

Frauen im Zentrum

Es wurde im vorangegangenen Teil der Arbeit versucht, anhand der Filme die verschiedenen Fluchtlinien weg von einer phallischen Männlichkeit zu beschreiben. Kinder, Kranke und Alte, (Afro-)Amerikaner und Deutsche, verletzte Helden sowie begehrte werdende und sich liebende Männer waren die Figuren, mit denen Orte der Bifurkation markiert wurden, von denen aus die vormals patriarchale Verlaufslinie auf ganz andere geschlechtliche und körperliche Tableaus abbiegen konnte. Dieses Abdriften in die Peripherie kann als ein Minoritär-Werden gelesen werden, welches diese Arbeit als eine widerständige Desertion aus dem symbolischen System der vergangenen faschistischen Gesellschaftsordnung interpretiert.

Was in diesen Filmen fehlt, ist der phallische Männerkörper – er ist absent. Oder anders gedacht, er beschreibt ein Zentrum, um das die beschriebenen devianten Figuren kreisen, das selbst jedoch nicht besetzt wird. Zwar war hegemoniale bürgerliche Männlichkeit schon immer in dem Sinne leer, dass sie ihre Eigenschaften stets über die Abgrenzung zu dem, was sie nicht ist, bestimmt hat. Doch war diese Männlichkeit historisch relativ stabil, weil sie jene ausgeschlossenen Figuren über den Diskurs der Krise geschaffen und in einer konstanten Umlaufbahn gehalten hat, deren Gravitationspunkt sie darstellte. Genau dies änderte sich nun in den ersten Jahren nach Kriegsende, in denen die gleichsam virtuellen wie materiellen Ränder ins symbolische Zentrum einzubrechen schienen. Das Zentrum wurde mit seinen Rändern konfrontiert – genau hierin liegt das bewegende Moment des italienischen Nachkriegskinos.

Jedoch ist damit noch nicht die gesamte Anordnung beschrieben. Denn das leere Zentrum klassischer Männlichkeit hatte, wie zum Beispiel die geschlechterhistorischen Analysen der Filme des Faschismus eindrücklich belegen, seinerseits einen Kern, um den es sich drehte. *Die Frau* als Symbol und Metapher bildete den diskursiven Anker, an dem faschistische Männlichkeiten hingen. In ihrer geschlechterhistorischen Untersuchung der faschistischen Filme arbeitet Jacqueline Reich dieses Moment präzise heraus:

»Fascism aimed to control male and female sexuality, ›absorb and tame‹ new sexual attitudes, and create a ›passionless‹ sexuality of its own in its quest to create norms of respectability. The prestige of the fatherland was tied to the Fascist image of Italy as a virile, productive, and reproductive nation. Italian men and women had to conform to traditional gender roles in order to achieve this goal. Masculinity was directly linked to sexual prowess and fecundity, femi-

ninity to the predestined call of marriage and motherhood. The role of dutiful wife was the first phase in securing a woman her correct place in the social and sexual economy of Fascist Italy.«⁴⁸⁷

Lucia Re bestätigt Reichs Analyse der Politik des Regimes gegenüber Frauen, differenziert sie aber hinsichtlich der Entwicklung der faschistischen Bewegung von den 1920er zu den 1930er Jahren. Während das Regime und vor allem Mussolini bis 1927 Frauen direkt adressierten und ihre aktive Partizipation in Partei und Bewegung einforderten und anfangs sogar noch das Wahlrecht für Frauen in Aussicht stellten, änderte sich diese Haltung Ende der 1920er Jahre vollständig.⁴⁸⁸ In seiner programmatischen Rede über die Rolle der Frau besiegelte Mussolini 1932 diese Wende, indem er eine vollkommene Unterordnung der Frauen verlangte und jegliche Politik des Faschismus »in opposizione ad ogni femminismo«, also gegen jede Art des Feminismus gerichtet festlegte.⁴⁸⁹

