
Epistemologie der Gewalt: Der italienische Polizeifilm

Johannes Pause

1.

Dem Literaturwissenschaftler Franco Moretti zufolge besitzen Genres in der Literatur um 1800 so etwas wie eine Lebensspanne, die in etwa der Zeit eines Generationswechsels entspricht. Abweichungen von dieser Regel existieren in beiden Richtungen: So finden sich sowohl Genres, die zwei Generationen oder länger stabil bleiben, als auch solche, die nach einer auffallend kurzen Zeit von nur wenigen Jahren wieder verschwinden. Bei diesen «kleinen Genres» handelt es sich nach Moretti in der Regel um Werkgruppen mit explizit politischer Ausrichtung, in denen ästhetische Komplexität und Vieldeutigkeit tendenziell zugunsten einer klar verständlichen, auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen bezogenen «Botschaft» zurückgestellt würden: «[I]f a novel wants to engage the political sphere directly, a series of unambiguous statements, however narratively dull, is a perfect rational choice» (Moretti 2005, 24). Das (durch die von Moretti entwickelte Methode des «distant reading») statistisch aufgeworfene Problem der kleinen Genres, so die anschließende Reflexion, lasse sich jedoch nur durch eine Bezugnahme auf inhaltliche und formale Aspekte der Werke erklären; der Ebenenwechsel lasse die Antwort zugleich als unbefriedigend erscheinen, da die Verbindung zwischen Interpretation und statistischer Gruppierung notgedrungen hypothetisch bleibe.

Diese grundlegende Problematik trifft ebenso für den Film zu. Den Fokus auf die «kleinen Genres» zu legen bedeutet auch hier, nach Erklärungen dafür zu suchen, weshalb bestimmte Genres zeitgebundener, «aktueller» zu sein scheinen als andere. Erschwerend hinzu kommt, dass Morettis hypothetische Antwort auf die Genres des Kinos nur bedingt

übertragbar ist: Auch wenn sie immer wieder der Vorwurf einer gewissen «dullness» getroffen haben mag, erscheinen Werkgruppen wie der Bikerfilm, der Peplum oder der Terrorfilm nur bedingt durch das Kriterium des zeitkritisch-politischen Engagements fassbar zu sein. Und selbst dort, wo – wie etwa beim italienischen Polizeifilm der 1970er-Jahre, der im Folgenden im Mittelpunkt der Betrachtungen stehen soll – von Wissenschaft und Publikum eindeutige politische Bezugnahmen ausgemacht werden, bleibt offen, wie diese Bezüge genau funktionieren und in welchem Ausmaß sie für die Konjunktur des Genres verantwortlich gemacht werden können. Das epistemologische Problem des Verhältnisses von statistischem Phänomen und syntaktisch-semantischer Beschaffenheit der Genres verweist somit auf die Frage nach der Epistemologie des Films selbst, also danach, in welcher Weise genau Filme auf die «äußere Wirklichkeit» (vgl. Kracauer 1985), insbesondere auf die gesellschaftliche Realität, Bezug nehmen.

Anhand des italienischen Polizeifilms, häufig eher abwertend *Poliziottesco* genannt, der in den frühen 1970er-Jahren entsteht und bis etwa 1980 eine kurze, aber äußerst produktive Konjunktur erlebt,¹ lässt sich dieses Problem schon deshalb besonders gut untersuchen, da das Genre wie kaum ein zweites in der Filmgeschichte die eigene Aktualität, seinen «time-and-place-bound character» (Bondanella 2009, 466) selbst hervorhebt. Sämtliche Werke werden inmitten der italienischen Metropolen gedreht und zeigen eine Fülle bekannter Orte und Stadtviertel, die suggerieren, dass sich die Handlung gewissermaßen vor der Haustür der Zuschauer zuträgt. Typische Titel wie *NAPOLI VIOLENTA* (Umberto Lenzi, 1976), *TORINO NERA* (Carlo Lizzani, 1972), *MILANO ROVENTE* (Umberto Lenzi, 1973) oder *ROMA A MANO ARMATA* (Umberto Lenzi, 1976) heben diesen Ortsbezug zusätzlich hervor.² Die Handlung spielt zudem häufig deutlich erkennbar auf zeitgenössische Kriminalfälle an. Als Subgenre des Kriminalfilms besitzt der Polizeifilm dabei zunächst einen epistemologischen Charakter, zielt er doch auf eine Aufdeckung der Hintergründe dieser Verbrechen: Die Welt der Kriminalität, welche sich hinter der öffentlichen und sichtbaren Wirklichkeit verbirgt, diese

1 Einschlägige Nachschlagewerke, die sich an die Liebhaber dieses Genres richten, listen in der Regel weit mehr als 100 Filmtitel auf. Vgl. etwa Cholewa/Thurau 2008.

2 Viele dieser Titel tauchen mehrfach auf, wobei unterschiedliche Städte gewissermaßen «durchdekliniert» werden. So existieren etwa neben dem Film *NAOPLI VIOLENTA* auch die Werke *ROMA VIOLENTA* (Marino Girolami, 1975), *TORINO VIOLENTA* (Carlo Ausino, 1977), *MILANO VIOLENTA* (Mario Caiano, 1976) – und sogar *PROVINCIA VIOLENTA* (Mario Bianchi, 1978), wodurch sich innerhalb des Genres kleinere Gruppierungen oder Reihen von Filmen ergeben.

aber stören oder gar steuern kann, soll ans Licht gebracht werden (vgl. Boltanski 2013). Grundsätzlich wird der *Poliziottesco* dabei als Auseinandersetzung mit der Eskalation der Gewalt im Italien der 1970er-Jahre gelesen,³ in dem Mafia-Organisationen und berüchtigte Bankräuber-Banden, aber auch politische Terroristen aus dem rechten wie dem linken Spektrum sowie diverse Geheimdienste durch eine atemberaubende Fülle von Gewalttaten mit häufig schwer zu durchschaubarer Motivation eine Atmosphäre der Angst verbreiteten – teilweise in «Komplizenschaft» mit dem Staat und den gesellschaftlichen Eliten.⁴

