installieren, rebelliert die Jugend nach dem Wirtschaftswunder aus Schuldgefühlen über die ausgebliebene Rebellion der Väter gegen Hitler. Diese Rebellion realisiert sich in nachträglichem Ungehorsam: Libertinage statt Askese, Tabubrüche statt Errichtung von Tabus, Subversion statt Wahrung der sozialen Ordnung, "Gewissen sein" statt "Gewissen haben". Diese Argumentation wird für die BRD und Italien als plausibel angenommen. Für deren komprimierte Darstellung siehe: Berg, Henk de: *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft*. UTB/ A. Franke Verlag. Tübingen 2005. S. 139f.

verwundert in Anbetracht des Lorenzo-Skandals von 1966 kaum. In diesem Jahr war durch ein Wochenmagazin bekannt geworden, dass General Giovanni De Lorenzo seit 1964 einen Putsch mithilfe der Carabinieri geplant hatte. Dies rief in Italien deutliche Erinnerungen an die erste historische Rückkehr des Faschismus durch die Errichtung der Republik von Saló wach.²⁴² Der Zyklus des Revolutionswestern kann also als dystopisch phantasierte Reaktion auf die abrupt kollektiv bewusst gewordene Gefahr der Rückkehr einer faschistischen Herrschaft aus der bürgerlichen Nachkriegsgesellschaft heraus gelesen werden, die so sehr mit dem *historical trauma* gekoppelt ist, dass sie innerhalb des Italowestern in der minimal verfremdeten Form der mexikanischen Revolution aktualisiert wird.²⁴³

In der BRD fiel der Zyklus des Revolutionswesterns in demselben Jahr auf nicht weniger fruchtbaren Boden. SE SEI VIVO SPARA startete im Mai 1967 in den deutschen Kinos. Nach dem 2. Juni wurde sich durch den Tod des Studenten Benno Ohnesorg infolge der Eskalation einer Demonstration gegen den Staatsbesuch des Schahs von Persien und insbesondere nach der Kontroverse um den Freispruch des Todesschützen Kurras die Studentenbewegung radikalisiert, da der Faschismusvorwurf gegen den deutschen Staat in diesem Skandal als bestätigt gesehen wurde. Ein Jahr danach startete

²⁴² Vgl. Ginsborg, Paul: A History of Contemporary Italy: Society and Politics 1943-1988. Palgrave Macmillan. Basingstoke/ New York 2003. S. 276 – 279.

²⁴³ Frayling hatte den Revolutionswestern hingegen dadurch begründet, dass man Afrika als Exportmarkt erobern wollte, wo die mexikanische Revolution als eigener Kolonialismus dekodiert werden könnte. Obwohl diese Argumentation gewiss richtig sein mag, erklärt Frayling damit nicht die Popularität in Europa, wo hingegen aufgrund des erneuten Linksrucks im Genre eine Kodierung eines verfremdeten Aufbegehren gegen das eigene System wesentlich plausibler ist. Vgl. Frayling, Spaghetti Westerns, S. 57.

im Juni 1968 der italienische Revolutionswestern ¿QUIEN SABE? in den deutschen Kinos, von dem auch Fassbinder und Lommel gebannt wurden. In diesem historischen Kontext der Radikalisierung der Studentenbewegung fällt auf, dass sich in den deutschen Verleihtiteln ein zynisch anmutender Imperativ häuft, der zur gewaltsamen Rebellion aufruft: TÖTE, DJANGO – TÖTE AMIGO – LASST UNS TÖTEN, COMPANEROS (Sergio Corbucci, I/BRD/SP 1970)!

Im Gegensatz zu SE SEI VIVO SPARA war der erste Italowestern von Thomas Milian ein Jahr zuvor ein großer Erfolg in Italien und in der BRD gewesen: LA RESA DEI CONTI. Die Story lässt sich wie bei den meisten Italowestern schnell zusammenfassen: Der Kopfgeldjäger Corbett jagt einen Mexikaner, der ein Mädchen vergewaltigt und ermordet haben soll. Auftraggeber Corbetts ist ein Großkapitalist, der sich als Verfechter des Rechts ausgibt und der Corbetts politische Ambitionen als Lohn für dessen Dienste finanziell unterstützen will. Da der Mexikaner eine außerordentlich finthenreiche Trickster- bzw. *arlecchino*-Figur ist, erstreckt sich die Jagd über mehrere Episoden. Letztlich erweist sich der Mexikaner jedoch als unschuldig und der Schwiegersohn des Großkapitalisten als der pädosexuelle Triebtäter. Unschwer ist dies als politische Allegorie auf Politik und Justiz als Instrumente des Kapitalismus zur Vertuschung der eigenen systemischen Defekte zu dekodieren.

Umso interessanter ist jedoch die Zensur in der BRD. Es finden sich kleinere Kürzungen der Dialoge, wo diese explizit anti-kapitalistisch sind. Zu diesen gehört etwa die Erklärung der Ehe als kapitalistischer Vertrag, der die Tochter des Großkapitalisten zum Tauschobjekt für die Option auf Land degradiert. Dessen Einhaltung ist wiederum durch

den religiösen Diskurs garantiert, auch wenn die Ehe unglücklich ist, da der Gatte ein Alkoholiker und Kinderschänder ist. Zu diesen zählt aber auch die Parallelisierung von Rassismus und Kapitalismus. So äußert sich der Großkapitalist rassistisch gegenüber den Mexikanern und räumt spöttisch seinem mexikanischen Ko-Investor das Verständnis für dessen etwaiges Mitleid mit dem Gejagten ein, da beide ja zu derselben Rasse gehörten. Dieser differenziert und nobilitiert sich jedoch wiederum von dem gejagten Mexikaner durch den Klassenunterschied, da jener lediglich ein wertloser Bauer sei. Neben diesen kleineren Kürzungen, die lediglich offen aussprechen, was auch strukturell als Subtext identifizierbar ist, wurde jedoch eine vollständige Figur entfernt: der österreichische Baron von Schulenberg.

Dass diese adlige Figur in ihrer braunen Uniform, mit dem schwarzem Umhang, dem Monokel und den streng mechanischen, steifen Bewegungen als betont deutsch eingeführt wird, fördert einerseits eine Dekodierung als faschistisch und kann andererseits im italienischen Kontext gerade durch diese Verfremdungstechnik des Rekurses auf den autoritären Deutschen als Hinweis auf die enge Zusammenarbeit des italienischen Adels mit dem italienischen Faschismus gelesen werden.²⁴⁴ Frost hat in ihrer Analyse der Figur des sexualisierten Faschismus darauf hingewiesen, dass diese auf die literarische Moderne in England, Frankreich und Italien zurückgeht, in der der

²⁴⁴ Der Adel hatte bei der Filmproduktion eng mit dem faschistischen Regime ko-operiert. Der italienische Adel hatte sich z. Bsp. durch die Kopplung populärer Filme wie *CABIRIA* mit Autoren, die der Hochkultur zugeordnet wurden, in der Etablierung des Massenmediums Film als hochkulturelle Kunst engagiert und hielt die Mehrheit der privaten Produktionsmittel der Filmwirtschaft. Das faschistische Regime unterstützte diese Struktur durch Staatsgelder. Daher ist gerade die Repräsentation des Adels im Medium Film mit der Verschmelzung von Kapitalismus und Faschismus konnotiert, wie die Repräsentation wilhelminischer Autorität und wilhelminischen Militarismus mit dem Nationalsozialismus. Vgl. Ricci, *Cinema and Fascism*, S. 9, 39 – 42.

Deutsche als Ikone der sexuellen und militärischen Autorität die Funktion des nationalen Anderen erfüllte. Daher wird der Nationalsozialismus als lediglich eine Steigerung des wilhelminischen Militarismus verstanden, woraus dessen Identifikation mit einem *Ur-Fascism* in Europa folgt.²⁴⁵

Diese Figur, die mit Faschismus konnotiert ist, erfüllt in der italienischen Fassung des Films eine strukturell eminent wichtige Funktion. In ihr spiegelt sich der Protagonist, Corbett, und kann zugleich von jedem Faschismus-Verdacht befreit werden. Corbett genießt die Jagd, wie bereits zu Filmbeginn durch seine Inszenierung des Spektakels des Duells verdeutlicht wird. Die Situation des Duells selbst wird als *survival of the fittest* inszeniert, in der jede Gerechtigkeit ausgesetzt ist. Somit steht er jedoch im Verdacht der sexuellen Lust am Töten und entspricht der populärkulturellen Faschismusfigur der brutalen und menschenverachtenden Ausmerzungen des Verbrechens, die später auch gegen den *poliziesco* erhoben worden ist, dessen Protagonisten mit derselben Legitimation die Verbrecher am Tatort hinrichten. Auch der Baron zeigt diese offensichtliche Lust am Töten, die er jedoch offen mitteilt: in poetisch anmutenden Erklärungen seiner morbiden Philosophie des Todes-Duells, in der Demonstration seiner körperlichen Selbstdisziplinierung zur Maximierung seiner Überlegenheit und somit zur perfekten Tötungsmaschine und letztlich in seinem Ruhm der seriellen Witwenproduktion.

²⁴⁵ Vgl. Frost, *Sex Drives*, S. 3 – 9. Die Dominanz dieser Tradition kann auch darin erkannt werden, dass die Alliierten den Deutschen nach der offiziellen Entnazifizierung einen grundsätzlichen faschistischen Volkscharakter zuschrieben, wie Kaes ausführte: Kaes, *From Hitler to Heimat*, S. 14.

Das Duell selbst wird auch vom Baron durch sein speziell entworfenes Holster und sein Ritual der schwarzen Lederhandschuhe fetischisiert. In Abgrenzung zu dieser faschistisch konnotierten Figur kann der Protagonist betonen, dass das Töten für ihn kein lustvolles Spiel um des Tötens willen sei. Während der Baron in den Diensten des Großkapitalisten steht, da dieser ihm die Legitimation und die Möglichkeit zur Lust des Duells bietet, wird der Protagonist in den Dienst der Gerechtigkeit gestellt, da er sich letztlich auf die Seite des unschuldigen Mexikaners schlägt. Bis auf einige Anschlussfehler fällt das Fehlen dieser negativen Figur des sadistischen Scharfschützen in der deutschen Fassung jedoch nicht weiter auf. Strukturell hat dies jedoch wie im Fall von LA VERGINE DI NORIMBERGA den Effekt, dass die Enunziation des faschistischen Subtextes unterdrückt wird, da diese sich in der Figur des deutschen Faschisten realisiert. Jedoch entfällt dadurch auch die Negation und die Abgrenzung des Helden von diesem. Corbetts Lust an der Menschenjagd und am Spektakel des Duells bleibt in der deutschen Fassung bis zuletzt unreflektiert und potenziell faschistisch. Durch die Zensur des offensichtlichen Faschismus wird also wiederum der Subtext der Projektionsfläche für das *historical trauma* gestärkt. Der deutsche Corbett erlebt zwar eine anti-kapitalistische Katharsis, aber keine anti-faschistische.

5 Faschismus in den italienischen Genres der 70er Jahre

Der Italowestern hatte den Faschismus als Gegenwartsproblem aufgezeigt, indem er die Konventionen des *peplum* aus antikapitalistischer Perspektive transformierte und diese dadurch innerhalb des Spiels der kulturellen Hegemonie kritisch gegenlas. Gegen Ende der 60er Jahre radikalisierten sich jedoch die gesellschaftlichen Spannungen in Italien und Deutschland, da die Gewaltausschreitungen bei Demonstrationen zunahmen und die politischen Skandale sich häuften. Spätestens als sich 1970 in der BRD die RAF – Rote Armee Fraktion – und in Italien die BR – *brigata rosse* – öffentlich konstituierten,²⁴⁶ war die Faschismusdebatte so brandaktuell,²⁴⁷ dass eine zeitliche wie nationale Verschiebung der populärkulturellen Verhandlung, wie sie bisher in den Genres praktiziert worden war, mehr als zynisch wirken musste. Das erste Genre, das als Reaktion darauf gelesen werden kann, ist der *giallo*, der zeitgleich eine Transformation seiner Genrehybridität erlebte.