Dieses widersprüchlich wirkende Einschluss-/Ausschlussverfahren von Verehrung und Verachtung von Frauen (nicht nur) in der Zeit des Faschismus ist ein geläufiger Topos einer feministischen Historiographie, die begreiflich macht, wie Frauen seit der Aufklärung als handelnde Subjekte unsichtbar gemacht und in fetischisierte, phallogozentrische Metaphern einer hierauf aufbauenden patriarchalen symbolischen Ordnung verwandelt und gleichzeitig in dieser stillgelegt wurden. Mit Giorgio Agambens Überlegungen über das »nackte Leben« lässt sich diese Operation in Hinblick auf ihre Funktionalität für das Gefüge von Souverän und Subjekt geschlechterhistorisch erweitern und an das Konzept des organlosen Körpers bei Deleuze/Guattari anschließen. Für das Phänomen des Lagers als Ort extremsten Ausschlusses, der jedoch konstitutiv für staatliche Souveränität ist, entwickelt Agamben die Denkfigur des *einschließenden Ausschlusses* beziehungsweise der Singularität und des *ausschließenden Einschlusses* beziehungsweise der »Exkreszenz«.⁴⁹⁰ Übertragen auf den Bereich des Geschlechtlichen, der für die Bildung moderner Nationalstaaten und ihres Souveräns wesentlich ist, wären jene marginalisierten devianten männlichen Figuren, wie sie in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben wurden, solche eines *einschließenden Auss-*

487 Reich, Mussolini at the Movies, S. 18f.

488 Mit dem Wahlrecht für Frauen warb Mussolini allerdings nur bis zu seiner Machtübernahme 1922. Vgl. Ben-Ghiat, Fascist Modernities, S. 17.

489 Vgl. Lucia Re: Fascist Theories of »Woman« and the Construction of Gender, in: Pickering-lazzi (Hg.): Mothers of Invention, S. 76-99, hier S. 78. Zur Politik der (faschistischen) Frauenorganisationen und den Debatten in deren Zeitungen und Zeitschriften vgl. Enrico Veronesi: Un viaggio al femminile lungo quarant'anni. Dai congressi femministi italiani del 1908 alla caduta del fascismo. Una rilettura della stampa, dei libri, delle leggi sulla donna. Una ricerca negli archivi di stato. Mailand 2004. Dort vor allem S. 170-238.

490 Vgl. Agamben, Homo Sacer, S. 34.

chlusses, das heißt Figuren, die an den gesellschaftlichen Rand gedrängt und als das Abjekte vom Zugang zu Ressourcen und Rechten ausgeschlossen werden. Dennoch können sie nicht frei in der Welt umherschweifen, denn an den Rändern der Gesellschaft werden sie wiederum festgehalten, eingeschlossen. Ihre zirkuläre Ausrichtung auf das Zentrum bildet und stärkt dessen Grenzen und formt es erst zu dem, was es ausmacht, denn selbst hat es keinen Inhalt, ist zunächst leer: Der heteronormative Mann des Zentrums definiert sich darüber, was er *nicht ist* – nicht schwul, nicht jüdisch, nicht schwarz, nicht Ausländer,⁴⁹¹ nicht krank, nicht zu alt, nicht zu jung, nicht staatenlos, nicht gottlos. Gerade diese abgewehrten Attribute geben dem leeren Zentrum seine Form, seinen phantasmatischen Inhalt.

Die diskursive Macht des Zentrums, das Verworfenen an sich zu binden, richtet also stets dessen Strömungsrichtung auf sich selbst aus, faltet es auf sich zurück und versucht damit zu verhindern, dass dessen Wünsche einfach desertieren. Der leere organlose Körper einer phallischen Männlichkeit funktioniert als eine Anziehungsfläche, welche die frei flottierenden Wünsche als Energielinien um sich Bahnen ziehen lässt und sich dadurch erst zum Leben erweckt.⁴⁹² Die Flächen der Plateaus falten sich entlang dieser Grenzen und erzeugen eine leere Hülle, eine Gussform, die lediglich vom Kraftfeld der an ihren Grenzen strömenden Intensitäten belebt wird; es ist ein Anziehungskörper, der sich über das verworfene Außen seine Organe und seinen Organismus schafft – das phallische, heteronormative, weiße, christliche, erwachsene, arbeitende, gesunde, bürgerliche männliche Subjekt.