Gleichzeitig aber gehorcht der italienische Polizeifilm klaren Genre-Konventionen: So weist die Handlung der Filme syntaktische Merkmale des Italo-Westerns auf, in dem die meisten der Regisseure und Darsteller des *Poliziottesco* sich in den 1960er-Jahren etabliert hatten,⁵ und reproduziert mit erstaunlicher Hartnäckigkeit bestimmte Motive und Topoi, wodurch das Genre insgesamt als hochgradig normiert erscheint. Ferner finden sich deutliche Einflüsse nicht nur amerikanischer Polizeifilme wie *BULLITT* (Peter Yates, USA 1968) oder *DIRTY HARRY* (Don Siegel, USA 1971), sondern auch des in den 1970er-Jahren entstehenden Vigilantismus-Genres der Sorte *DEATH WISH* (Michael Winner, USA 1974). Explizite Gewaltdarstellungen verorten die Filme darüber hinaus im Kontext des Exploitation-Kinos. Insgesamt lassen die meisten Werke des Genres allen Aktualitätssignalen zum Trotz eine «highly conventionalized, unrealistic world» (Marlow-Mann 2013, 138) entstehen, entwickeln zudem streckenweise selbstparodistische Züge und werden so zu Vorbildern des postmodernen Gangsterkinos der 1990er-Jahre, in denen das Genre nicht zuletzt durch den Einsatz Quentin Tarantinos eine Wiederentdeckung erlebt. Authentizität und Künstlichkeit, epistemologischer Anspruch und phantasmatischer Eskapismus sind im *Poliziottesco* somit koexistent.

Diese Widersprüche werden erklärbar, wenn das Genre selbst als Reaktion oder Symptom nicht nur eines gesellschaftlichen Wandels, sondern auch einer sich radikal verändernden Medienlandschaft gelesen wird, in welcher gerade die epistemologischen Funktionen des Kinos problematisch werden. Entstanden in einer medialen Umbruchsituation, in welcher das Fernsehen – mit im europäischem Vergleich

3 Zur Rezeption des Genres in der Forschung vgl. Marlow-Mann 2013.

4 Eine solche entdeckt Leonardo Sciascia (1979) in seiner Untersuchung des Falls Aldo Moro.

5 So stehen in beiden Genres moralisch oftmals zweifelhafte Einzelgänger im Mittelpunkt, die sich gegen eine gewalttätige, verbrecherische Übermacht mit brutalen Mitteln behaupten müssen.

großer Verspätung (vgl. Forgacs 2008, 26ff) – die italienische Gesellschaft zu verändern beginnt, übersetzt der *Poliziottesco* das engagierte und politische Kino, das *cinema di impegno civile*, das die mafiösen Verstrickungen der italienischen Gesellschaft aufzudecken sucht, in die Register des Genrekinos. Im gleichen Zug wird der investigative Gestus des politischen Films, der unter deutlicher Bezugnahme auf den Neorealismus (vgl. Michalcyk 1986, 13ff) das epistemologische Potenzial des Mediums hervorhebt und auslotet, durch eine andere filmische Ästhetik ersetzt, die eben dieses Potenzial infrage stellt. Die präsupponierte Bezugnahme des Films auf die gesellschaftliche Wirklichkeit wird auf diese Weise selbst problematisch: Das Genre kennzeichnet sich nicht allein durch seine Aktualität, sondern lässt zugleich eine Verschiebung im Verhältnis von Film und Wirklichkeit deutlich werden. Thema der Filme wäre somit nicht allein ein bestimmter gesellschaftlicher Konflikt, sondern ebenso die Form, in welcher der Film sich mit diesem überhaupt auseinandersetzen kann.

Dass insbesondere im Kino der 1950er bis 1970er-Jahre ein Boom der «kleinen Genres» nachzuweisen ist, wäre demnach vor allem mit den medialen Entwicklungen in Zusammenhang zu bringen, die in dieser Zeit das Kino herausfordern und dazu zwingen, nicht nur neue und konkurrenzfähige Vermarktungskonzepte zu entwickeln, sondern auch die eigenen ästhetischen und epistemischen Koordinaten neu zu vermessen. Denn «ab den 1960er-Jahren begreift der Film, dass er seine Ästhetik nicht mehr weiterentwickeln kann, ohne Kontakte und Divergenzen zu anderen Medien ins Zentrum seiner ästhetischen Praxis zu stellen» (Fahle 2011, 302). Dies geschieht nicht zuletzt durch die Variation und Neukonfiguration von Genres und Subgenres, mit denen Gattungsordnung und epistemische Funktionen des Films verschoben werden. Das Kino wird dabei zu einem regelrechten Laboratorium, in dem unterschiedliche Formen der Bezugnahme auf die gesellschaftliche Wirklichkeit erprobt, variiert und problematisiert werden können.

2.

Das politisch engagierte Kino Italiens, das von Filmemachern wie Francesco Rosi, Damiano Damiani oder Elio Petri im Verlauf der 1960er-Jahre geprägt wird, ist ein Kino der Investigation, das die Verbrechen der Mafia und die politischen Verschwörungen sowie die Verstrickungen von Politik, Wirtschaft und Kirche in die organisierte Kriminalität, die im Italien der 1960er und 1970er-Jahre erkennbar werden, aufzudecken sucht. Im Gegensatz zum Kino des Neorealismus

wird die gesellschaftliche Wirklichkeit durch den Film nicht mehr einfach nur sichtbar gemacht; vielmehr muss diese Wirklichkeit im Zuge einer fiktionalen Untersuchung, in die sich die reale Recherche des Filmemachers nicht selten erkennbar einschreibt, ans Licht gebracht werden. Das neorealistiche «Tatsachenbild» (Bazin 1975, 152f) erhält dabei gewissermaßen eine dritte Dimension: Die sichtbaren Details reichen nicht mehr aus, um die Wirklichkeit in ihrer Komplexität zu erschließen; vielmehr kommt die Unvollständigkeit der Informationen, das Fehlen von Erklärungen selbst zum Vorschein und erweitert die ostentative Rhetorik des neorealisticen Bildes um eine Sphäre der Unsichtbarkeit, die gewissermaßen «im Rücken» der öffentlichen und medialen Inszenierungen liegt. Als politische Kriminalfilme deuten die Werke insbesondere Francesco Rosis die italienische Nahgeschichte auf diese Weise als Verkettung von nur scheinbar unzusammenhängenden «Fällen», die allesamt auf den kriminellen, aber «untergetauchten Teil des Eisbergs» (Witte 1983, 67) der italienischen Politik verweisen – und deren Aufklärung an den undurchsichtigen Verästelungen der Macht selbst beständig zu scheitern droht.