Der Italowestern wurde hingegen ab ca. 1973 sukzessiv vom *poliziesco* abgelöst, in dem die kulturelle Spezifik die kulturelle Hybridität ersetzte und der Protagonist nun als italienischer Polizist in italienischen Großstädten italienische Verbrecher jagte. Barry hat das identifikatorische Angebot dieses Genres als sehr ambivalent beschrieben. Einerseits antwortet es auf den Wunsch nach Stabilität in Anbetracht der zunehmenden Kriminalität

²⁴⁶ Beide Gruppierungen hatten sich bereits zuvor formiert, aber keine Gruppenidentität in der Öffentlichkeit etabliert.

²⁴⁷ Für eine gute Überblicksdarstellung des Vorwurfs der RAF an die Staatsorgane der BRD, sie repräsentierten ein faschistisches bzw. faschistoides Gewaltmonopol, und der zeitgleichen Beschreibung der RAF in demselben Vokabular siehe: Uka, Walter: RAF und »Faschismus«. In: Fischer, Torben/ Lorenz, Matthias N. [Hg.]: Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. [transcript]. Bielefeld 2007. S. 194 – 196.

und des Terrorismus, andererseits kann es als Faschismusvorwurf gegenüber dem Staat gelesen werden, da hochrangige Politiker oft in die Verbrechen involviert sind und der Protagonist dem Verbrechen mit einer Gewalt begegnet, die die zu bekämpfende Gewalt dupliziert oder übersteigt.²⁴⁸ Wie überaus zynisch diese Ambivalenz inszeniert wird, lässt sich leicht an einem Film wie UOMINI SI NASCE, POLIZIOTTO SI MUORE (Eiskalte Typen auf heißen Öfen, Ruggero Deodato, I 1975) zeigen: Dessen zwei junge, inoffiziell arbeitende Polizisten erschießen die Bankräuber einfach öffentlich vor der Verübung der Tat. Die populäre Faschismuskritik, die das Genre übt und zugleich performiert, ist so eindeutig, dass sich eine detaillierte Analyse erübrigt.

Der *giallo* wird im folgenden nur cursorisch behandelt, da in ihm keine allzu große Verfremdung des Faschismus mehr stattfindet und da beide Genres daher in der BRD auch keine Zensur des enunzierten Faschismus erfuhren. Sattdessen wurde in der BRD ein ganzes italienisches Genre ausgeblendet, das diese Funktion in den 70er Jahren erfüllte: der Sadiconazista. Mit einem zaghaften Blick auf die sadomasochistische Schaulust dieses Genres auf den Holocaust findet das Projekt hier sein vorläufiges Ende.

²⁴⁸ Vgl. Barry, Christopher: Violent Justice: Italian Crime/Cop Films of the 1970s. In: Mathijs, Ernest/Mendik, Xavier [Hg.]: Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945. Wallflower Press. London 2004. S. 77 – 89. Barry bespricht cursorisch auch die zeitgleich entstandenen Mafiafilme und die wenigen Filme, in denen Bürger mit Gewalt das Verbrechen bekämpfen. Strukturell sind diese Filme – wie z. Bsp. IL CITTADINO SI RIBELLA (Ein Bürger setzt sich zur Wehr, Enzo G. Castellari, I 1974) oder REVOLVER (Die perfekte Erpressung, Sergio Sollima, I/BRD/F 1973) – jedoch mit dem *poliziesco* identisch.

5.1 Ermittlungen über die Rückkehr des Verdrängten: die historische Signifikanz der Genrehybridität des *giallo*

Der *giallo* lässt sich sehr vereinfacht und auf die populärsten Vorwürfe zugespitzt als ein *murder mystery* beschreiben, in dem ein maskierter Serienmörder – mit zumeist schwarzen Handschuhen, die schnell zum ikonischen Zeichen des Genres wurden – größtenteils attraktive junge Frauen mit prä-technologischen, phallisch konnotierten Waffen brutal und in einer zumeist hoch sexualisierten Weise ermordet. Ein in den Fall involvierter Amateurdetektiv nimmt die Ermittlungen auf und löst den Fall. Die erste Formel des *giallo*, die durch LA RAGAZZA CHE SAPEVA TROPPO (The Girl who knew too much, Mario Bava, I 1963) und SEI DONNE PER L'ASSASSINO (Blutige Seide, Mario Bava, I 1964) etabliert wurde, war zwar erfolgreich genug, um in geringe serielle Produktion zu gehen, das Genre wurde jedoch erst durch die Transformationen zum großen Kassenerfolg, die es in seiner zweiten Formel erfuhr, die durch L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO etabliert wurde.²⁴⁹

²⁴⁹ Bereits aus dieser überaus verkürzten Skizze der Genrekonventionen wird dessen Verwandtschaft zur Edgar-Wallace-Krimi-Serie offensichtlich. Auch deren *mode of narration* gleicht eher einem Thriller, auch deren Antagonist ist zumeist grotesk maskiert, wodurch oft diverse Inszenierungsstrategien des Horrorfilms motiviert werden. Jedoch gibt es im deutschen Genre stets einen amtlichen Ermittler, stets einen heterosexuellen Liebesplot, die Morde fallen stets deutlich weniger brutal und stilisiert aus, der Antagonist ist stets durch finanzielle Interessen motiviert und vor allem sind die Buchvorlagen um Eddi Arent als komisches Markenzeichen der Serie ergänzt. Bereits einige Gialli der 60er Jahre wurden im deutschen Vertrieb an die Edgar-Wallace-Krimi-Serie angepasst. So wurde zum Beispiel NUDE . . . SI MUORE (Sieben Jungfrauen für den Teufel, Antonio Margheriti, I 1968) in einer Farb-Fassung und einer schwarz/weiß-Fassung mit einem den Stil der Serie imitierenden Soundtrack in deutschen Kinos aufgeführt. L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO war hingegen eine deutsch-italienische Ko-Produktion, die wie einige andere *gialli* in Deutschland innerhalb der Bryan-Edgar-Wallace-Serie ausgewertet wurde, obwohl diese mit dessen Büchern nichts zu tun hatten - L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO beispielsweise basiert frei auf Cains THE SCREAMING MIMI. Grob hat die Edgar-Wallace-Krimi-Serie außerordentlich negativ als lediglich ein weiteres eskapistisches, deutsches Unterhaltungs-Genre beschrieben. Dabei betont er zwar immer wieder die Relevanz der Maskerade des Verbrechers im Gegensatz zu deren Enthüllung, die seiner Meinung nach unbedeutend sei. Bergfelder hat zudem

Der *giallo* wird fast ausnahmslos als Hybrid aus Kriminalfilm und Horrorfilm kategorisiert, da zwar die Narration typisch für *detective fiction* ist, jedoch die Ästhetik und die Inszenierungsstrategien den Traditionen des *gothic horror* entsprechen. So gehen z. Bsp. den Mordszenen lange *suspense*-Szenen voran, die im Stile des klassischen Horrorfilms eine bedrohliche Stimmung aufbauen, während die Morde durch Schockeffekte und für den Horrorfilm übliche Gore-Effekte geprägt sind. Diese Diagnose zweier Genres, die sich scheinbar im einzelnen Film abwechseln, vernachlässigt jedoch die als Austausch zu verstehende Hybridität des Genres.

In der zweiten Formel wurde der rationale Killer mit kapitalistischen Motiven durch den psychotischen Killer ersetzt. Durch diese scheinbar marginale Veränderung ändert sich die Hybridität jedoch grundlegend. Zwar wurde der Detektiv als ein Spurenleser, der eine vergangene Tat rekonstruiert, oft mit der Tätigkeit eines Psychoanalytikers oder eines

auf die betonte nationale Unspezifik des mit einer sehr campigen Interpretation britischer Detektivklischees operierenden Genres hingewiesen, die ebenso zwanghaft wirkt. Wie später auch am *giallo* gezeigt wird, kann jedoch gerade dies als *parapraxis* bzw. eine Produktion von Fehlleistungen re-perspektiviert werden, wie sie Elsaesser für den Neuen Deutschen Film aufzeigte. Dem Genre liegt eine ins Monströse und zugleich ins Lächerliche verzerrte Kritik an einem maskierten und fremd empfundenen Kapitalismus zugrunde, deren gescheiterte Enthüllung vielleicht gerade das Symptom für die Unfähigkeit zum Abschluss der Auseinandersetzung mit der verhandelten Problemkonfiguration darstellt. Dies ist dem deutschen Publikum dann wiederum im *giallo* möglich – jedoch mit der Begrenzung, dass es sich in dem oft eindeutig italienisch markierten Genre immer nur in einer fremden Subjektposition verkennen kann. Als Einführung zum *giallo* siehe: Koven, Mikel J.: *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Scarecrow Press. Lanham/ Toronto/ Oxford 2006. Zu Grobs Skizze der Edgar-Wallace-Serie siehe: Grob, Film der sechziger Jahre, S. 215 – 220. Für die Parallelen zwischen der Serie und dem *giallo* siehe: Sanjek, David: *Foreign Detection: the West German Krimi and the Italian Giallo*. In: *Spectator: the University of Southern California journal of film and television*. Vol. 14 Nr. 2. Los Angeles 1994. S. 82 – 95. Für einen Abriss der Analyse und Kritik an der Edgar-Wallace-Serie und die Diskussion von deren kultureller Spezifik siehe: Bergfelder, Tim: *Exterritorial Fantasies: Edgar Wallace and the German Crime Film*. In: Bergfelder, Tim/ Carter, Erica/ Göktürk, Deniz [Hg.]: *The German Cinema Book*. Bfi/ Palgrave Macmillan. London 2008, [2. Auflage]. S. 39 – 47. (Insbesondere: S. 46). Für den Begriff der filmischen *parapraxis* siehe: Elsaesser, *New German Cinema and History*, S. 184f.

Historikers verglichen,²⁵⁰ jedoch wird diese Tat durch den rationalen Killer noch als lineare Handlung konstituiert, durch den psychotischen Killer allerdings als Wiederholung eines traumatischen Ereignisses.²⁵¹ Erst in der zweiten Formel findet also eine Auflösung der Grenzen der Zeitebenen Vergangenheit/Gegenwart wie der Zeitdimensionen der psychologischen und der chronologischen Zeit statt, wie sie bereits in den vorangegangenen Kapiteln als populärkulturelles Symptom eines kollektiven Traumas gelesen wurde.

Strukturell laufen zwei Prozesse der Identifikation parallel ab. Einerseits identifiziert sich der Rezipient mit dem Protagonisten, der von den Verbrechen persönlich betroffen ist – zumeist als Augenzeuge – und unfähig ist, diese zu vergessen. Andererseits identifiziert sich der Rezipient aber auch mit dem Antagonisten, der seine Spuren zu verwischen versucht. Die subjektive Kamera aus der Perspektive des Killers, die die Identifikation mit diesem erzwingt, wird nicht nur bei Morden – bei deren Opfern es sich oft um Zeugen handelt –, sondern auch oft bei der Wiederaneignung von Beweismaterialien eingesetzt. Der Rezipient identifiziert sich also einerseits mit der Lösung des Mordes und andererseits mit dessen gewaltsamer Vertuschung. Während dieser letztere Prozess als ein gewaltsames Vergessen gelesen werden kann, kann der Protagonist gerade nicht vergessen. Die Genrekonvention will sogar, dass er den Mörder nicht durch seine

²⁵⁰ Vgl. Torlasco, *Time of the Crime*, S. 3.

²⁵¹ Beiden Varianten ist jedoch gemein, dass der Ermittlungsplot erst durch den Verbrechensplot konstituiert wird. Zur doppelten Plotstruktur der Detektiv Erzählung siehe: Lindemann, Uwe: *Narrativik des Detektivromans. Zwei Geschehen – zwei Geschichten – ein Text*. In: M. Nøjgaard/L.O. Sauerberg/B.A. Sørensen [Hg.]: *Orbis Litterarum. International Review of Literary Studies*. Blackwell. Volume 57. Oxford 2002. S. 31-51.