Der interessante Anschluss für die Figuren im italienischen Nachkriegsfilm wäre, sie als »Subjekte« und damit als das verworfene Andere des Subjekts, gleichzeitig aber auch als Startpunkte eines Werdens zu begreifen, welches weder zu der Position des bürgerlichen Subjekts strebt noch in der Position des »durchgestrichenen Subjekts« verbleibt, sondern dessen intrinsische Logik unterläuft beziehungsweise verlässt.⁴⁹³ Der

491 Auch wenn die Kategorie *race* hier nur kurz benannt ist, entwickelt sie von allen verworfenen Typen die stärksten deterritorialisierenden Effekte, da die rassistisch stratifizierten Subjekte von der wichtigsten Ein- und Ausschlusskategorie, derjenigen der Bürgerrechte des Zentrums, ausgeschlossen werden. Vgl. Sandro Mezzadra: Nach dem Kolonialismus. Migration, Bürgerrechte, Globalisierung, in: Thomas Atzert/Jost Müller (Hg.): Immaterielle Arbeit und imperiale Souveränität. Analysen und Diskussionen zu Empire. Münster 2004. S. 218–234. Die Figur des einschließenden Ausschlusses wird im Verhältnis eines Nationalstaates zu der Figur des Migranten am deutlichsten. Vgl. Michael Willenbücher, der das biopolitische Verhältnis der souveränen Staatsmacht zu der Figur des Illegalisierten auf der Grundlage von Agambens Denkfigur der Singularität im Postfordismus untersucht; Michael Willenbücher: Das Scharnier der Macht. Der Illegalisierte als *homo sacer* des Postfordismus. Berlin 2007. Genau diese biopolitische Anordnung wurde in der unmittelbaren Nachkriegszeit durchbrochen.

492 Deleuze|Guattari sprechen von »Intensitäten«, die den organlosen Körper »bevölkern« und sich als »zirkuläre Segmentarität« um ihn als Zentrum konzentrieren, Deleuze|Guattari, Tausend Plateaus, S. 210 und 287f.

493 In Anlehnung an Lacans Begriff des *sujet barré* denkt Mezzadra die Figur des Migranten als

Begriff des **Subjekts** ließe sich in diesem Sinne auf die nun zu beschreibenden devianten weiblichen Figuren anwenden und für diese produktiv machen. Denn ›Weiblichkeit‹ in einer (niemals ideal existierenden) bürgerlich-patriarchalen Gesellschaft und potenziert im Faschismus ist aus dem gesellschaftlichen Gefüge oder Dispositiv ebenfalls ausgeschlossen – vom gesellschaftlichen Reichtum, von der Partizipation am Politischen und Öffentlichen und zahlreichen anderen bürgerlichen Rechten sowie vom Privileg der Gewalt.⁴⁹⁴ Jedoch ordnet sich ihr Ausschluss genau andersherum als der Ausschluss der verworfenen devianten Männlichkeiten. Denn *Die Frau* als Bild und Symbol bildet den Kern, und nicht den Rand dieses Gefüges. Sie markiert das Mutterland, ist geheiligt; als Mutter geliebt und als Geliebte begehrt ist sie Agentin der Reproduktion phallischer Ordnung. Sie wird diskursiv in der Mitte platziert, ist als Mittelpunkt immer eingeschlossen – ›geschützt‹ –, doch genau über diesen Einschluss ausgeschlossen.⁴⁹⁵ Auch geographisch wird diese Einsperrung deutlich: Als fixierte Figur im Häuslichen – im Haus – ist sie aus dem Öffentlichen – dem Platz – verbannt. Klaus Theweleit beschreibt dieses Verhältnis mit einem Bild der Bewegung, das zwischen der von den faschistischen Männern verachteten »roten«, lebendigen, agierenden, kommunistischen, bewaffneten Frau und der verehrten »weißen«, heiligen, mütterlichen oder schwesterlichen, starren und letztlich unlebendigen Frau hin- und herschwankt. Während die häusliche Weiblichkeit erst als solche anerkannt und verehrt wird, bedroht die sich bewegende Frau jene Art von Männlichkeit, welche nach Theweleit den entleerten Platz der Herrschaft benötigt.⁴⁹⁶ Dieses Bild ist anschlussfähig für eine Analyse der Filme des Neorealismus, weil diese Filme genau mit jenen Frauen bevölkert sind, die nach Theweleits wichtiger Untersuchung den Alptraum des faschistischen Mannes darstellen. Anna Magnani etwa ist genau diese »rote Frau«. Das Lebendig-Werden der weißen Frauenstatue, die auf dem zentralen Platz des Hüttendorfes in *Miracolo*