Im Fokus steht in einer Großzahl jener Werke, die um 1970 das politische Kino Italiens prägen, die Figur des Polizisten, die aufgrund ihrer Bindung an staatliche Institutionen selbst in die mafiösen Machtstrukturen der Gesellschaft eingebunden ist und gerade aus diesem Grund keine ausreichenden Möglichkeiten besitzt, die Hintergründe der Attentate, Morde und Anschläge ans Licht zu bringen. In den Filmen Damiano Damianis befinden sich die Ermittler etwa gegen eine schier übermächtige Cosa Nostra, der Großindustrielle ebenso angehören wie Politiker und eigene Vorgesetzte, zumeist auf verlorenem Posten. Bekanntestes Beispiel des politischen Polizeifilms ist vermutlich Elio Petris Oscar-prämierte, kafkaeske Parabel *INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO* (Elio Petri, 1970), in der der Chef eines Morddezernates seine Geliebte tötet und von seiner eigenen Behörde nicht überführt werden kann, obwohl er absichtlich zahlreiche Spuren und Indizien hinterlässt, die auf ihn als Täter hinweisen. Anders als in der klassischen Detektivgeschichte ist der Ermittler hier kein Außenstehender, der aus der Distanz den Mikrokosmos des Verbrechens analysiert; vielmehr arbeitet er im Dienste eines doppelbödigen Systems, das dieses Verbrechen offiziell zu bekämpfen vorgibt und es dabei gleichzeitig selbst hervorbringt. Die kriminologische Recherche steht hier im Mittelpunkt der Handlung, doch verliert sich die Objektivität der Indizien und Spuren, auf welche sie sich gründet, regelrecht in den Machtstrukturen des Systems: In einer Szene präsent-

tiert ein Spezialist die am Tatort vorgefundenen Fingerabdrücke, die allesamt seinem Vorgesetzten gehören, ist jedoch nicht in der Lage, aus diesen offenkundigen Zeichen die naheliegende Schlussfolgerung zu ziehen. Die Ermittlung büßt ihre epistemologische Kraft ein, wo sie auf die blinden Flecken jenes Regimes der Sichtbarkeit stößt, in das sie selbst institutionell eingebunden ist.

Während in den späten 1960er und frühen 1970er-Jahren Polit- und Polizeifilm noch eng miteinander verwoben sind, zeichnen sich ab etwa 1972 die Umrisse eines eigenständigen italienischen Polizeifilmgenres ab, in dem dieses Problem der Immanenz und Distanzlosigkeit zur Ausgangssituation der Handlung wird. Basierte die Ermittlung des Protagonisten im klassischen Kriminalfilm wie im Politthriller auf einer «Disziplinierung des Auges zum Instrument distanzierter Beobachtung» (Holzmann 2001, 73), kennzeichnet sich der Polizist nun durch seine fehlende institutionelle, emotionale und epistemologische Distanz zum Verbrechen. Die Recherche, die im Politfilm noch im Zentrum steht, tritt als Handlungselement in den Hintergrund; stattdessen charakterisieren sich die Filme durch eine Folge aktionsbetonter und affektiver Szenen, die sowohl wirkungsästhetisch als auch auf Inhaltsebene auf eine Einebnung von Distanz zielen. Der *Poliziottesco* führt seine Protagonisten dabei in mehrfacher Hinsicht als Abhängige vor – als Angestellte, die, schlecht bezahlt, mit den Hindernissen zu kämpfen haben, die ihnen ihre bürokratische und korrupte Behörde in den Weg stellt, ebenso wie als emotional Involvierte, die mit den Verbrechern, die sie jagen und von denen sie sich häufig kaum unterscheiden, eigene Rechnungen zu begleichen haben. Der Polizist ist hier selbst Bestandteil einer von Kriminalität durchzogenen Welt, die er nicht mehr von außen betritt, sondern immer schon bewohnt. In der Regel erleidet er früher oder später empfindliche persönliche Verletzungen, etwa wenn ein befreundeter Kollege getötet oder seine Ehefrau oder Tochter entführt wird. An die Stelle der «kalten» Analyse tritt spätestens dann die «heiße» Emotion: Der Polizist sinnt auf Rache, wird von den Institutionen gebremst, neigt schließlich zur Selbstermächtigung durch Selbstjustiz und läuft dabei beständig Gefahr, sein eigenes Leben zu ruinieren.⁶

Als wegweisendes Werk für den *Poliziottesco* gilt Stefano Vanzinas Film *LA POLIZIA RINGRAZIA* aus dem Jahr 1972, dem die Verbindung mit

6 Georg Seeblen sieht ihn aus diesem Grund als Inkarnation des Kleinbürgers, dessen Hilflosigkeit gegenüber anderen Klassen und Institutionen das Genre kompensatorisch abregiere (Seeblen 1999, 13f).

dem politischen Kino noch deutlich anzumerken ist, der aber gleichzeitig bereits dessen Metamorphose andeutet (vgl. Curti 2006, 103ff). Kommissar Bertone (Enrico Maria Salerno) ermittelt hier zunächst wegen eines brutalen Raubüberfalls, an dem zwei junge Männer beteiligt waren. Da die Polizei aufgrund ihrer ebenso brutalen Methoden selbst in die Kritik geraten ist, halten sich die Beamten bei der Verfolgung der Täter zurück, so dass diese entkommen können. Im Verlauf des Films jedoch verlagert sich der Schwerpunkt der Ermittlung von den flüchtigen Kleinkriminellen auf eine mysteriöse Geheimgesellschaft, die in der Nacht reihenweise bekannte Verbrecher hinrichtet, welche nicht festgenommen oder verurteilt werden konnten. Diese Selbstjustiz-Organisation nutzt die vermeintliche Schwäche der Polizei aus, um für die Law-and-Order-Kampagne eines rechten Politikers zu werben. Der Kommissar muss bald schon die Kriminellen, die sich nun selbst der Polizei stellen, vor der neuen Organisation beschützen. Am Ende stellt sich heraus, dass diese Organisation vom ehemaligen Polizeichef persönlich geführt wird. Beim Versuch, ihn festzunehmen, wird Bertone von den eigenen Kollegen, die sich auf die Seite der Verschwörer geschlagen haben, erschossen.