Nachforschungen, sondern durch seine eigene Erinnerung an die Tat identifiziert. Durch die Nachforschungen wird es ihm lediglich möglich, die Erinnerung richtig zu verstehen. In beispielsweise L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO erkennt der Protagonist am Ende, dass er aufgrund von Gendervorurteilen Opfer und Täter miteinander verwechselte. Zugleich wird die Konvention der Augenzeugenschaft des Protagonisten als Zwang zur Beobachtung und Reflektion über die Wiederholung des Verbrechens inszeniert.²⁵² Durch das Horrorgenre wird die Vergangenheit des Verbrechens als ein sich entziehendes Trauma konstituiert, das wiederholt in die Gegenwart als Gewaltakt einbricht. Die Hybridität des Genres wird allegorisch als eine Spannung in Italien und Deutschland aus vergessen wollen und nicht vergessen können lesbar.

Das Genre operiert mit sehr eindeutigen Genderkonfigurationen: Der Killer, der zumeist mit einem Messer seine weiblichen Opfer ermodert, kann leicht als Versuch der gewaltsamen Rekonstruktion einer dominanten Männlichkeit gelesen werden. Die erfolglose Erinnerungs-Arbeit des Protagonisten bedingt zumeist sein sexuelles Scheitern und zeigt dadurch auf, dass auch seine Männlichkeit durch das Trauma versehrt ist. Die

²⁵² Ein *giallo*, der dies metareflexiv verhandelt, ist Argentos ‚Spätgiallo‘ OPERA (Terror in der Oper, Dario Argento, I 1987), in dem der Mörder die Protagonistin vor all seinen Taten fesselt und sie durch unter ihren Augenlidern festgeklebte Nadeln zwingt, seine Taten zu beobachten. Eine Pointe im Kontext der hier beschriebenen historischen Konnotationen der Augenzeugenschaft im italienischen Horrorfilm ist, dass das Trauma der Protagonistin darin besteht, ihre Mutter dabei beobachtet zu haben, wie diese lustvoll den Mörder bei seiner Tat beobachtete. Der Film tangiert damit die Frage, wie sich die Konventionen der Augen-Zeugenschaft und der Angstlust am Voyeurismus, wie sie durch den *gothic horror* der 60er Jahre etabliert wurden, in die nächste Generation bzw. den nächsten Zyklus des Horrors übertragen lassen, der in einem anderen Kontext von einem anderen Publikum rezipiert wird. In diesem Sinne kann die Verweigerung der Schaulust der Protagonistin und die gleichzeitige Überstilisierung einer Gewalt, die jeder Bezüge zum *historical trauma* entbehrt, als eine Abgrenzungsfigur zu den Horrorzyklen gelesen werden, die am Prozess der Verarbeitung der Vergangenheit teilhatten. OPERA wäre daher nicht allein als Epigramm über den *giallo* im Zeitalter des *Slashers*, sondern auch als Kommentar auf die Gewaltexzesse im Horrorfilm der 80er Jahren zu re-perspektivieren. Siehe hierzu das letzte Kapitel.

von Silverman diskutierte Realisierung der *historical traumata* als Krise der Männlichkeit wird also auch im *giallo* zum seriellen Grundmechanismus. Sie wird allerdings nicht mehr wie im *peplum* mit der Rekonstruktion eines männlichen Ich-Ideals abgeschlossen.

Das Genre wird oft auch dafür kritisiert, dass es die Story lediglich als Anlass für eine Serie sinnloser Gewaltexzesse nutze. Tatsächlich sind die Identitäten der Killer und deren Traumata austauschbar,²⁵³ jedoch wird interessanterweise die Identifikation mit dem Killer nur inszenatorisch bewirkt, solange dieser maskiert und daher unbekannt ist. Die Enthüllung seiner Identität ist hingegen an keine eindeutige Identifikation mit irgendeiner Figur gekoppelt. Die historische Pointe der Genrehybridität ist also gerade die Identifikation mit den Prozessen des Umgangs mit einem Trauma, das sich nicht in einer einzigen Krankengeschichte einsperren lässt,²⁵⁴ sondern wie im Italowestern systemisch ist. Die vielen *red herrings*²⁵⁵ und die finale Beliebigkeit der Identität des Täters erzeugt eine paranoische Atmosphäre, da potenziell jeder Bürger ein Opfer/Täter des Traumas sein könnte. Die vom *peplum* geleistete, doch bereits im Italowestern wieder

²⁵³ Wie variabel die psychologischen Erklärungen sind, zeigt sich unter anderem daran, dass diese in den verschiedenen Sprachfassungen manchmal grundsätzlich verschieden sind.

²⁵⁴ Foucault hat die Einpflanzung der Krankheit bzw. des Symptoms des Anderen in einem individuellen Körper als Machttechnik beschrieben. Diese erlaubt dessen Ausschluss aus der Gesellschaft, wodurch verschleiert wird, dass es sich dabei um einen systemischen Effekt handelt, der der Ausweitung und Intensivierung der Durchdringung des Lebens durch die Diskurse der Moderne dient. Vgl. Foucault, *Wille zum Wissen*, S. 41 – 53.

²⁵⁵ Das Idiom *red herring* bezeichnet im englischen Sprachgebrauch falsche Verdächtigungen bzw. falsche Fährten, die den Zuschauer gezielt verwirren oder von der Lösung des Falls ablenken sollen. Vgl. Babcock Gove, Philip [Hg.]: *Webster's Third New International Dictionary of the English language*. Unabridged. Merriam-Webster/ Könemann. Springfield (Mass.)/ Köln 1993. S. 1902.

dekonstruierte Konstitution einer intakten idealen Männlichkeit wird im *giallo* als gegenwärtig unmöglich inszeniert.

In dieser Konfiguration der Ambivalenz wirkt ein Paradoxon, auf das Ravetto hinsichtlich der Erinnerung an den Holocaust hingewiesen hat: Während die ehemaligen Täter versuchen zu vergessen, dass sie schuldig sind, fühlen sich die meisten ehemaligen Opfer gerade aufgrund der Unfähigkeit zu vergessen dafür schuldig, dass ausgerechnet sie überlebten.²⁵⁶ Dieses Problem behandelt auch *IL GATTO DAGLI OCCHI DI GIADA* (Die Stimme des Todes, Antonio Bido, I 1977), der einer von lediglich zwei Gialli ist,²⁵⁷ die die generische Leerstelle des Traumas eindeutig als Holocaust benennen: Drei Menschen werden als Rache dafür ermordet, dass sie im zweiten Weltkrieg eine jüdische Familie denunzierten, wodurch eine Mutter mit ihren zwei Kindern zum Tod im Konzentrationslager verurteilt wurde. Während der Vater der Familie inzwischen in der italienischen Nachkriegsgesellschaft Richter geworden ist, realisiert der Sohn die vom

²⁵⁶ Vgl. Ravetto, *Fascist Aesthetics*, S. 41.

²⁵⁷ Das zweite Beispiel ist die italienisch-spanische Ko-Produktion *NELLE PIEGHE DELLA CARNE* (In the Folds of the Flesh, Sergio Bergonzelli, I/SP 1970), deren Zuordnung zum Genre *giallo* jedoch nicht unumstritten ist, da die genretypische Ermittlung des unbekanntes Mörders hier gänzlich auf die Erforschung eines Traumas verschoben ist, aus dem eine Mutter, ihr Sohn und ihre Tochter als psychotische Serienkiller hervorgehen. Im Film gibt es zwei schwarz/weiß-Rückblenden, in denen gezeigt wird, dass die Mutter im Konzentrationslager beobachten musste, wie ihre Familie vergast wurde, und dass sie später vergewaltigt wurde. Auch in diesem Film wird angedeutet, dass das Überleben des Holocausts in einer Identifikation mit den Tätern resultiert: Die Mutter stiftet ihren Sohn dazu an, einen Gangster, der die Familie erpresst, durch Gas zu ermorden und gemeinsam mit ihr die Leichen, die die Familie produziert, in einem chemischen Bad zu entsorgen. Letztlich begeht sie selbst durch dasselbe Gas Suizid. Durch seine wiederholten *plot twists* führt der Film die Konvention der psychoanalytischen Erklärungsmodelle für die Taten des Serienkillers ad absurdum und motiviert dadurch episodenhaft eine Reihe von exploitativen *set-pieces*, die mal Vergewaltigung und Holocaust, mal Pädophilie, mal Inzest, mal Folter oder andere Varianten sexueller Tabus und sexualisierter Gewalt ausstellen. Im Kontext dieses Eklektizismus, der in spanischen Produktionen der 70er Jahre nicht selten ist und der sich auch bei den Filmen Paul Nashys findet, stellt die Holocaust-Episode jedoch eher einen Vorläufer des *nazi-exploitation*-Genres dar, das in Kapitel 5.2 besprochen wird.

Vater unterdrückte Rachephantasie. Durch die Identifikation des Täters als ehemaliges Opfer skizziert der Film das Problem, dass das Opfer sich durch sein Überleben schuldig fühlt. Diese Identifikation des Opfers mit den ehemaligen Tätern macht der Film durch die außerordentlich grausamen Morde offensichtlich: Ein Mann wird in der Badewanne erwürgt, der Kopf einer Frau wird lebendig im Backofen verbrannt. Der Film identifiziert dies denn aber auch als die verbotene sadomasochistische Lust des Rezipienten am Genre, der sich mit der Angst des Opfers und der Mordlust des Täters identifizieren kann. Als der Vater die Psychose seines Sohnes aus der Perspektive der Protagonisten erkannt hat, erschießt er seinen Sohn und begeht danach Suizid. Die Protagonisten beobachten dies, ohne eingreifen zu können. Wie *SE SEI VIVO SPARA* kommt auch dieser *giallo* damit zu dem zynischen Schluss, dass die Nachkriegsgeneration zwar das historische Trauma erforschen kann, es aber nicht ‚bewältigen‘ kann.

5.2 Experimente an der Grenze der Repräsentierbarkeit des Holocausts im Sadiconazista

In allen bisher diskutierten Genres fällt auf, dass selbst in jenen Filmen, die die faschistische Vergangenheit und den Holocaust explizit als privilegierte Leerstelle der Genrekonventionen inszenieren, dies doch immer als Erinnerung geschieht. Sowohl in *LA VERGINE DI NORIMBERGA* als auch in *SE SEI VIVO SPARA* wird der Holocaust, in dem sich aller Horror der historischen Schuld konzentriert, nie als ein authentisches Ereignis innerhalb der Diegese gezeigt, sondern stets als persönliche Erinnerung einer Figur

aktualisiert, die nicht vergessen kann. Dasselbe gilt für den *giallo*, in dem das ursprüngliche Trauma immer bereits abwesend ist und der vermeintliche erste Mord im Film stets bereits eine Wiederholung und eine Re-Inszenierung darstellt.

Auch in *IL PORTIERE DI NOTTE*, Cavanis Skandalfilm von 1974,²⁵⁸ sind die Szenen im Konzentrationslager stets eindeutig als Erinnerungen der Figuren markiert. Dieser Modus der figurenzentrierten Erzählperspektive wird in den Szenen durch die Exposition der ikonischen Zeichen wie SS-Uniform, roten Hakenkreuzfahnen und -Armbinden als dezidiert unrealistisches Szenario realisiert. Als der Protagonist Max der Gräfin die Salomè-Szene schildert, wird bereits in der Rahmenerzählung impliziert, dass der Erzähler ein unzuverlässiger ist, da seine Erinnerung zu einem Phantasiegebilde der Sehnsucht verfremdet ist. Entsprechend ist die Szene durch das Make-Up der Figuren, das entleerte und anonymisierte Szenario, die Masken tragenden Statisten und den punktuellen Einsatz der Ikonen traumhaft inszeniert. Der Film ist bis heute ein Zentrum der kritischen Diskussion der filmischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust und das Hauptziel der Kritik an der Engführung von Sadomasochismus und Nationalsozialismus.²⁵⁹

²⁵⁸ Der Film schildert das Wiedersehen eines ehemaligen SS-Offiziers und einer Konzentrationslagerinsassin in Wien. Die beiden re-inszenieren ihre sadomasochistische Liebesbeziehung, die sie im Lager führten. Eine Gruppe von nationalsozialistischen Offizieren und Kriegsverbrechern will die Frau eliminieren, um die Spuren der Vergangenheit zu löschen. Von der Gruppe gewaltsam bedroht, isoliert sich das Paar in einer kleinen Wohnung. Als sie dem Hungertod nahe sind, kleiden sie sich in ihren historischen Kostümen – seiner SS-Uniform und ihrem Nachthemd – und verlassen die Wohnung. Auf einer Brücke werden sie erschossen.