›durchgestrichenes Subjekt‹ beziehungsweise »**Subjekt**«. Siehe Sandro Mezzadra: Kapitalismus, Migrationen, soziale Kämpfe. Vorbemerkungen zu einer Theorie der Autonomie der Migration, in: Marianne Pieper/Thomas Atzert/Serhat Karakayali/Vassilis Tsianos (Hg.): *Empire und die biopolitische Wende. Die internationale Diskussion im Anschluss an Hardt und Negri*. Frankfurt a. M. 2007. S. 179-193, hier S. 186.

494 Zu dem Aspekt medialer Repräsentationen von Gewalt und Geschlecht vgl. Annette Burfoot/Susan Lord (Hg.): *Killing Women. The Visual Culture of Gender and Violence*. Waterloo 2002.

495 In Anspielung auf die faschistische Bettelkampagne des Ringopfers, in dem die italienischen Ehefrauen vom Duce persönlich dazu angehalten wurden, ihren goldenen Ehering gegen einen eisernen Ring zu tauschen, bezeichnet Maria-Antonietta Macciocchi den ausschließenden Einschluss von Frauen unter dem Regime Mussolinis als »imprisoned in the iron ring of an eternal ›mother image‹«. Maria-Antonietta Macciocchi: *Female Sexuality in Fascist Ideology*, in: *Feminist Review*. Nr. 1, 1979. S. 67-82, hier S. 69. Mehr zur Frauenpolitik des Regimes um das Ringtausch-Ritual vgl. Terhoeven, *Liebespfand fürs Vaterland*.

496 Vgl. Theweleit, *Männerphantasien* 1, S. 12-286.

a Milano aufgestellt wurde, ist ein weiteres augenscheinliches Beispiel dieser neorealistischen Aufsprennung des zum Symbol erstarrten weiblichen Kerns.

Die Richtungen, die beide Figuren – eingeschlossene domestizierte Weiblichkeit und ausgeschlossene deviante Männlichkeit – einschlagen, sind also entgegengesetzt: Während die verworfene Männlichkeit territorialisierend ins Innere drängt, drängt die idealisierte Weiblichkeit deviant nach Außen, probt den Ausbruch: einschließender Ausschluss und ausschließender Einschluss. Kern und Rand erzeugen damit eine Spannung, die den leeren Körper hegemonialer Männlichkeit sowohl gefährdet als auch zusammenhält.

Sicherlich beschreibt diese Figuration einen reinen Diskurs, den es in seiner Ausschließlichkeit so niemals gegeben hat und niemals geben kann. Vielmehr reichen die Ränder immer wieder bis tief ins Zentrum hinein, während der fixierte Kern immer wieder ausgreift und in die Gesellschaft hineinwirkt – selbst im Faschismus. Nicht zuletzt wegen der Notwendigkeit, deviante Weiblichkeit diskursiv zu erzeugen, um sie in abgrenzender Weise zu verwerfen – also in der Erzeugung eines geschlechtlichen Krisenmodells –, war die nicht-konforme Frau gerade auch im Faschismus allgegenwärtig. Sie wurde heraufbeschworen, um »nein« zu ihr sagen zu können. Doch was passiert, wenn wie 1945 niemand mehr »nein« sagen kann oder will? Beziehungsweise was tun diese Figuren, Charaktere oder Körper, wenn der territorialisierende Diskurs von Anziehung und Abstoßung außer Kraft gesetzt wird?