Wie bei Petri, so formiert sich auch bei Vanzina das «eigentliche» Verbrechen im Rücken des Ermittlers, in der eigenen Behörde und den Institutionen des italienischen Staates, und wie bei Rosi verweist es auf einen größeren politischen Zusammenhang, in dem die Kriminalität als Terror erkennbar wird, welcher einen rechten Staatsstreichs vorbereiten soll⁷ – der Film spielt hier möglicherweise auf die neofaschistische Partei *Movimento Sociale Italiano* und den 1970 angeblich erst im letzten Moment abgebrochenen Putschversuch Junio Valerio Borgheses an. Im Gegensatz zum Politfilm aber tritt in *LA POLIZIA RINGRAZIA* das Handlungselement der Ermittlung bereits tendenziell gegenüber anderen, aktionsbetonten Elementen in den Hintergrund: Das grundlegende Problem, mit dem Bertone sich konfrontiert sieht, besteht in einem Mangel polizeilicher Möglichkeiten, in der Korruption innerhalb der Justiz und in weiteren Faktoren, die ihm die Arbeit erschweren. Einmal begleitet der Kommissar eine Gruppe von Journalisten in einem Bus durch das nächtliche Rom, präsentiert Zuhälter und Prostituierte und erklärt die unsichtbaren Zusammenhänge des Verbrechens und die Gründe, aus denen die Polizei diesem gegenüber machtlos bleibt. Das Rätsel, das die analytische Handlung des investi-

7 Dieses Thema findet sich insbesondere in Rosis letztem Politthriller, *CADAVERI ECCELLENTI* (1976), in dem der Protagonist wiederum Polizist ist.

gativen Politfilms strukturiert, ist hier in weiten Teilen bereits gelöst, liegen doch die kriminellen Strukturen aus Sicht des Experten offen zutage. Im *Poliziottesco* liegt das Problem vielmehr in der Macht der Verbrecher, die auch dann noch davonkommen, wenn sie von den Ermittlern enttarnt wurden. Auch der Kampf gegen die obskure *Anonima Anticrimine*, wie der Geheimbund sich nennt, ist für Bertone von Beginn an eher Teil eines persönlichen Kriegs denn Gegenstand einer kriminologischen Ermittlung: Scheinen sich die Verschwörer mit ihren Forderungen auf die Seite des frustrierten Polizisten zu stellen, erkennt dieser in ihnen eine Macht, welche die Strukturen seiner Behörde und somit auch seine eigene Identität zu unterwandern versucht. Das Ende des Films, an dem der Kommissar im Moment der Überführung des Verbrechers erschossen wird, führt endgültig vor, dass die Erkenntnis der Wahrheit keinen Unterschied mehr macht – auch wenn nach dem Tod Bertones ein akribischer Staatsanwalt (Mario Adorf) die Zusammenhänge durchschaut und neu zu ermitteln beginnt.

In ähnlicher Weise verschiebt sich die Rolle der Medien, die in vielen italienischen Polit- und Polizeifilmen stark reflektiert wird. Von Beginn an begleiten Journalisten die Ermittlungen, fordern von den Beamten täglich Stellungnahmen oder kritisieren die Brutalität und Ineffizienz ihrer Methoden. Den investigativen Modus nimmt dabei allein eine mit dem Protagonisten befreundete Journalistin ein, welche den entscheidenden Hinweis auf die Verschwörer ermittelt. Generell aber scheinen die Medien bei Vanzina eher als Regulatoren von Öffentlichkeit denn als Instanzen der Wahrheitsfindung zu fungieren: Was der Polizeifilm vorführt, ist letztlich ein Kampf unterschiedlicher Meinungen oder politischer Positionen, die durch Medien unterstützt oder delegitimiert werden können. So zielt der Terror der Verschwörer letztlich auf einen öffentlichkeitswirksamen Effekt: Bereits in der ersten Szene des Films wird der ehemalige Polizeipräsident von einem Fernseheteam zur Eskalation der Gewalt befragt und formuliert – unter geschickter Bezugnahme auf die populären Pinocchio-Geschichten – eine Forderung nach neuen, konsequenteren Einsatzmöglichkeiten der Polizei. Diese Funktionalisierung der Medien, vor allem des Fernsehens durch unterschiedliche Parteien findet sich in den meisten Werken des Genres. So verleiht sich Carlo Lizzanis 1968 gedrehter Film *BANDITI A MILANO*, der häufig als erstes Werk des Genres bezeichnet wird, stellenweise die Form einer Fernsehreportage, bei der Polizei (und später auch Verbrecher) beständig mit ihren Darstellungen in der Öffentlichkeit konfrontiert werden. Das Verbrechen wird so zum Medienereignis: Am Ende kann die live gefilmte Verhaftung

des Verbrecherbosses (Gian Maria Volonté) von diesem in einen Sieg uminterpretiert werden, ermöglicht ihm die Medienpräsenz doch, sich vor den Kameras als Volksheld zu inszenieren. Die Medien werden so als Produzenten einer Ordnung der Sichtbarkeit bewusst gemacht, die gesellschaftliche Wirklichkeit nicht abbildet und recherchiert, sondern in bisweilen unkalkulierbarer Weise die Interpretationsrahmen formt, die eine Einordnung der Ereignisse überhaupt erst ermöglichen.