²⁵⁹ Vgl. Marcus, *Shadow of Auschwitz*, S. 52f. Und: Torlasco, *Time of the Crime*, S. 44 – 63. Und: Sarris, Andrew: *The Nasty Nazis: History or Mythology*. In: ders.: *Politics and cinema*. Columbia University Press. New York 1978. S. 85 – 91. Und: Waller, Marguerite: *Signifying The Holocaust*. Liliana Cavani's *Portiere di notte*. In: Pietropaolo, Laura/ Testaferri, Ada [Hg.]: *Feminism in the Cinema*. Indiana University Press, Bloomington/ Indianapolis 1995. S. 206 – 219. Und: De Lauretis,

Die Autorenfilme der 70er Jahre, die in Italien und in der BRD Vergangenheitsverarbeitung leisten, operieren gegen die kollektive Amnesie mit einer Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart.²⁶⁰ Wie insbesondere in der Chronologie der Genres klar wird, ist der Erinnerungsmodus im italienischen Film der dominante Modus der filmischen Inszenierung von Traumata, wie er paradigmatisch in *IL PORTIERE DI NOTTE* vorgeführt wird.²⁶¹ Wie in *SE SEI VIVO SPARA* wird damit das Repräsentationsproblem des Holocausts angesprochen: zum einen die generelle Frage, ob man diesen sprachlich oder filmisch überhaupt fassen kann oder ob sich der reale Horror – im Lacan’schen Sinne – nicht immer entzieht; zum anderen die heikle Grenze zwischen respektvollem Schweigen und schamvollem Verschweigen.²⁶² Ein Teil dieser Problematik mag auch sein, dass der Holocaust eine Leerstelle im filmischen Archiv darstellt. Der Nationalsozialismus hinterließ zwar ein reiches filmisches Erbe, in diesem kommt jedoch der Holocaust nicht vor. Für jeden filmischen Versuch, sich dem Thema anzunähern, fehlt also ein historisches Vorbild, auf das man sich berufen könnte.²⁶³

Ein Jahr nach Cavanis Film erschienen in Italien drei Filme, die die filmische Verhandlung des Themas fortsetzten: Wertmüllers *PASQUALINO SETTEBELLEZZE* (Sieben

Teresa: Cavani’s Night Porter: A Woman’s Film? In: *Film Quarterly*, Vol. 30, Nr. 2 (Winter 1976/77). S. 35 – 38.

²⁶⁰ Für die BRD vgl. Kaes, *From Hitler to Heimat*, S. 27. Für Italien vgl. Ravetto, *Fascist Aesthetics*, S. 23f.

²⁶¹ Ravetto hatte diese Inszenierungsstrategie lediglich dem *neodecadent cinema* attestiert, doch diese findet sich bereits zuvor, wie insbesondere anhand von *SE SEI VIVO SPARA* ausgeführt wurde. Es sei hier jedoch auch daran erinnert, dass dieser Italowestern und *IL PORTIERE DI NOTTE* von demselben Editor geschnitten wurden. Zur Erinnerung im *neodecadent cinema* siehe: Ravetto, *Fascist Aesthetics*, S. 38.

²⁶² Für eine Diskussion dieser Frage hinsichtlich der filmischen Inszenierungen des Holocausts siehe: Elsaesser, *Subject Positions*, S. 117.

²⁶³ Vgl. Kaes, *From Hitler to Heimat*, S. 7.

Schönheiten, Lina Wertmüller, I 1975) versuchte im Erzählmodus der Groteske den Holocaust aus italienischer Perspektive zu zeigen. Um sein Überleben zu sichern, will ein arroganter Kleinmafioso die unattraktive und sadistische Kommandantin eines Konzentrationslagers verführen und wird dadurch zum Kapo.²⁶⁴ Pasolinis SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA nutzt ein Szenario De Sades zur Allegorie auf die Machtmechanismen des Faschismus. Ein Jahr später operiert Brass' SALON KITTY (Tinto Brass, I/BRD/F 1976) bereits in der Grauzone zwischen historischem Melodrama und Sexploitation,²⁶⁵ vermeidet jedoch in seiner an historischen Tatsachen angelehnten Geschichte eines Bordells als Spionage-Instrument der Gestapo explizit den Holocaust. Im gleichen Jahr war jedoch die Ko-Produktion ILSA, SHE WOLF OF THE SS (Ilsa – die Hündinnen vom Liebeslager 7, Don Edmonds, USA/BRD 1975)²⁶⁶ ein Überraschungserfolg und ging in Italien in Serienproduktion. Das Genre wird im Deutschen inzwischen konsensuell mit dem Begriff ‚Sadiconazista‘ bezeichnet, den Stiglegger durch seine

²⁶⁴ Für eine Analyse der grotesk-komischen Inszenierungsstrategien in der Tradition der *commedia dell'arte*, die die Regisseurin als Mittel der Verfremdung für dieses bis dahin in Italien kaum behandelte Thema nutzte, siehe: Magretta, William R./ Magretta, Joan: Lina Wertmüller and the Tradition of Italian Carnavalesque Comedy. In: Genre, Vol. 12, Nr. 1 (Spring 1979). University of Oklahoma Press. Norman 1979. S. 25 – 43.

²⁶⁵ Unter Sexploitation versteht man den Produktionsmodus, aus einer „reißerischen Grundidee ein Höchstmaß an visuellen Schauwerten“ – dies ist Stigleggers Definition für Exploitation – zum Zwecke der sexuellen Erregung des Rezipienten zu schöpfen. Für eine ausführlichere Skizze des Begriffs siehe: Stiglegger, Sadiconazista, S. 10.

²⁶⁶ Dasselbe Produktionsteam hatte bereits 1968 den Film LOVE CAMP 7 als kanadisch-amerikanische Ko-Produktion realisiert. Aufgrund von dessen Erfolg entschied man sich für einen weiteren Film. Schubart hat den Film im Kontext der feministischen Diskurse der 70er Jahre als maximal übersteigerte Kastrationsphantasie männlicher Rezipienten gelesen. Slane hat hingegen darauf hingewiesen, dass die Figur Ilsa offenbar so populär war, dass man deren Spuren ausgerechnet noch in der Diskursfigur *feminazi* in der rechten Hass-Rhetorik gegenüber dem Feminismus findet. Vgl. Schubart, Rikke: Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970–2006. McFarland & Company. Jefferson (North Carolina)/ London 2007. S. 65 – 82, 328f. Und: Slane, A Not So Foreign Affair, S. 1 – 13, 248 – 164.

gleichnamige Dissertation etablierte, während der äquivalente Begriff im Englischen *nazi exploitation* ist. Beide Bezeichnungen bringen das Spektakel des Genres auf den Punkt: Kannibalismus, Nekrophilie, Massenexekutionen, Menschenversuche, lebendig verbrannte Menschen, von Hunden gerissene Menschen, sexuelle Folter, Vergewaltigung etc. Schauplatz und Motivation der Darstellungen ist das Konzentrationslager.²⁶⁷ Wurden die Autorenfilme der 70er Jahre für ihren Umgang mit dem Nationalsozialismus als Kitsch kritisiert, so ist es dieses Genre das diesen Kitsch als respektvolle und sensible Distanzierung re-perspektiviert. Wie ambivalent das Genre zu betrachten ist, sei kurz an zwei Szenen aus *L'ULTIMA ORGIA DEL III REICH (Gestapo's Last Orgy, Cesare Canevari, I 1976)* skizziert.

In einer Szene, in der gynäkologische Untersuchungen zur Darbietung nackter Frauenkörper genutzt werden, bemerkt der Kommandant des Lagers überrascht, dass die jungen jüdischen Frauen fast ausnahmslos frei von jeglichen Krankheiten seien. Darauf erwidert ein Kollege, dass dies wohl daran läge, dass sie sich die besten Ärzte von dem

²⁶⁷ Dem Genre werden manchmal auch Filme wie *LE LUNGHE NOTTI DELLA GESTAPO (Red nights of the Gestapo, Fabio de Agostini, I 1977)* zugeordnet, die für damalige Verhältnisse übliche Sexploitation vor dem historischen Hintergrund und unter Verwendung der ikonischen Zeichen des Nationalsozialismus als Fetische darstellen. Der Zyklus der hier primär diskutierten Filme, die aus heutiger Perspektive retrospektiv als *KZ-torture-porns* bezeichnet werden könnten, entstand in Italien fast ausschließlich in den Jahren 1976-78. Für eine detailliertere Darstellung der Konventionen des Genres siehe: Stiglegger, Sadiconazista, siehe insbesondere S. 54 – 63. Und: Koven, Mikel J.: 'The film you are about to see is based on fact': Italian Nazi Sexploitation Cinema. In: Mathijs, Ernest/Mendik, Xavier [Hg.]: *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945*. Wallflower Press. London 2004. S. 19 – 31. Und: Cruz, Omarya: *Tits, Ass & Swastikas. Three Steps toward a Fatal Film Theory*. In: Black, Andy [Hg.]: *Necronomicon. The Journal of Horror and Erotic Cinema. Book Two*. Creation Books. London 1998. S. 89 – 98. Für eine kleine Motivgeschichte des monströsen Nationalsozialisten im Horrorgenre, in der der Sadiconazista und deren populärkulturelle Genealogie kursorisch behandelt wird, siehe: Petley, Julian: *Nazi Horrors. History, Myth, Sexploitation*. In: Conrich, Ian [Hg.]: *Horror Zone. The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. I. B. Tauris. London/ New York 2010. S. 205 – 226.

Geld leisten könnten, das sie dem deutschen Volk gestohlen hätten. Žižek hat anhand eines ähnlichen Beispiels von Anti-Semitismus argumentiert, dass eine perfekte Ideologie auch für scheinbare Ausnahmen Erklärungen bieten muss, die zumeist der Inversionslogik folgen.²⁶⁸ Derselben Logik folgt auch eine spätere Szene im Film: Der Kommandant zeigt den jungen Soldaten Bilder von ‚entarteten‘ jüdischen Frauen. Das erste Bild zeigt eine Frau, die kniend Hundefutter aus einem Napf (fr)isst und in ihrem als tierisch bezeichneten Treiben angeblich nicht bemerkt, dass sie zugleich anal vergewaltigt wird. Lediglich in einem Nebensatz wird bemerkt, dass dem Verhalten fünf Tage Essensentzug vorangegangen sind. Das vermeintliche Paradebeispiel ist also ein gewaltsam produziertes. Den jungen Soldaten werden noch mehrere solcher Bilder gezeigt, die vom Lagerkommandanten als sexuelle Abart bezeichnet werden. In kurzen Zwischenschnitten werden die jungen Soldaten jedoch bei der Onanie gezeigt. Sie sind offensichtlich von den vorgeführten sexuellen Transgressionen nicht abgestoßen, sondern sexuell erregt.

Der Kommandant fährt in seiner Erklärung fort, dass der Aufenthalt der Soldaten im Lager ihrer Stählung für den Fronteinsatz dienen sollte. Die Montage kommentiert dies ironisch, indem die haarigen und wenig gestählten Gesäße der jungen Soldaten gezeigt werden. Ebenso erfolgt auf die Lobeshymne des Kommandanten auf die deutsche Überrasche ein höhnischer Zwischenschnitt, in dem ein Soldat mit einem Gipsdaumen an seines Nebenmannes After spielt. Im Anschluss an diese eher im Stil einer Sexkomödie gehaltenen Späße folgt jedoch eine Szene, in deren Inversionslogik die Frage beantwortet

²⁶⁸ Vgl. Žižek, *Sublime Object of Ideology*, S. 723f.

wird, wie der deutsche Faschist Sex haben soll, wenn ihm die Homosexualität verboten ist, er nicht Rassenschande begehen darf und er seine Frau als sexuelles Wesen marginalisiert.²⁶⁹ Der deutsche Soldat dürfe keine Liebe für die unwerten Rassen hegen, müsse sich auf Dominanz und die eigene Lust beschränken. Folglich müsse die jüdische Frau leiden und dürfe nie das Vergnügen eines Orgasmus mit einem Arier haben. Im Anschluss daran werden Frauen vor einem überdimensionierten Hitlerportrait gezeigt. Diese hätten die jungen Soldaten zu erobern und diese müssten sie leiden lassen für den Ruhm des Dritten Reiches.