Begreift man den Faschismus im geschlechterhistorischen Sinne als Verschärfung des patriarchalen Diskurses, als Aufstauung der »schmutzigen« Ränder⁴⁹⁷ und extreme Entleerung des doch vielschichtig bevölkerten Zentrums – als Etablierung eines wahrhaft »leeren Platzes« –, so kommt dessen gewaltsam herbeigeführter Zusammenbruch einem doppelten diskursiven »Dammbruch« gleich. Während die Ränder ins Innere des immer schon leeren, nach dem Krieg aber auch seiner diskursiven Spannung entladenen Zentrums strömen, kriechen, hüpfen, keuchen, schreien und rennen, wie es die devianten männlichen Figuren in den Filmen des Neorealismus unablässig tun, reißt auch das Bild *Der Frau* auf und entlässt eine vielfältige Ansammlung von Subjekten und Begehrensformen, die nur noch wenig mit den glatten Bildern der Mutter (eines Sohnes), Ehefrau (eines arbeitenden Mannes) und Geliebten (eines phallischen Liebhabers) zu tun haben; und noch weniger mit jener

497 Elizabeth Grosz betont in ihrer Beschäftigung mit dem verworfenen Körper, dass Schmutz zwar eine Rolle spielt, nichts aber an sich schmutzig ist. Vielmehr führt sie aus: »The abject is not that which is dirty or impure about the body. [...] Dirt [...] is that which is not in its proper place, that which upsets or befuddles order.« Schmutz besitzt in dieser Hinsicht den »status [...] as marginal and unincorporable«. Grosz, *Volatile Bodies*, S. 192.

Konstellation sich ergänzender Frauenfiguren, die Torriglia als typisch für den Faschismus ansieht: »mamma« und »puttana«. Am Beispiel der bereits erwähnten Luisa in *Gioventù perduta* sieht sie stattdessen »a new kind of femininity« in der italienischen Nachkriegsgesellschaft aufscheinen.⁴⁹⁸ Durch die Risse des Diskurses und seiner Imago *Die Frau* kommt das Reale zum Vorschein – besonders in den Filmen dieser Zeit.

Im Zentrum der Produktionen stehen statt des Helden die Protagonistinnen, selbstbestimmt und die Handlung vorantreibend. Und es sind genau solche Frauen, wie Theweleit sie in seiner Untersuchung der faschistischen Literatur als Schreckgespenster der soldatischen Männer gefunden hat, die der Neorealismus als Heldinnen in seinen Filmen zeigt: laut, aktiv, zerzaust, sexuell begehrend, Geld verdienend, kämpfend, schreiend, chaotisch, *unruly*. Die Frauen in den Filmen lassen sich nun ebenfalls in verschiedene deviante Typen aufteilen, die im Einzelnen zu bestimmen sind. Sicherlich gilt, wie schon bei den männlichen Figuren, dass es nicht um eine Phänomenologie geht, also nicht darum, was die Frauen damals waren, sondern über welche diskursiv vorgezeichneten und verworfenen Gestalten sie sich in das kulturelle Zeichensystem eingeschrieben und sich dabei von ihrer ödipalen Weiblichkeit, dem Begehren, begehrt zu werden, getrennt haben.

Der Film im Faschismus hatte diese Gestalten bereits alle benannt, in die *Die Frau* abzudriften drohte – eine für ihn notwendige, aber zugleich riskante Operation.⁴⁹⁹ Er schuf unzählige Bilder rebellischer Schulmäd-