Diese allmähliche Abkehr vom investigativen Modus des politischen Films, mit dem der *Poliziottesco* auch weiterhin die zentralen Themen teilt, wird in einer Vielzahl von Werken, die Mitte der 1970er-Jahre entstehen, endgültig offenbar. Die Verbrecherjagd gewinnt nun gegenüber der Verbrechensaufklärung immer stärker an Gewicht, wobei das Verbrechen, der Thriller-Logik folgend, nicht länger «Rätsel, sondern Ereignis» (Nusser 1992, 53) ist. Zwar bleibt die Ermittlung ein zentrales Handlungsmoment der Filme, doch wird auf klassische kriminologische Verfahren wie etwa die Sicherung von Fingerabdrücken zunehmend verzichtet. Als Modus Operandi etabliert sich stattdessen die methodische Annäherung an den Gegner: Zeugen müssen mit Druck und Gewalt zu – für sie lebensgefährlichen – Aussagen gezwungen werden, wobei Erpressungen und Folter zum Einsatz kommen; die Polizisten müssen sich als Verbrecher tarnen oder mit diesen paktieren, und gelegentlich treten sie gar aus dem Polizeidienst aus und gründen eigene Organisationen der Verbrechensbekämpfung, die sich von jener, mit welcher Bertoni in *LA POLIZIA RINGRAZIA* kämpft, kaum unterscheiden.⁸ Die Verschiebung von der Kriminalfilm- zur Thriller-Logik wird dabei nicht einfach nur vollzogen, sie wird selbst in den Filmen thematisiert: Die Recherche nach Beweisen und die justiziable Überführung der Verbrecher findet weiterhin statt, erscheint jedoch mehr und mehr als lästige, da ohnehin folgenlose Tätigkeit, gegen welche die zunehmend als unkonventionelle Einzelgänger gezeichneten Protagonisten die Sprache der unmittelbaren, körperlichen und gewalttätigen Aktion ins Feld führen.

Etwa in Enzo G. Castellaris 1973 gedrehtem Film *LA POLIZIA IN-CRIMINA, LA LEGGE ASSOLVE*, der nach Auffassung vieler Kritiker einen Wendepunkt des Genres markiert (vgl. Magni / Giobbio 2010, 178), erscheint die investigative Ermittlung bereits als weitgehend inhaltsleerer «MacGuffin» (Curti 2006, 111.): Das Dossier, das ein Staatsanwalt hier über die Verstrickungen von Politik, Polizei und Kriminalität in Genua zusammengestellt hat, wird niemals geöffnet, sein Autor in

8 So zu finden etwa in *ROMA VIOLENTA*.

jenem Moment, in dem er es dem Gericht zu übergeben versucht, ermordet. Der Film selbst beginnt mit einer langen Verfolgungsjagd, in welcher Kommissar Belli (Franco Nero) bereits bei seinem ersten Auftritt als persönlich involvierter Einzelkämpfer erscheint, dessen verschwitztes, zorniges Gesicht in Großaufnahme gezeigt wird. Der Drogenkurier aus Marseille, den er unter Einsatz seines Lebens festnehmen kann, wird unmittelbar nach seiner Verhaftung durch einen Bombenanschlag umgebracht, dem Belli selbst nur knapp entkommt. Die Polizei ist hier offenbar längst vom Verbrechen unterwandert, konnten doch die Attentäter nur aus den Reihen der Beamten erfahren, welche Route der Polizeiwagen mit dem Gefangenen nehmen würde. Hilfe findet der zornige Ermittler daher nur bei den Verbrechern selbst – bei einem gealterten Mafiaboss (Fernando Rey), der seinerseits die neuen Gangster bekämpft. Die Drogenmafia überführt Belli zuletzt, indem er selbst einen weiteren Drogendeal simuliert. Statt einer Festnahme der Bande inszeniert er jedoch einen großen Showdown, in dem mehrere Polizeistaffeln sich mit den bis an die Zähne bewaffneten Gangstern eine Schießerei liefern, welche an Szenen aus einem Kriegsfilm erinnert. Auch wenn die Polizisten hier den Sieg davontragen, kommen die eigentlichen Drahtzieher, die zur politischen und ökonomischen Elite der Stadt gehören, einmal mehr ungeschoren davon.

Wieder reflektiert der Film auf aktuelle Entwicklungen innerhalb der italienischen Gesellschaft. In dem Maße, in dem der Drogenhandel als neue Haupteinnahmequelle der Mafia an die Stelle von Schutzgelderpressung und anderen Verbrechen tritt, veränderte sich in den 1970er-Jahren auch die organisierte Kriminalität, die nun nicht länger von der Interaktion mit der Bevölkerung abhängig ist und daher deutlich brutaler zu Werke gehen kann. Wie im Politfilm stehen auch bei Castellari angesehene Mitglieder der Oberschicht am Kopf der Organisation, existiert also eine Vernetzung zwischen Staat, Ökonomie und Kriminalität. Der investigative Modus des gealterten Staatsanwalts, der diese unsichtbaren Zusammenhänge genau recherchieren und dokumentieren möchte, wird der eskalierenden Situation jedoch nicht mehr gerecht. Der junge, wütende Belli hingegen fordert entschiedenes Vorgehen und am Ende massive Waffengewalt – versäumt es aber, die wahrhaft Schuldigen festzunehmen. Der Kollaps der investigativen Arbeit des Ermittlers erscheint auf diese Weise als so unumgänglich wie verhängnisvoll. Auch in jenen Filmen, in denen die Drahtzieher der Verbrechen am Ende besiegt werden, verdeutlicht der *Poliziotto* letztlich eine aporetische Konstellation: Die Kriminalisierung und Gewalttätigkeit der Gesellschaft hat einen Grad erreicht, gegenüber

welchem jede Investigation sinnlos wird, da sie nichts zutage fördern kann, was nicht schon bekannt ist, und da sie den kriegsähnlichen Zuständen, mit denen sie es zu tun hat, nichts Wirkungsvolles entgegensetzen versteht. Auf der anderen Seite führt genau diese Einebnung reflexiver, kritischer Distanz dazu, dass die Gewaltspirale – eines der zentralen Themen der *Poliziotteschi* – auch durch die Polizisten immer weiter geschraubt wird.⁹

3.