Diese Gruppenvergewaltigung inszeniert der Film als Schwindel und Ekel erregende Montage durch Reißschwenks, schnelle Zooms, plötzliche Zeitlupen, harte Schnitte, Großaufnahmen von geschlagenen Frauen, von Blut und den Gesichtern der Frauen, die entweder voll Schmerz oder Apathie sind. War *IL PORTIERE DI NOTTE* vorgeworfen worden, dass der Film die sadistische Gewalt des Faschismus als Sadomasochismus zeige,²⁷⁰ so inszeniert der Sadiconazista diese sexuelle Gewalt betont sadistisch. Es wird sowohl die Lust der Vergewaltiger und Folterer als auch das Leiden der Opfer gezeigt. In der Montage wird letztlich jedoch sowohl die Ekstase der ersteren wie der Horror der zweiten ästhetisch überhöht, wodurch das Spektakel dem Rezipienten durch die Identifikation mit beidem ein sadomasochistisches Rezeptionsvergnügen offeriert.

²⁶⁹ Theweleit hat darauf hingewiesen, dass in der diskursiven Konstruktion der männlichen Körperlichkeit die Dämonisierung alles Weiblichen durch die De-Sexualisierung und Marginalisierung der eigenen Frau und aller positiv besetzter Frauenfiguren erfolgt. Vgl. Theweleit, *Männerphantasien*, Band 1, S. 12 – 234.

²⁷⁰ Vgl. Frost, *Sex Drives*, S. 12, 33f. Auch Sontag erwähnt dies: Sontag, *Fascinating Fascism*, S. 96.

Elsaesser hat darauf hingewiesen, dass der Film gerade aufgrund seiner Funktion als Unterhaltung, seiner Strategien der Identifikation und dem damit verbundenen Potenzial der Faszination für die ikonischen Zeichen des Nationalsozialismus zu einer wesentlich komplexeren Verhandlung des Themas fähig sei als andere Medien.²⁷¹ Der Sadiconazista mag in diesem Sinne ein gewagtes Experiment mit dem Klischee eines sadomasochistischen Nationalsozialismus sein, das die problematische Aufarbeitung der populärkulturellen Geschichte dieser Diskursfigur aufzeigt. Gerade aufgrund seiner Bemühen um *verisimilitude*²⁷² mag das Genre dem Grauen des Holocausts in seinem Zynismus und seinen Inszenierungen des Sadismus näher kommen als das kritisch reflektierte *neodecadent cinema*. Wie jede filmische Exploitation performiert das Genre jedoch die darin lesbare Kritik zur maximalen Befriedigung der Schaulust der Rezipienten.²⁷³ Das Genre zeichnet somit eine hohe Ambivalenz aus, da der Zuschauer sowohl zur Identifikation mit den Tätern als auch den Opfern verführt wird, woraus aufgrund der Brisanz des historischen Hintergrundes der Filme die ethische Reflektion über die eigene Schaulust des Rezipient resultiert. Ein Sadiconazista wie *L'ULTIMA ORGIA DEL III REICH* zeigt damit zwar viele Probleme einer filmischen

²⁷¹ Vgl. Elsaesser, *Subject Positions*, S. 175.

²⁷² Hierin besteht der Hauptunterschied des Genres zu *ILSA – SHE WOLF OF THE SS*, in dem alle Folter-, Gewalt- und Sexszenen explizit auf eine Logik verzichten und als reine *set-pieces of attraction* mit lediglich einigen wenigen klischeehaften Ikonen inszeniert werden. In diesem Film ist also die Differenz von ausgestellter Gewalt und Erotik als Phantasie und dem auf Ikonen reduzierten historischen Hintergrund unübersehbar. In den Sadiconazistas fällt hingegen der Zeigegestus weniger auf, da er in eine Logik, also in eine geschlossene Inszenierung einer Ideologie eingebettet ist.

²⁷³ Auch Frost hat darauf hingewiesen, dass die Sexploitationfilme der 70er Jahre sich zwar stets der Differenz von Geschichte und sexueller Phantasie bewusst wären, jedoch in ihren Inszenierungen gerade diese Differenz wiederholt aussetzten. Vgl. Frost, *Sex Drives*, S. 155.

Auseinandersetzung mit dem Sujet Nationalsozialismus und Holocaust auf, jedoch performiert der Film ebenso die Unmöglichkeit einer Auflösung dieser Spannung und Beantwortung der zuvor erhobenen Fragen, indem in der Mitte des Films ein Bruch stattfindet. War das Lager bisher vor allem als ein System aus Hierarchien der Machtausübung, der Gewaltausübung und der sexuellen Praktiken gezeigt worden, so setzt in der Mitte des Films plötzlich eine höchst melodramatische Narration ein, die alle bisherigen Spannungen durch narrative Konventionen des Exploitation- und des Horrorfilms weniger auflöst, denn überlagert. Diese Transformation der bisherigen Ambivalenzen in melodramatische Konventionen gleicht einer Trivialisierung des Sujets. Durch eben diese Enttäuschung der soweit aufgebauten Erwartungen des Zuschauers überträgt der Film jedoch die bisher von ihm aufgezeigten Probleme auf den Rezipienten, auf dass dieser sich mit ihnen kritisch(er) auseinandersetze. Es ist unklar, welches Publikum den Sadiconazista in Italien sah. Es sollte allerdings offensichtlich sein, warum das Genre nie nach Deutschland exportiert wurde.

6 Abschlussbemerkung: Holocaust als *floating signifier* in italienischen Genres der 80er Jahre

Santner hat für eine Unterscheidung von Trauerarbeit und *narrative fetishism* in der Kultur argumentiert. *Narrative fetishism* beschreibt er als einen Modus, in dem erneut ein kohärentes Subjekt konstituiert wird, indem jede Spur eines Traumas auf einen Anderen projiziert wird. Dadurch wird der intakte Zustand vor dem Eintreten des Traumas phantasiert, wodurch die Auseinandersetzung mit diesem Trauma überflüssig wird. Trauer ist in seinem Modell hingegen der Prozess, durch den das Trauma in die Konstitution einer neuen Identität integriert wird. Deren kulturelle Realisierung skizziert er vorrangig als postmoderne Erzählstrategien, die jede Abgeschlossenheit und Einheit von Stil oder Narration vermeiden und zugleich ihre eigenen Vorbedingungen und Mechanismen reflektieren.²⁷⁴ Dies folgt Freuds Ausführungen, dass Trauer sich in der wiederholten Konfrontation mit dem verlorenen Objekt in der Phantasie vollzieht, wodurch die libidinösen Energien sukzessiv von diesem abgezogen werden.²⁷⁵ So könnte beispielsweise der Heimatfilm als ein paradigmatisches Genre des *narrative fetishism* bezeichnet werden, da von dem darin inszenierten Ideal einer Heimat, wie es bereits in der Blut-und-Boden-Politik der Nationalsozialisten modelliert wurde, libidinöse Energien nicht abgezogen werden, sondern diese stattdessen sogar verstärkt werden. Anhand dieses Modells soll zum Abschluss dieses Projektes kurz reflektiert werden, ob die

²⁷⁴ Vgl. Santner, Eric L.: 'History beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma'. In: Levi, Neil/ Rothberg, Michael [Hg.]: *The Holocaust: Theoretical Readings*. Rutgers University Press. New Brunswick (New Jersey) 2003. S. 214 – 220.

²⁷⁵ Vgl. Freud, *Mourning and Melancholia*, S. 245.

Inszenierungsstrategien der hier diskutierten italienischen Genres und deren Effekte der Identifikationsangebote für ein italienisches und ein deutsches Publikum eher als kollektive Trauerarbeit oder eher als *narrative fetishism* zu werten sind.

Bereits im Fall des *peplum* ergibt sich ein ambivalentes Bild: Im ersten Genre-Zyklus wurde der Faschismus noch als ein Problem inszeniert, das aus der gegenwärtigen Gesellschaft hervorgeht und das in dieser seine Spuren wie etwa Körperpolitiken und politische Rhetoriken hinterließ. In der weiteren Entwicklung des Genres wurde dieser Faschismus aber zunehmend auf eine Figur des Anderen projiziert, an dessen Stelle der Nationalsozialismus als Projektionsfläche gerückt ist. Dieser Prozess kann letztlich aber als ein Ansatz von kollektiver Trauerarbeit im italienischen Film verstanden werden, da der Faschismus zuerst als etwas eigenes problematisiert wird, jedoch sukzessiv als zunehmend fremd inszeniert wird. Obwohl die Verhandlung des Faschismus durch das mythologische Setting stark verfremdet ist, sind die Bezüge zur Auseinandersetzung mit der Vergangenheit unübersehbar und das serielle Prinzip des Genres selbst erfordert die wiederholte Konfrontation mit dem Faschismus. In Deutschland ergibt sich ein noch ambivalenteres Bild, da das Genre einerseits die populärkulturelle Konfrontation mit dem im deutschen Film weitgehend unterdrückten Nationalsozialismus erlaubt, aber andererseits der Faschismus und der Kampf gegen den Faschismus in den Filmen nie der eigene, sondern stets ein italienisches Konstrukt ist. Somit bieten die Filme durch die Vergegenwärtigung des Nationalsozialismus zwar einen Ansatz von deutscher Trauerarbeit, doch die kulturelle Praxis ist zugleich auch als *narrative fetishism* zu

betrachten, da die Vergangenheits-Verarbeitung als ein italienisches Sujet (miss)verstanden werden kann.

Der neue Mythos der starken, nationalen Identität, der sich im Helden des *peplum* kristallisiert, wurde jedoch bereits im zeitgleichen *gothic horror* und vor allem im anschließenden Italowestern wieder dekonstruiert. In der Konzentration auf das sich gewaltsam äußernde Trauma der Protagonisten in beiden Genres und in ihren Nachfolge-Genres der 70er Jahre war sowohl die generische als auch die kulturelle Hybridität ein zentrales Moment der Genreformation. Damit erfüllen diese Genres die inszenatorischen Bedingungen, die Santner an eine populärkulturell praktizierte, kollektive Trauerarbeit stellt. Da die Codes dieses Prozesses stets mit einem Amalgam aus Faschismus und National-Sozialismus operieren, boten sich die Genres zudem sowohl für die Trauerarbeit in Italien als auch in der BRD an. Letztlich kann jedoch dafür argumentiert werden, dass dieser Prozess der Vergangenheitsverarbeitung in der Aneignung dieser Genres in beiden Ländern nicht konsequent progressiv erfolgte. In Italien wurde das Bewusstwerden der Leerstelle des Faschismus, um die die Genrekonventionen immer wieder zirkulieren, stets zum National-Sozialismus verfremdet, wodurch der italienische Faschismus wiederum verdrängt wurde. In der BRD wurde hingegen genau dieses Moment, da die Leerstelle als die eigene verdrängte Vergangenheit explizit werden könnte, zensiert, sodass auch hier die Vergangenverarbeitung stets gewaltsam abbricht.