498 Vgl. Torriglia, *Broken Time*, S. 22.

499 Wie mit dem Beispiel der *Sansonette* bereits angesprochen, existierte im Faschismus aber noch ein weiterer Frauentyp, nämlich der sportliche beziehungsweise militärische Frauenkörper, den Karen Pinkus als androgynen Körper liest, der ästhetisch ein »diving body« wäre, militärisch ein »female-body-made-male«, der es den Frauen erlaubte, heteronormative Grenzen zu überschreiten. Vgl. Pinkus, *Bodily Regimes*, S. 185ff. Vgl. auch die Abbildungen in: Luise Diel: *Frau im faschistischen Italien*. Berlin 1934. S. 39, 58 und 112. Diel, die mit viel Bewunderung auf das faschistische Italien blickt, übersieht dabei genau jenen Widerspruch, der sich auch durch die Filme des Regimes zieht: Während sie zahlreiche Bilder moderner, städtischer, militärischer und Sport treibender Frauen porträtiert, schreibt sie: »Die italienische Frau ist so naturverbunden, weiblich und mütterlich, daß der Zeitbazillus sie nicht vergiften konnte.« Ebd., S. 12. Zur öffentlichen Wahrnehmung von uniformierten Faschistinnen, Mode und der Frage nach dem »richtigen« Geschlecht vgl. De Grazia, *How Fascism Ruled Women*, S. 224ff. Das Titelbild ihres Buches, auf dem eine junge, scheinbar lässige Faschistin mit Zigarette im Mundwinkel zu sehen ist, vermittelt einen guten Eindruck vom Style junger, aktiver Faschistinnen. Zum Aspekt nichtfaschistischer Modedesigns und -stile für Frauen im italienischen Faschismus vgl. Maurizia Boscagli: *The Power of Style. Fashion and Self-Fashioning in Irene Brin's Journalistic Writing*, in: Pickering-lazzi, *Mothers of Invention*, S. 121-136. Und auch Robin Pickering-lazzi kontrastiert die eindimensionale Geschichtsforschung zu Frauen als Müttern und Ehefrauen im Faschismus und erweitert das Spektrum: »Yet Fascist discourses circulated such contrasting female figures as the young woman in uniform, marching in public review; the woman artist, authorized in state-sponsored organizations and exhibitions; and the »socially« committed professional woman working in welfare organizations to assist the disadvantaged.« Trotz dieser Komplexität schließt sie jedoch an: »In the semiotic field, it is also true that mass-mediated images disseminated by the regime on posters and in newspaper photos and articles politicized and publicized the maternal woman, encoding this figure

chen, von Müttern, die ihre Kinder und ihren Mann vernachlässigten, sowie von der an die *shop-girl*-Filme Hollywoods angelehnte Figur der (sexuell) konsumierenden Frau der *telefoni-bianchi*-Filme.⁵⁰⁰ Marcia Landy führt als prägnantes Beispiel für diese Filme die 1939 produzierte Komödie *Napoli che non muore* (Amleto Palermi, 1939) an, in dem es um die Eingliederung einer frisch verheirateten, jedoch sehr liberal eingestellten Französin in den neapolitanischen Familienalltag geht. Zwar zeigt der Film das erwünschte Gelingen des Übergangs von der öffentlichen in die häusliche Sphäre, von der Freizeit zur Arbeit, von ihrer Unabhängigkeit zu den familiären Pflichten und vor allem vom französischen Libertinismus zur süditalienischen Achtbarkeit, doch muss er dafür all jene Freiheiten medial inszenieren, sowie die repressiven und disziplinierenden Aspekte in all ihrer Härte aufzeigen. Folglich vermutet auch Landy genau in den moralischen Überschreitungen der jungen Frau im Plot den eigentlichen Reiz für das damalige Kinopublikum.⁵⁰¹ Filme wie dieser zeigten ausgiebig die subversiven Momente weiblicher Sexualität wie auch die repressiven Strategien der Territorialisierung und Bestrafung dieser Filmfrauen.⁵⁰² Es ist dieser doppelte Effekt geschlechtlicher Diskursproduktion, der die FilmhistorikerInnen bis heute darüber streiten lässt, ob diese Filme nun faschistisch waren, weil sie deviante Frauentypen bekämpften, oder nicht vielmehr versteckt antifaschistisch, weil sie deren Widerständigkeit visualisierten und in den Mittelpunkt ihres Bildensembles stellten. Anhand der konkreten Analysen wird dieser Streit noch offensichtlicher werden.

Zwar baute das Funktionieren des Faschismus tatsächlich auf die erfolgreiche Eindämmung dieser vom Regime nicht vorgesehenen Linien auf; ebenso weist aber das Aufgreifen genau dieser Linien nach seinem Zusammenbruch auf die offenen beziehungsweise geöffneten Fluchtlinien dieser Filme hin. Denn die Desertion von der geschlechtlichen Hauptlinie fand nach dem Krieg zunächst auf genau den in den Filmen des *ventennio* als Reiz/Drohung vorgezeichneten Abwegen eines weiblichen Krisenszenarios statt. Erst dadurch konnte sich im Laufe der ersten

as the model female citizen of the Fascist nation.« Pickering-lazzi, *Politics of the Visible*, S. 26.