In den späteren Filmen des Genres wird die Eskalation der Gewalt insgesamt zu einem der zentralen Merkmale des *Poliziottesco*. Schon am Beginn der Handlung steht zumeist eine kriminelle Tat, ein Auftragsmord etwa, eine Entführung oder ein Banküberfall, der in der Regel in einer unbeherrschten Schießerei mit mehreren Toten und einer wilden Verfolgungsjagd endet. Zentrales Element des Genres ist die Geiselnahme, die es den Tätern nicht nur gestattet, ungestraft zu entkommen, sondern es ihnen auch ermöglicht, ihre Opfer zu quälen oder gar ohne triftigen Grund zu töten. In *LA BELVA COL MITRA* (Sergio Grieco, 1977) misshandelt und vergewaltigt ein von Helmut Berger gespielter, aus dem Gefängnis entkommener Gangster minutenlang diverse Mädchen und Frauen, die ihm zufällig in die Hände gefallen sind. Immer wieder erweist sich der «Exzess» (Thompson 1977) der Gewalt dabei als vollkommen dysfunktional: So wird in *IL TRUCIDO E LO SBIRRO* (Umberto Lenzi, 1976) ein krankes Mädchen gekidnappt, das dringend eine Dialyse benötigt, wobei die Entführer den Zeitdruck, der aus diesem Sachverhalt entsteht, sadistisch ignorieren – ungeachtet der Tatsache, dass sie mit dem Tod des Mädchens auch jedes Druckmittel verlieren würden, an das vereinbarte Lösegeld zu gelangen. Um die Entführer unschädlich machen zu können, arbeitet der Polizist gleichzeitig mit anderen Verbrechern zusammen, die mit den Entführern verfeindet sind – und die dennoch regelmäßige jene Personen, die Hinweise auf deren Aufenthaltsort liefern könnten, grundlos ermorden. Viele der Filme inszenieren auf diese Weise einen nachgerade ins Absurde gesteigerten Rausch der Gewalt; eine «psychotische Umdefinition der Wirklichkeit dominiert» dann «diese

9 Im bereits erwähnten Film *ROMA VIOLENTA* etwa tritt ein Kommissar aus dem Polizeidienst aus, um einer Bande verwöhnter Neureicher, die aus Langeweile die Bevölkerung terrorisiert, mit der Unterstützung aufgebrachter Bürger einen Krieg zu erklären, der auf beiden Seiten immer größere Opfer fordert.

Geschichten, die sowohl inhaltlich wie strukturell an Wahnphantasien erinnern» (Wulff 1990, 108).

Im Kino fungiert Gewalt nach Jörg Metelmann als «Extrempunkt, an welchem sich Sinn als narratives Netz erprobt und sich dabei erweisen oder scheitern kann» (Metelmann 2003, 25). Die Eskalation der Gewalt im italienischen Polizeifilm weist auf eine grundsätzliche Verschiebung im Gefüge des Kriminalfilms hin, mit dem Sinnstiftung grundsätzlich problematisch wird: Das Verbrechen ist nicht mehr aufzuklären oder zu rationalisieren, es stellt sich nicht mehr als ein einmaliger Normbruch dar, der durch die Ermittlung auf seine Ursachen und Motive zurückzuführen wäre, sondern ist selbst zur gesellschaftlichen Normalität geworden. Die Gewalt bricht nicht mehr in ein gesellschaftliches Gleichgewicht ein, das durch die Aufklärung des Verbrechens wieder hergestellt werden könnte, vielmehr ist sie von Anfang bis Ende der Filme gegenwärtig, und die Plötzlichkeit, mit der sie immer wieder von Neuem auftaucht – etwa im Falle der nahezu obligatorisch zum Einsatz kommenden Autobomben –, verweist auf die Unmöglichkeit ihrer Lokalisation. Neben seiner Ubiquität ist das Verbrechen durch eine grundlegende Irrationalität gekennzeichnet, die seine Herleitung aus Motiven und Kausalzusammenhängen tendenziell unmöglich werden lässt: Die Gewalt bricht immer von neuem aus einer Gesellschaft hervor, die sich jedem rationalen Zugriff, jedem Versuch der Verständigung oder Analyse per se zu entziehen scheint. Gerade diese Allgegenwart eines scheinbar zwecklosen Terrors verweist auf die immer wieder als traumatisch beschriebene Folge von Gewaltakten im Italien der 1960er und 1970er-Jahre,¹⁰ die die Filme jedoch nicht abbilden, analysieren oder reflektieren, sondern deren traumatische Wucht sie in Form gleichzeitig wirklichkeitsnaher und artifizieller Erzählungen so wirkungsvoll wie möglich zu reproduzieren versuchen.

Gegen den investigativen Modus des Politfilms entwickeln die *Poliziotteschi* somit eine gebrochene Form der Referenzialität, welche auf eine grundlegendere epistemologische Krise verweist und die mit der Figur des Traumas beschreibbar wird: Gekennzeichnet durch Fragmentarität, Wiederholungszwang und Nachträglichkeit, verhindert das Trauma die gelungene Repräsentation eines Ereignisses, das rational unzugänglich bleibt und dennoch kraft der stetigen Wiederkehr scheinbar zusammenhangsloser, somatischer Symptome und mentaler

¹⁰ So schreibt etwa die Journalistin Regine Igel paradigmatisch: «Wie Traumata die Seele eines Individuums nachhaltig beschädigen, führen sie auch zur Beschädigung der Seele einer Nation» (Igel 2006, 5).