Die Genres erfüllen also nicht eine isolierte Funktion, sondern oszillieren unablässig zwischen den Polen einer filmischen Trauerarbeit und einem *narrative fetishism*. Mit dem Sadiconazista wird jedoch letztlich der italienische Verdrängungsmodus selbst zur

Erfolgsformel, in der der Holocaust mit dem populärkulturell modellierten Mythos eines sadomasochistischen Nationalsozialismus fusioniert ist. War bereits im *peplum* der zentrale Mechanismus dieser Figur die Überblendung von Nationalsozialismus als *Ur-Fascism* und Holocaust, so ist dessen serielle und exploitative Produktion im Sadiconazista ein starkes Indiz dafür, dass dieser Mechanismus des *narrative fetishism* die kulturelle Hegemonie darstellte. 1978/9 wurde dann auch noch der hoch melodramatische, amerikanische Fernseh-Vierteiler HOLOCAUST (Holocaust – die Geschichte der Familie Weiss, Marvin J. Chomsky, USA 1978) zum weltweiten Erfolg und fixierte die Identität von Nationalsozialismus und Holocaust endgültig als modernen Mythos.²⁷⁶ Infolge dessen war Faschismus und Holocaust in der italienischen Geschichte dem italienischen Genrefilm so fremd geworden, dass die Trauerarbeit im populären italienischen Film gegen Ende der 70er Jahre eingestellt wurde. In den 80er Jahren konnte das Wort ‚Holocaust‘ schließlich als *floating signifier* für das Spektakel des Gewaltexzesses beliebig in Filmtiteln benutzt werden: CANNIBAL HOLOCAUST (Nackt und Zerfleischt, Ruggero Deodato, I 1980), ZOMBIE HOLOCAUST (Zombies unter Kannibalen,

²⁷⁶ Elsaesser weist darauf hin, dass eine zentrale Kritik an der Fernsehserie in der BRD neben der Nutzung des Holocausts für ein Melodrama die gefühlte Enteignung und Entfremdung von der eigenen Geschichte war. Der Holocaust wurde zwar als deutsche Geschichte inszeniert, aber eben nicht von Deutschen. Wie die Verschmelzung von Holocaust und Nationalsozialismus hingegen zu einem modernen Mythos im Sinne von Barthes modelliert wurde, durch den einerseits die kritische Diskussion von Kollaboration beim Holocaust oder von anderen Fällen von Genozid verdeckt und der andererseits als *floating signifier* zur Diffamierung genutzt werden konnte, hat insbesondere Slane im Anschluss an Foucault hingewiesen. Foucault hatte Faschismus in den 70er Jahren als eine Diskursfigur beschrieben, die als *floating signifier* beliebig instrumentell eingesetzt werden kann. Slane exemplifiziert die Fortsetzung dieser Praktik und deren Erweiterung um den Holocaust anhand des Begriffes *Feminazi* und der Antiabtreibungskampagne in den USA der 90er Jahre, in der Abtreibung mit dem Holocaust und Feministinnen mit Nationalsozialisten gleichgesetzt wurden. Siehe hierzu: Slane, A Not So Foreign Affair. (Siehe insbesondere S. 1 – 13, 248 – 264). Für eine detaillierte Darstellung der Debatte über die Fernsehminiserie siehe: Elsaesser, Subject Positions, S. 162. Und: Elsaesser, Fassbinder’s Germany, S. 162.

Marino Girolami, I 1980), PORNO HOLOCAUST (Orgasmo Nero II – Insel der Zombies, Joe D'Amato, I 1981).²⁷⁷

War beim *peplum*, *gothic horror*, Italowestern und *giallo* argumentiert worden, dass die Vergangenheitsverarbeitung der italienischen Genres gerade aufgrund ihrer Verfremdungs-Effekte, die die kollektive Verdrängung der eigenen Vergangenheit unterlaufen, auch in der BRD als ein populärer Diskurs der Vergangenheitsverarbeitung rezipiert werden konnten, so zeigt der Sadiconazista sowohl die Grenze dieses Verkennens im Anderen als auch die Notwendigkeit der eigenen, deutschen Trauerarbeit auf, wie sie im Massenmedium Film vor allem vom Neuen Deutschen Film begonnen worden ist.

Die Agenda dieses Projektes war die Skizze einer interkulturellen Erforschung der filmischen Vergangenheitsverarbeitung, wie sie aus der Perspektive der Genretheorie und Genregeschichte geleistet werden könnte. Der Text stellt damit einen Ansatz dar, an den weitere Analysen zum besseren Verstehen der Dynamiken der oben skizzierten Oszillation zwischen *narrative fetishism* und Trauerarbeit im Film unter Berücksichtigung weiterer Diskurse, in denen Vergangenheitsverarbeitung thematisiert oder geleistet oder aber vermieden wurde, anschließen können.

²⁷⁷ Alle drei Filme lassen sich nur schwer mit dem historischen Holocaust in Verbindung bringen. Während CANNIBAL HOLOCAUST jedoch zu den intelligentesten und kritischsten Reflektionen über Mediengewalt gehört, wobei jedoch eine mögliche Kritik am Holocaust im Film lediglich zweitrangig neben der Diskussion von fiktionaler und dokumentierter Gewalt ist, handelt es sich bei ZOMBIE HOLOCAUST um einen gewöhnlichen italienischen Zombiefilm, der weder wesentlich brutaler noch wesentlich kritischer oder intelligenter als der Standard des Genres ausfällt. Beide Film sind übrigens in der BRD beschlagnahmt. PORNO HOLOCAUST ist hingegen ein Hybrid aus italienischem Zombiefilm und Hard-Core-Pornographie.

7 Materialien

7.1 Literaturverzeichnis

Altman, Rick: Film/Genre. bfi Publishing. London 2006, [3rd Reprint].

Babcock Gove, Philip [Hg.]: Webster's Third New International Dictionary of the English language. Unabridged. Merriam-Webster/ Könenmann. Springfield (Mass.)/ Köln 1993. S. 1902.

Bähr, Fabian: Der Holocaust im Spielfilm der 1960er Jahre. In: Fischer, Torben/ Lorenz, Matthias N. [Hg.]: Lexion der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. [transcript]. Bielefeld 2007. S. 171f.

Barry, Christopher: Violent Justice: Italian Crime/Cop Films of the 1970s. In: Mathijs, Ernest/ Mendik, Xavier [Hg.]: Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945. Wallflower Press. London 2004. S. 77 – 89.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Suhrkamp. Frankfurt aM 1964.

Baudrillard, Jean: History: A Retro Scenario. In: ders.: Simulacra and Simulation. Univeristy of Michigan Press. Ann Arbor 1994. S. 31 - 34.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: ders.: Gesammelte Schriften I.2. (Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser). Suhrkamp. Frankfurt aM 1974. S. 471 – 508.

Bergfelder, Tim: Exterritorial Fantasies: Edgar Wallace and the German Crime Film. In: Bergfelder, Tim/ Carter, Erica/ Göktürk, Deniz [Hg.]: The German Cinema Book. Bfi/ Palgrave Macmillan. London 2008, [2. Auflage]. S. 39 – 47.

Bondanella, Peter: A History of Italian Cinema. Continuum. London/ New York 2009.

Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. University of Winsconsin Press. Madison 1985.

Brocher, Corinna: Die Gruppe, die trotzdem keine war (1973). Rainer Werner Fassbinder über die Entwicklung des antiteaters und die Entstehung seiner ersten fünf Filme. In: Fischer, Robert [Hg.]:

- Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews. Verlag der Autoren. Frankfurt aM 2004. S. 17 – 176.
- Brunetta, Gian Piero: *The History of Italian Cinema. A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-First Century*. Princeton University Press. Princeton/ Oxford 2009.
- Clover, Carol J.: *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press. Princeton 1992.
- Crofts, Stephen: *Concepts of National Cinema*. In: Hill, John/ Church Gibson, Pamela [Hg.]: *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford University Press. Oxford 1998. S. 385 – 394.
- Crofts, Stephen: *Reconceptualising National Cinema/s*. In: *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 14, Nr. 3. S. 49 – 67.
- Cruz, Omarya: *Tits, Ass & Swastikas. Three Steps toward a Fatal Film Theory*. In: Black, Andy [Hg.]: *Necronomicon. The Journal of Horror and Erotic Cinema. Book Two*. Creation Books. London 1998. S. 89 – 98.
- Dalle Vacche, Angela: *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*. Princeton University Press. Princeton 1992.
- De Lauretis, Teresa: *Cavani's Night Porter: A Woman's Film?* In: *Film Quarterly*, Vol. 30, Nr. 2 (Winter 1976/77). S. 35 – 38.
- Dickie, John: *Imagined Italies*. In: Forgacs, David/ Lumley, Robert [Hg.]: *Italian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford University Press. Oxford/ New York 1996. S. 19 – 33.
- Dyer, Richard: *White*. Routledge. New York 1997.
- Eco, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. S. Fischer Verlag. Frankfurt aM 1984.
- Eleftheriotis, Dimitris: *Spaghetti Western, Genre Criticism and National Cinema: Re-defining the Frame of Reference*. In: Tasker, Yvonne [Hg.]: *Action and Adventure Cinema*. Routledge. London 2004. S. 309 – 328.

- Elsaesser, Thomas: Fassbinder's Germany. History Identity Subject. (Film Culture in Transition). Amsterdam University Press. Amsterdam 1996.
- Elsaesser, Thomas: New German Cinema and History: The Case of Alexander Kluge. In: Bergfelder, Tim/ Carter, Erica/ Göktürk, Deniz [Hg.]: The German Cinema Book. Bfi/ Palgrave Macmillan. London 2008, [2. Auflage]. S. 182 – 191.
- Elsaesser, Thomas: Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany. In: Rosen, Philip [Hg.]: Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. Columbia University Press. New York 1986. S. 535 – 549.
- Elsaesser, Thomas: Subject Positions, Speaking Positions: From Holocaust, Our Hitler, and Heimat to Shoah and Schindler's List. In: Sobchack, Vivian [Hg.]: The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event. Routledge. New York/London 1996. S. 145 – 183.
- Elsaesser, Thomas: Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD. Kulturverlag Kadmos. Berlin 2006/2007.
- Fehrenbach, Heide: Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler. University of North Carolina Press. Chapel Hill/ London 1995.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Suhrkamp. Frankfurt aM 1981.
- Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Suhrkamp. Frankfurt aM 1983.
- Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. Fischer. Frankfurt aM 2008, [8. Auflage].
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. (Mit einem Essay von Ralf Konersmann). Fischer. Frankfurt aM 2007, [10. Auflage].
- Foucault, Michel: Power and Strategies. In: ders.: Power/ Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977. Pantheon Books. New York 1980. S. 134 – 145.
- Frayling, Christopher: Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone. I. B. Tauris Publishes. London/ New York 1981.

- Freud, Sigmund: Mourning and Melancholia. In: ders.: The Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. Volume XIV (1914–1916). London. The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis. London 1962, [reprinted]. S. 243 – 258.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: ders.: Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler. Einleitung von Peter Gay. Fischer. Frankfurt aM 2004, [3. Auflage]. S. 137 – 172.
- Friedlaender, Saul: Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death. Harper & Row Publishers. New York et al. 1984.
- Frost, Laura: Sex Drives. Fantasies of Fascism in Literary Modernism. Cornell University Press. Ithaca/ London 2002.
- Fuery, Patrick: New Developments in Film Theory. St. Martin's Press. New York 2000. S. 46 – 70.
- Gledhill, Christine: Rethinking Genre. In: Gledhill, Christine/ Williams, Linda [Hg.]: Reinventing Film Studies. Hodder Arnold. London 2000. S. 221 – 243.
- Ginsborg, Paul: A History of Contemporary Italy: Society and Politics 1943-1988. Palgrave Macmillan. Basingstoke/ New York 2003.
- Girelli, Elisabeth: Beauty and the Beast. Italianness in British Cinema. Intellect Books/ University of Chicago Press. Bristol/ Chicago 2009.
- Grob, Norbert: Film der sechziger Jahre. Abschied von den Eltern. In: Jacobsen, Wolfgang/ Kaes, Anton/ Prinzler, Hans Helmut [Hg.]: Geschichte des deutschen Films. J. B. Metzler. Stuttgart/ Weimar 1993. S. 211 – 248.
- Günsberg, Maggie: Italian Cinema. Gender and Genre. Palgrave Macmillan. New York 2005.
- Hall, Stuart: Kodieren / Dekodieren. In: Bromley, Roger/ Göttlich, Udo/ Winter, Carsten [Hg.]: Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Zu Klampen. Lüneburg 1999. S. 92 - 110.
- Hallermayer, Evi: Filme analysieren – Kulturen verstehen. Über Akira Kurosawas »Yojimbo« und seine beiden Remakes »Per un pugno di dollari« und »Last man standing«. UVK. Konstanz 2008.
- Hay, James: Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex. Indiana University Press. Bloomington/ Indianapolis 1987.

- Hervey, Ben: *Night of the Living Dead*. (Bfi Film Classics). Bfi/ Palgrave Macmillan. Basingstoke/ New York/ London 2008.
- Higson, Andrew: The Concept of National Cinema. In: *Screen*, Vol. 40, Nr. 4 (Fall 1989). S. 36 – 46.
- Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. (Theodor W. Adorno – Gesammelte Schriften, Band 3). Suhrkamp. Frankfurt aM 1981.
- Kaes, Anton: *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*. Harvard University Press. Cambridge/ London 1989.
- Kessler, Christian: *Das wilde Auge. Ein Streifzug durch den italienischen Horrorfilm*. Corian-Verlag. Meitingen 1997.
- King, Alasdair: Placing *Green Is The Heath* (1951). Spatial Politics and Emergent West German Identity. In: Halle, Randall/ McCarthy, Margaret [Hg.]: *Light Motives. German Popular Film in Perspective*. (Contemporary Film and Television Series). Wayne State University Press. Detroit 2003. S. 130 – 147.
- Knäpple, Lena: *Kriegsfilmwelle*. In: Fischer, Torben/ Lorenz, Matthias N. [Hg.]: *Lexion der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. [transcript]. Bielefeld 2007. S. 118 – 120.
- Koepnick, Lutz: *The Dark Mirror. German Cinema between Hitler and Hollywood*. University of California Press. Berkeley/ Los Angeles/ London 2002.
- Koll, Horst Peter: *Der träumende Deutsche. Die Winnetou-Filmtrilogie*. In: Koebner, Thomas [Hg.]: *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren. Edition Text + Kritik*. München 1997. S. 384 – 397.
- Koven, Mikel J.: *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Scarecrow Press. Lanham/ Toronto/ Oxford 2006.
- Koven, Mikel J.: 'The film you are about to see is based on fact': Italian Nazi Sexploitation Cinema. In: Mathijs, Ernest/ Mendik, Xavier [Hg.]: *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945*. Wallflower Press. London 2004. S. 19 – 31.

- Kracauer, Siegfried: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. (With an introduction by Miriam Bratu Hansen). Oxford University Press/ Princeton University Press. London/ New York/ Princeton 1997, [Princeton Paperback].
- Krützen, Michaela: *Väter, Engel, Kannibalen. Figuren des Hollywoodkinos*. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt aM 2007.
- Lagny, Michèle: *Popular Taste: the Peplum*. In: Dyer, Richard/ Vincendeau, Ginette [Hg.]: *Popular European Cinema*. Routledge. London 1992. S. 163 – 193.
- Landy, Marcia: *Italian Film*. Cambridge University Press. Cambridge 2000.
- Landy, Marcia: *Stardom. Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*. (New Directions in National Cinemas). Indiana University Press. Bloomington/ Indianapolis 2008.
- Langford, Barry: *Film Genre. Hollywood and Beyond*. Edingurgh University Press. Edinburgh 2006 [Reprint].
- Lenssen, Claudia: *Film der siebziger Jahre. Die Macht der Gefühle*. In: Jacobsen, Wolfgang/ Kaes, Anton/ Prinzler, Hans Helmut [Hg.]: *Geschichte des deutschen Films*. J. B. Metzler. Stuttgart/ Weimar 1993. S. 249 – 284.
- Liebrand, Claudia: *Vampire in der neuen Welt. »Screening the Vampire« in Philip Riddleys *The Reflecting Skin* (1990) – mit einem Seitenblick auf George A. Romeros *Martin* (1977)*. In: Begemann, Christian/ Herrmann, Britta/ Neumeyer, Harald [Hg.]: *Dracula unbound. Kultuwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*. Rombach. Freiburg i.Br. 2008. S. 283 – 307. [Aufsatz liegt als Sonderdruck vor].
- Lindemann, Uwe: *Narrativik des Detektivromans. Zwei Geschehen – zwei Geschichten – ein Text*. In: M. Nøjgaard/L.O. Sauerberg/B.A. Sørensen [Hg.]: *Orbis Litterarum. International Review of Literary Studies*. Blackwell. Volume 57. Oxford 2002. S. 31-51.
- Lorenz, Matthias N.: *Die Hiterl-Welle*. In: Fischer, Torben/ Lorenz, Matthias N. [Hg.]: *Lexion der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. [transcript]. Bielefeld 2007. S. 220f.

- Lowenstein, Adam: *Shocking Representations. Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. Columbia University Press. New York 2005.
- Lyotard, Jean-Francois: *Heidegger and "the jews"*. University of Minnesota Press. Minneapolis 1990.
- Magretta, William R./ Magretta, Joan: *Lina Wertmüller and the Tradition of Italian Carnavalesque Comedy*.
In: *Genre*, Vol. 12, Nr. 1 (Spring 1979). University of Oklahoma Press. Norman 1979. S. 25 – 43.
- Marcus, Millicent: *Italian Film in the Shadow of Auschwitz*. (Toronto Italian Studies). University of Toronto Press. Toronto/ Buffalo/ London 2007.
- Mason, Tim: *Whatever Happened to 'Fascism'?* In: Kaplan, Jane [Hg.]: *Nazism, Fascism and the Working Class*. Essays by Tim Mason. Cambridge University Press. Cambridge et al. 1995. S. 323 – 331.
- Metz, Christian: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Nodus Publikationen. Münster 1997.
- Mitscherlich, Alexander: *Society without the Father. A Contribution to Social Psychology*. Tavistock Publications. London et al. 1969.
- Mitscherlich, Alexander/ Mitscherlich, Margarete: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. R. Piper & Co. Verlag. München 1967.
- Mitscherlich-Nielsen, Margarete: *Die Notwendigkeit zu trauern (1979)*. In: Lohmann, Hans-Martin [Hg.]: *Psychoanalyse und Nationalsozialismus. Beiträge zur Bearbeitung eines unbewältigten Traumas*. Fischer. Taschenbuch Verlag. Frankfurt aM 1984. S. 15 – 23.
- Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Braudy, Leo/ Cohen, Marshall [Hg.]: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford University Press. New York/ Oxford 2009, [7th Edition]. S. 711 – 722.
- Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. Routledge. London 2000.
- Neale, Steve: *Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema*. In: Cohan, Steven/ Hark, Ina Rae [Hg.]: *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Routledge. London/ New York 2005, [4th Reprint]. S. 9 – 20.

- Needham, Gary: Playing with Genre: Defining the Italian Giallo. In: Schneider, Steven Jay [Hg.]: Fear without Frontiers: Horror Cinema across the Globe. FAB Press 2003. S. 135 – 145. Auch einsehbar unter: <http://www.kinoeye.org/02/11/needham11.html> (eingesehen am 07.07.2007).
- Petley, Julian: Nazi Horrors. History, Myth, Sexploitation. In: Conrich, Ian [Hg.]: Horror Zone. The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema. I. B. Tauris. London/ New York 2010. S. 205 – 226.
- Ravetto, Kriss: The Unmaking of Fascist Aesthetics. University of Minnesota Press. Minneapolis/ London 2001.
- Reich, Jacqueline: Mussolini at the Movies. Fascism, Film, and Culture. In: Reich, Jacqueline/ Garofalo, Piero [Hg.]: Re-viewing Fascism. Italian Cinema, 1922–1943. Indiana University Press. Bloomington/ Indianapolis 2002. S. 3 – 29.
- Reichardt, Sven/ Nolzen, Armin [Hg.]: Faschismus in Italien und Deutschland. Studien zu Transfer und Vergleich. (Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus Bd. 21). Wallstein Verlag. Göttingen 2005.
- Rentschler, Eric: Germany: Nazism and After. In: Nowell-Smith, Geoffrey [Hg.]: The Oxford History of World Cinema. Oxford University Press. Oxford/ New York 1986. S. 374 – 382.
- Rentschler, Eric: Germany: The Past that Would Not Go Away. In: Luhr, William [Hg.]: World cinema since 1945. Ungar. New York 1987. S. 208 – 251.
- Ricci, Steven: Cinema and Fascism. Italian Film and Society, 1922-1943. University of California Press. Berkeley/ Los Angeles/ London 2008.
- Ruoff, Michael: Foucault-Lexikon. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2007.
- Sanjek, David: Foreign Detection: the West German *Krimi* and the Italian *Giallo*. In: Spectator: the University of Southern California journal of film and television. Vol. 14 Nr. 2. Los Angeles 1994. S. 82 – 95.
- Santner, Eric L.: 'History beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma'. In: Levi, Neil/ Rothberg, Michael [Hg.]: The Holocaust: Theoretical Readings. Rutgers University Press. New Brunswick (New Jersey) 2003. S. 214 – 220.
- Sarris, Andrew: The Nasty Nazis: History or Mythology. In: ders.: Politics and cinema. Columbia university press. New York 1978. S. 85 – 91.

- Schatz, Thomas: *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. McGrawHill. Boston et al. 1981.
- Schenk, Irmbert: *Von CABIRIA zu Mussolini. Zur Geburt des monumentalen Historienfilms in Italien*. In: Hagener, Malte/ Schmidt, Johann N./ Wedel, Michael [Hg.]: *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*. Bertz. Berlin 2004. S. 179 – 192.
- Schindler, Stephan P.: *Displaced Images. The Holocaust in German Film*. In: Schindler, Stephan K./ Koepnick, Lutz [Hg.]: *The Cosmopolitan Screen. German Cinema and the Global Imaginary, 1945 to the Present. (Social History, Popular Culture, and Politics)*. University of Michigan Press. Ann Arbor 2007. S. 192 – 205.
- Schubart, Rikke: *Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970–2006*. McFarland & Company. Jefferson (North Carolina)/ London 2007.
- Schweinitz, Jörg: *Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln*. In: Sellmer, Jan/ Wulff, Hans J. [Hg.]: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Wende. (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GFM) 10)*. Schüren. Marburg 2002. S. 79 – 92.
- Slane, Andrea: *A Not So Foreign Affair. Fascism, Sexuality, and the Cultural Rhetoric of American Democracy*. Duke University Press. Durham/ London 2001.
- Sitney, P. Adams: *Vital Crises in Italian Cinema. Iconography, Stilistics, Politics*. University of Texas Press. Austin 1995.
- Sontag, Susan: *Fascinating Fascism*. In: dies.: *Under the Sign of Saturn*. Farrar/ Straus/ Giroux. New York 1980. S. 73 – 105.
- Staiger, Janet: *Hybrid or Inbred*. In: Grant, Barry Keith [Hg.]: *Film Genre Reader III*. University of Texas Press. Austin 2003. S. 185 – 199.
- Stiglegger, Marcus: *In den Farben der Nacht. Mario Bavas Stil zwischen Gothic-Horror und Giallo-Thriller*. In: *Splating Image*. Nr. 70, Juni 2007. S. 5 – 11. Ebenfalls erschienen in: In: Koebner, Thomas/ Schenk, Irmbert [Hg.]: *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre. (edition text + kritik)*. Richard Boorberg Verlag. München 2008. S. 412 – 426.

- Stiglegger, Marcus: *Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film*. Gardez! Verlag. St. Augustin 2000, [2. Auflage].
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. Strömfeld/ Roter Stern. Basel/ Frankfurt aM 1986, [Gesamtausgabe].
- Torlasco, Domietta: *The Time of the Crime. Phenomenology, Psychoanalysis, Italian Film*. Stanford University Press. Stanford (California) 2008.
- Totaro, Donato: *The Italian Zombie Film: From Derivation to Reinvention*. In: Schneider, Steven Jay [Hg.]: *Fear without Frontiers: Horror Cinema across the Globe*. FAB Press 2003. S. 161 – 173
- Uka, Walter: *RAF und »Faschismus«*. In: Fischer, Torben/ Lorenz, Matthias N. [Hg.]: *Lexion der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. [transcript]. Bielefeld 2007. S. 194 – 196.
- Vitti, Antonio C.: *Riso Amaro/ Bitter Rice*. In: Bertellini, Giorgio [Hg.]: *The Cinema of Italy*. (24 Frames). Wallflower Press. London 2004. S. 53 – 60.
- Waller, Marguerite: *Signifying The Holocaust. Liliana Cavani's Portiere di notte*. In: Pietropaolo, Laura/ Testaferri, Ada [Hg.]: *Feminism in the Cinema*. Indiana University Press, Bloomington/ Indianapolis 1995. S. 206 – 219.
- Witte, Karsten: *The Indivisible Legacy of Nazi Cinema*. In: *New German Critique*, Nr. 74 (1998). S. 23 – 30.
- Wood, Mary P.: *Italian Cinema*. Berg. Oxford/ New York 2005.
- Wood, Robin: *An Introduction to the American Horror Film*. In: Grant, Barry Keith [Hg.]: *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Scarecrow Press. Lanham, Md./ London 1996, [2nd Edition]. S. 164 – 200. Auch zu finden in: Wood, Robin: *Hollywood from Vietnam to Reagan ... and Beyond*. Expanded and Revised Edition. Columbia University Press. New York 2003. S. 63 – 84.
- Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*. In: Rivkin, Julie/ Ryan, Michael [Hg.]: *Literary Theory: An Anthology*. Blackwell Publishing. Malden/ Oxford/ Carlton 2004, [Second Edition]. S. 712 – 724.