Bilder im Gedächtnis persistiert. Die Bilder reißen dabei eine Kluft auf «zwischen dem (visuellen, somatischen) Eindruck eines Ereignisses oder Bildes und der Fähigkeit (einer Kultur oder der Medien), es mit Bedeutung zu füllen» (Elsaesser 2007, 199). In eben solchen Bildern berichtet der *Polziottesco* von der Kriminalität Italiens: Sein epistemologisches Modell besteht nicht in der distanzierten Beobachtung und Analyse der Logik des Verbrechens, sondern in einer affektiven, offen verständnislosen Teilnahme an seinen gewalttätigen Dynamiken. Unfähig, zum Ursprung oder Kern des Ereignisses vorzudringen, reagieren die Kommissare nur noch auf eine endlose Folge von Gewalttaten, die sich fast nahtlos durch die unterschiedlichen Werke des Genres zieht. Die Verkettungen von Schlägereien, Folderszenen, Einbrüchen, Schusswechseln und insbesondere Verfolgungsjagden, die in den Filmen nicht selten mit beschleunigter Bildgeschwindigkeit ablaufen, gehören dabei nicht einfach einer anderen Genre-Logik an (etwa jener des Action-Films), sondern torpedieren beständig den reflexiven und distanzier-ten Modus des klassischen Kriminalfilms. An die Stelle des unmöglich gewordenen Verständnisses tritt dabei die Struktur der Wiederholung selbst, welche die Gewalttaten erwartbar und auf diese Weise – zumindest in der Rezeption – verarbeitbar macht, ihren traumatischen Charakter im gleichen Zug jedoch umso deutlich hervorhebt.

Aus wirkungsästhetischer Perspektive fungiert die Gewalt im *Polziottesco* dabei einerseits als «Entrealisierungsfaktor» (Brinckmann 1995, 143), der die Artifizialität des Genres spürbar werden lässt und den «dokumentierten» (Gili 1976) Modus des Politfilms unterläuft, andererseits als Medium einer affektiven Ästhetik, welche die somatische Intensität der filmischen Bilder gegen deren kognitive Dimensionen auszuspielen sucht. Außerfilmische Wirklichkeit wird in dieser Ästhetik nicht mehr direkt sichtbar gemacht, sondern durch ein Gefüge mentaler Bilder und Affekte hindurch indirekt referenziert. Steht in den Politfilmen in der Regel das epistemologische Verhältnis von Medium und Wirklichkeit auch im Fokus der innerfilmischen Medienreflexionen, tritt im *Polziottesco* vor allem die Wirkung der Medien in den Vordergrund, wobei auch hier immer wieder ein Verlust epistemischer Distanz inszeniert wird: In *MARK IL POLIZIOTTO SPARA PER PRIMO* (Stelvio Massi, 1975) etwa, dem zweiten Teil einer «kleinen Reihe» um den coolen, attraktiven Kommissar Mark Terzi (Franco Gasparri), endet eine Verfolgungsjagd mit einer Schießerei in einem Kino in Savona, in dem zugleich der nur ein Jahr zuvor gedrehte Polizeifilm *LA POLIZIA HA LE MANI LEGATE* (Luciano Ercoli, 1975) läuft. Die Schüsse des Polizisten und des Kinofilms sind für die Zuschauer zunächst unun-

terscheidbar, bis der Verfolgte mitten im Kinosaal tot zusammenbricht. Für die nun in Panik geratenden Besucher bricht der Horror, den sie gerade auf der Leinwand verfolgt haben, direkt in ihr Leben ein, ohne dass sie eine Möglichkeit hätten, seine Hintergründe zu begreifen.

Auch in anderen Filmen des Genres finden sich immer wieder vergleichbare Figuren medialer Distanzvernichtung. In *LUCA IL CONTRABANDIERE* (Lucio Fulci, 1980) etwa wird ein Mafiaboss gezeigt, der den ganzen Tag vor dem Fernseher sitzt und durch die unterschiedlichen Kanäle zapft, auf denen ausschließlich gewalttätige Filme zu laufen scheinen. Am Ende stellt er den Fernseher ab und verlässt das Haus, um eine verfeindete Mafia-Bande zu massakrieren. Szenen wie diese sind nicht allein selbstironische Pointen, sie verweisen auf das grundlegende Problem, dass der Film der Gesellschaft nicht mehr als analytische Instanz gegenüberzutreten vermag, sondern von den Symptomen und Entwicklungen, die diese beherrschen, selbst durchzogen ist. Besonders das Fernsehen erscheint dabei als geradezu beispielhaftes Medium der Immanenz, fungiert es doch bereits in den frühesten Werken des Genres eher als ‚bewusstloser‘ Bestandteil von Machtstrukturen denn als kritisches Werkzeug, das zu deren Analyse taugte. Das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit wird auf diese Weise neu organisiert: An die Stelle einer Wirklichkeit, die durch die genaue Wahrnehmung des apparativen Auges erfasst und entschlüsselt werden kann, tritt ein immer schon medial formatiertes Regime der Sichtbarkeit, das selbst Wirklichkeit überhaupt erst produziert und das daher durch die Medien, aus denen es besteht, nicht mehr objektiviert werden kann.

Wird mit Elisabeth Bronfen davon ausgegangen, dass «die Funktion von Genre in der Ritualisierung kollektiver Konflikte» besteht, für welche die Werke «fiktionale Lösungen» anbieten, die freilich immer nur «vermeintliche» bleiben (Bronfen 2004, 24), so ist das Problem, das der italienische Polizeifilm vorführt, also offenbar nicht allein ein akutes gesellschaftliches Problem der Kriminalität und Gewalt, sondern zugleich eines der medialen Epistemologie: Wie kann der Film ein Wissen von der Gesellschaft erzeugen, wenn er sich gegenüber dieser in keine Position der neutralen, objektiven Beobachtung mehr zu begeben vermag? In den Filmen wird diese Frage immer wieder von neuem durchgespielt, wobei an die Stelle der stets zum Scheitern verdamnten Investigation des Politfilms eine performative Epistemologie der Gewalt tritt, welche die eigene Verflechtung des medialen Systems mit der Gesellschaft jederzeit kenntlich macht. Die Filme stellen sich auf diese Weise gewissermaßen selbst als Symptome gesellschaftlicher Entwicklungen aus. Ohne archimedischen Punkt, der als epistemische Basis für eine

kritische Position dienen könnte, bleibt der *Poliziottesco* in seiner Auseinandersetzung mit diesen Prozessen auf eine Form der übertriebenen Affirmation verwiesen, die als Ausdruck ästhetischer Anarchie ebenso lesbar ist wie als Symptom eines gesellschaftlichen Verfalls – oder eben als Auseinandersetzung des Films mit den eigenen epistemologischen Möglichkeiten, sich auf gesellschaftliche Wirklichkeit zu beziehen.