7.2 Filmverzeichnis

- AM GRÜNEN STRAND DER SPREE, R.: Fritz Umgelter, BRD 1960.
- ANDA MUCHACHO, SPARA! (KNIE NIEDER UND FRIß STAUB), R.: Aldo Florio, I/SP 1971. DVD: Koch Media, BRD 2009: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=25204&vid=274802>.
- LA BATTAGLIA DI MARATONA (DIE SCHLACHT VON MARATHON; DIE GROBE SCHLACHT UM HELLAS), R.: Jacques Tourneut/ Mario Bava, I/F 1959. DVD: Steve Reeves Collection, Retromedia, USA 2008: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=30367&vid=281691>. TV: Arte, BRD 2007.
- IL BOIA SCARLATTO (SCARLETTO – SCHLOß DES BLUTES), R.: Massimo Pupillo, I/USA 1965. DVD: Something Weird Video, USA 2000: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=630&vid=34871>.
- CABIRIA, R.: Giovanni Pastrone, I 1914.
- LA CADUTA DEGLI DEI (DIE VERDAMMTEN), R.: Luchino Visconti, I/BRD/SWISS 1969.
- CANNIBAL HOLOCAUST (NACKT UND ZERFLEISCHT), R.: Ruggero Deodato, I 1980.
- CARLOS, R.: Hans Werner Geissendörfer, BRD/IS 1971.
- CASABLANCA, R.: Michael Curtiz, USA 1942.
- IL CITTADINO SI RIBELLA (EIN MANN SCHLÄGT ZURÜCK; EIN BÜRGER SETZT SICH ZUR WEHR), R.: Enzo G. Castellari, I 1974.
- IL CONFORMISTA (DER GROBE IRRTUM), R.: Bernardo Bertolucci, I/BRD/F 1970.
- DAWN OF THE DEAD (ZOMBIE), R.: George A. Romero, USA/I 1978.
- DEADLOCK, R.: Roland Klick, BRD 1970.
- DIRTY HARRY, R.: Don Siegel, USA 1971.
- DJANGO, R.: Sergio Corbucci, I/SP 1966. DVD: Django DVD Collector's Box, Kinowelt, BRD 2003: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=1029&vid=80660>.
- EIN TAG – BERICHT AUS EINEM DEUTSCHEN KONZENTRATIONSLAGER 1939, R.: Egon Monk, BRD 1965.
- ENIGMA ROSSO (ORGIE DES TODES), R.: Alberto Negrin, I/BRD/SP 1978. DVD: Eyecatcher Movies, BRD 2008: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=808&vid=239130>.

ERCOLE AL CENTRO DELLA TERRA (VAMPIRE GEGEN HERAKLES), R.: Mario Bava/ Franco Prosperi, I 1961.
 DVD: Kinowelt, BRD 2007: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=9305&vid=205784>.

ERCOLE ALLA CONQUISTA DI ATLANTIDE (HERKULES EROBERT ATLANTIS), R.: Vittorio Cottafavi, I/F 1961.
 DVD: Hercules Collection, Retromedia, USA 2009: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=9620&vid=281695>. VIDEO: Jünger Classic Edition, BRD 1999: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=9620&vid=267417>.

ERCOLE E LA REGINA DI LIDIA (HERKULES UND DIE KÖNIGIN DER AMAZONEN), R.: Pietro Francisci, I/F/SP 1959. DVD: Concorde Home Entertainment, BRD 2005: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=20896&vid=144078>.

LE FATICHE DI ERCOLE (DIE UNGLAUBLICHEN ABENTEUER DES HERKULES), R.: Pietro Francisci, I 1958.

DER FLUCH DER GRÜNEN AUGEN, R.: Ákos Ráthonyi, BRD/JUG 1964.

LA FRUSTA E IL CORPO (DER DÄMON UND DIE JUNGFRAU), R.: Mario Bava, I/F 1963. DVD: e-m-s, BRD 2005: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=4019&vid=146803>.

IL GATTO DAGLI OCCHI DI GIADA (DIE STIMME DES TODES), R.: Antonio Bido, I 1977. DVD: X-Rated, BRD 2004: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=16775&vid=89885>.

THE GREAT TRAIN ROBBERY (DER GROßE EISENBAHNRAUB), R.: Edwin S. Porter, USA 1903.

HAYTABO – FALSCHER VERDACHT (EDDI GEHT WEITER), R.: Ulli Lommel, BRD 1971. DVD: Kinowelt/ Arthaus, BRD 2008: http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung_vorab&fid=42555&vid=9753.

HITLER – EIN FILM AUS DEUTSCHLAND, R.: Hans-Jürgen Syberberg, BRD/F/UK 1977.

HOLOCAUST (HOLOCAUST – DIE GESCHICHTE DER FAMILIE WEISS), R.: Marvin J. Chomsky, USA 1978.

ILSA, SHE WOLF OF THE SS (ILSA – DIE HÜNDINNEN VOM LIEBESLAGER 7), R.: Don Edmonds, USA/BRD 1975. DVD: Japan Shock Video/ RHE Entertainment, NL 2006: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=658&vid=235340>.

KOHLBERG, R.: Veit Harlan, D 1945.

LE LUNGHE NOTTE DELLA GESTAPO (RED NIGHTS OF THE GESTAPO), R.: Fabio de Agostini, I 1977.

I LUNGI CAPELLI DELLA MORTE (THE LONG HAIR OF DEATH), R.: Antonio Margheriti, I 1964. DVD: Midnight Choir, USA 2009.

MACISTE CONTRO IL VAMPIRO (MACISTES GRÖßTES ABENTTEUER), R.: Sergio Corbucci/ Giacomo Gentilomo, I 1961. DVD: Wild East Productions, USA 2007: [http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=72519 &vid=281686](http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=72519&vid=281686).

MACISTE, L'EROE PIU GRANDE DEL MONDO (DER STÄRKSTE UNTER DER SONNE), R.: Michele Lupo, I 1963. DVD: Retromedia, USA 2007: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=41679&vid=281683>.

LA MASCHERA DEL DEMONIO (DIE STUNDE, WENN DRACULA KOMMT), R.: Mario Bava, I 1960. DVD: e-m-s, BRD 2005: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=3340&vid=150278>.

NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM, R.: Robert Siodmark, BRD 1957.

NELLE PIEGHE DELLA CARNE (IN THE FOLDS OF THE FLESH), R.: Sergio Bergonzelli, I/SP 1970. DVD: Severin Films, USA 2008: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=34152&vid=256334>.

NUDE . . . SI MUORE (SIEBEN JUNGFRAUEN FÜR DEN TEUFEL), R.: Antonio Margheriti, I 1968.

OLYMPIA, R.: Leni Riefenstahl, D 1938.

OPERA (TERROR IN DER OPER), R.: Dario Argento, I 1987. DVD: Anchor Bay, USA 2001: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=1216&vid=26753>

L'ORRIBILE SEGRETO DEL DOTTOR HICCOCK (THE HORRIBLE SECRET OF DR. HICCOCK), R.: Riccardo Freda, I 1962.

PASQUALINO SETTEBELLEZZE (SIEBEN SCHÖNHEITEN), R.: Lina Wertmüller, I 1975. DVD: Fox Lorber, USA 2006: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=28580&vid=181836>.

PER UN PUGNO DI DOLLARI (FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR), R.: Sergio Leone, I/BRD/SP 1964. DVD: 2-Disc Special Edition, Paramount/ Tobis, BRD 2005: [http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=2702 &vid=147643](http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=2702&vid=147643).

PORNO HOLOCAUST (ORGASMO NERO II – INSEL DER ZOMBIES), R.: Joe D'Amato, I 1981.

IL PORTIERE DI NOTTE (DER NACHTPORTIER), R.: Liliana Cavani, I 1974. DVD: Criterion Collection, USA 2000: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=17475&vid=34949>.

¿QUIEN SABE? (TÖTE AMGIO), R.: Damiano Damiani, I 1967.

LA RAGAZZA CHE SAPEVA TROPPO (THE GIRL WHO KNEW TOO MUCH), R.: Mario Bava, I 1963.

LA RESA DEI CONTI (DER GEHETZTE DER SIERRA MADRE), R.: Sergio Sollima, I/SP 1966. DVD: Koch Media, BRD 2008: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=14560&vid=238587>.

REVOLVER (DIE PERFEKTE ERPRESSUNG), R.: Sergio Sollima, I/BRD/F 1973.

ROMA, CITTÀ APERTA (ROM, OFFENE STADT), R.: Roberto Rossellini, I 1945.

SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA (DIE 120 TAGE VON SODOM), R.: Pier Paolo Pasolini, I/F 1975.

SALON KITTY, R.: Tinto Brass, I/BRD/F 1976. DVD: Blue Underground, USA 2005: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=549&vid=147041>.

LE SANG DES BETES (DAS BLUT DER TIERE), R.: Georges Franju, F 1949.

DIE SCHLANGENGRUBE UND DAS PENDEL, R.: Harald Reinl, BRD 1967.

SCIPIONE L'AFRICANO, R.: Carmine Gallone, I 1937. DVD: International Historien Film, USA 2001: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=92784&vid=211918>.

SE SEI VIVO SPARA (TÖTE, DJANGO; DJANGO – LECK STAUB VON MEINEM COLT), R.: Giulio Questi, I/SP 1967. DVD1: Blue Underground, USA 2004: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=19642&vid=60623>. DVD2: X-Rated, BRD 2003: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=19642&vid=68730>.

SEI DONNE PER L'ASSASSINO (BLUTIGE SEIDE), R.: Mario Bava, I 1964.

STARSHIP TROOPERS, R.: Paul Verhoeven, USA 1997. DVD: Special Edition, Touchstone/ Buena Vista, BRD 2001: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=116&vid=20445>.

L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO (DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN HANDSCHUHE), R.: Dario Argento, I/BRD 1970. DVD: Blue Underground 2-Disc SE, USA 2005: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=2791&vid=150490>.

L'ULTIMA ORGIA DEL III REICH (GESTAPO'S LAST ORGY), R.: Cesare Canevari, I 1976. DVD: Exploitation Digital/ Media Blasters, USA/CAN 2007: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=27450&vid=204184>.

UOMINI SI NASCE, POLIZIOTTO SI MUORE (EISKALTE TYPEN AUF HEIßEN ÖFEN), R.: Ruggero Deodato, I 1975. DVD: Columbia Tristar/ Raro Video/ Nocturno, I 2005: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=25209&vid=117899>.

¡VAMOS A MATAR, COMPAÑEROS! (LASST UNS TÖTEN, COMPANEROS), R.: Sergio Corbucci, I/BRDSP 1970.

I VAMPIRI (DER VAMPIR VON NOTRE-DAME), R.: Mario Bava/ Riccardo Freda, I 1957. DVD: Anolis, BRD 2009: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=25574&vid=268729>.

LA VERGINE DI NORIMBERGA (SCHLOSS DES GRAUENS), R.: Antonio Margheriti, I 1963. DVD: Cineplus/ Koch Media, BRD 2008: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=20688&vid=255013>.

WHITY, R.: Rainer Werner Fassbinder, BRD 1971.

LES YEUX SANS VISAGE (AUGEN OHNE GESICHT), R.: Georges Franju, F/I 1960.

ZOMBIE HOLOCAUST (ZOMBIES UNTER KANNIBALEN), R.: Marino Girolami, I 1980.

Legende:

BRD = Bundesrepublik Deutschland; D = diverse deutsche Staaten vor 1945; F = Frankreich; I = Italien; IS = Israel;
 JUG = Jugoslawien; NL = Niederlande; R = Regisseur; SP = Spanien; SWISS = Schweiz; UK = Großbritannien;
 USA = United States of Amerika