Insofern wirft ein Genre wie der *Poliziottesco* in erster Linie die Frage auf, welche Rolle das Kino und seine Gewaltbilder in der Gesellschaft überhaupt einnehmen können, wo genau sie sich zwischen den Polen der Reflexion und der Produktion verorten lassen. In einer zunehmend massenmedial formatierten Wirklichkeit, so wird im *Poliziottesco* deutlich, können die Gewalttaten von Mafia und Terroristen nicht mehr unabhängig von ihrer Medialisierung betrachtet werden. Diese Medialisierung ist jedoch keine epistemologische mehr, welche eine Erkenntnis der Welt ermöglicht, sie schreibt sich in das Gefüge der Realität selbst ein und verändert auf diese Weise auch das Erscheinungsbild der Kriminalität. Als unzusammenhängende Folge von Ereignissen inszeniert, wird diese in jenen manischen «Wiederholungszwang» eingebunden, den Thomas Elsaesser einmal als «das authentischste Zeitregime der Medien (und der Populärkultur)» beschrieben hat, «das im Zuschauer nicht nur eine ‹prothetische Erinnerung›, sondern ein prothetisches Trauma erzeugt» (Elsaesser 2007, 199). Das Trauma der Gewalt ist somit immer auch ein Produkt jener Medien, welche sie sichtbar machen. Wo das ‹kleine Genre› des italienischen Polizeifilms mit diesem Sachverhalt umzugehen sucht, reagiert es somit weniger auf einen politischen denn auf einen medialen Wandel. Die Genrehaftigkeit der Werke besitzt dabei in gewisser Weise selbst eine epistemische Funktion, trägt sie doch dazu bei, «durch implizite oder explizit gemachte Verfahren die Bedingungen der Möglichkeit des Erscheinens von Wissen» zu thematisieren und damit ein «Wissen vom Wissen» zu generieren (Bies / Gamper / Kleeberg 2013, 9), welches die mediale Bedingtheit des Gezeigten stets gegenwärtig hält. Kleine Genres, so ließe sich thesenhaft resümieren, markieren Verschiebungen des medialen Gefüges, im Zuge derer etablierte Funktionen des Films fraglich werden und – im Laboratorium des Kinos – neu ausgehandelt werden müssen.

Literatur

- Bazin, André (1975) *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: DuMont.
- Bies, Michael / Gamper, Michael / Kleeberg, Ingrid (2013) Einleitung. In: *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*. Hg. v. Michael Bies, Michael Gamper & Ingrid Kleeberg. Göttingen: Wallstein, S. 7–18.
- Boltanski, Luc (2013) *Rätsel und Komplote. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp.
- Bondanella, Peter E. (2009) *A History of Italian Cinema*. New York [usw.]: Continuum.
- Brinckmann, Christine N. (1995) Zur Intensität der Gewalt im Film. In: *Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart*. Hg. v. Paul Hugger & Ulrich Stadler. Zürich: Unionsverlag, S.126–146.
- Bronfen, Elisabeth (2004) Recycling von Gewalt und Gesetzlosigkeit. In: *Trouble in Wonderland. New Hollywood 1967–1976*. Hg. v. Hans Helmut Prinzler & Gabriele Jatho. Berlin: Bertz, S. 15–32.
- Cholewa, Michael / Thurau, Karsten (2008) *Der Terror führt Regie. Der italienische Gangster- und Polizeifilm 1968–1982*. Hille: MPW.
- Curti, Roberto (2006) *Italia odia. Il Cinema Poliziesco Italiano*. Turin: Lindau.
- Elsaesser, Thomas (2007) *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin: Kadmos.
- Fahle, Oliver (2011) Das Material des Films. In: *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Hg. v. Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger & Oliver Fahle. Marburg: Schüren, S. 293–306.
- Forgacs, David (2008) Modernisierungsängste. Die italienische Gesellschaft und die Medien in den 1960er-Jahren. In: *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. Hg. v. Thomas Koebner & Imbert Schenk. München: Ed. Text + Kritik, S. 21–38.
- Gili, Jean (1976) *Francesco Rosi. Cinéma et Pouvoir*. Paris: Ed. Du Cerf.
- Holzmann, Gabriela (2001) *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850–1950)*. Stuttgart: Metzler.
- Igel, Regine (2006) *Terrorjahre. Die dunkle Seite der CIA in Italien*. München: Herbig.
- Kracauer, Siegfried (1985) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Magni, Daniele / Giobbio, Silvio (2010) *Ancora più... Cinizi infami e violenti: Dizionario dei film polizieschi italiani anni '70*. Mailand: Bloodbuster.
- Marlow-Mann, Alex (2013) Strategies of Tension. Towards a Re-Interpretation of The Big Racket and the Italian Crime Film. In: *Italian Popular Cinema*.

- Hg. v. Sergio Rigoletto & Louis Bayman. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 133–146.
- Metelmann, Jörg (2003) *Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme Michael Hanekes*. München: Fink.
- Michalczyk, John J. (1986) *The Italian Political Filmmakers*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Moretti, Franco (2005) *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*. London / New York: Verso.
- Nusser, Peter (1992) *Der Kriminalroman*. 2. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Sciascia, Leonardo (1979) *Die Affäre Moro*. Königstein: Athenäum.
- Seeßlen, Georg (1999) *Copland. Geschichte und Mythologie des Polizeifilms*. Marburg: Schüren.
- Thompson, Kristin (1977) The Concept of Cinematic Excess. In: *Cine-Tracts* 2, S. 54–63.
- Witte, Karsten (1983) Interview. In: *Francesco Rosi*. Hg. v. Peter W. Jansen & Wolfram Schütte. München / Wien: Hanser, S. 56–82.
- Wulff, Hans Jürgen (1990) *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktionen*. Münster: MakS Publikationen.