500 Vgl. Reich, *Mussolini at the Movies*, S. 17f. Vgl. exemplarisch Barbara Spackmans Untersuchung des Films *Grandi magazzini* (Mario Camerini, 1939) über die Beziehung zwischen Faschismus und *consumer culture* und ihren Ausdruck auf dem Terrain von Gender und weiblichem Handeln, vor allem die diskursive Engführung von »prostitution« und »urban consumer«, in: Barbara Spackman: *Shopping for Autarchy. Fascism and Reproductive Fantasy in Mario Camerini's Grandi magazzini*, in: Reich/Garofalo (Hg.), *Re-Viewing Fascism*, S. 276-292, hier S. 285.

501 Vgl. Landy, *Fascism in Film*, S. 104 und 116. Andere Filme, in denen Elternlosigkeit, Prostitution, Ehebruch und uneheliche Geburten verhandelt wurden, sind zum Beispiel die Filme von Amleto Palermi, etwa *La peccatrice* (1940) oder dessen früher Vorläufer *La confessione di una donna* (1928). Eine Analyse von *La peccatrice* findet sich in Forgacs, *Sex in the Cinema*, S. 156ff.

502 Vgl. Reich, *Mussolini at the Movies*, S. 18.

Nachkriegsjahre allmählich eine zunehmend unbestimmbare Weiblichkeit auf dem ungekehrten Plateau, dem organlosen Körper, bewegen.

Im Folgenden sollen jene unterschiedlichen Typen von Frauen in den Filmen des Neorealismus skizziert werden, die eine Abweichung von der strikten Geschlechterbinarität darstellen, um zu zeigen, welches Potenzial alternativer geschlechtlicher Vergesellschaftungsformen in den wenigen Jahren zwischen Zusammenbruch und Rekonstituierung in Italien existierte. Diese Typologisierung ist dabei ebenso wenig wie die der oben behandelten devianten männlichen Formen als Festlegung auf bestimmte Identitäten zu verstehen, sondern soll lediglich die Exitpunkte aus dem bürgerlich-patriarchalen Diskurs aufzeigen. Es sind Startpunkte eines Werdens, das seinen Ausgang zunächst in den diskursiven Bahnen verworfener Weiblichkeiten nimmt, im Weiteren aber diskursiv unbestimmte Qualitäten gewinnt. Die Materialität des Körpers jenseits jeder Signifikation rückt damit in den Fokus der Analyse. Was ein Körper tun kann, ersetzt in den Filmen zunehmend seine geschlechtliche Bedeutung.

Faschistinnen und Verräterinnen: sexuelle Kollaboration

Die Zeitschrift *Film d'oggi* listete während ihrer ersten Erscheinungsmomente 1945 auf der letzten Seite in der Rubrik *Questi sono i traditori!*⁵⁰³ die KollegInnen aus der Filmbranche auf, die mit der Republik von Salò und der deutschen Besatzungsmacht kollaboriert hatten. Dabei wurden stets Hinweise auf die (sexuelle) Perversität der jeweiligen, mit steckbrieflichem Foto öffentlich gemachten Person geliefert. In ihrer Juni-Ausgabe schreibt *Film d'oggi* beispielsweise über die Schauspielerin Luisa Ferida:

*»Degenerata genericchetta teatrale, iniziò la sua carriera cinematografica con l'aiuto di un »capo« dell'OVRA, il defunto Checchino Salvi. Amica ufficiale di O. Valenti, partecipava con lo stato maggiore del cinema fascista, alle piu sfrenate orgie. Sadica torturatrice. Fucilata.«*⁵⁰⁴

Bezeichnend ist der Verweis auf ihre sexuellen Verhältnisse mit Persönlichkeiten des Regimes, ihre Teilnahme an zügellosen Orgien und darauf, dass sie eine sadistische Folterin sei. Der Zusatz »Fucilata« macht darüber hinaus deutlich, dass diese in der Form eines Fahndungsplakates gehaltene Seite nur bedingt den Zweck hatte, der einstigen Faschisten

503 »Das sind die Verräter.«

504 *Questi sono i traditori!*, in: *Film d'oggi*. Nr. 2. 16.06.1945. S. 8. »Eine vollkommen theatralische Degenerierte, begann ihre Filmkarriere mit Hilfe eines »Chefs« der OVRA [Organizzazione per la Vigilanza e la Repressione dell'Antifascismo], dem verstorbenen Checchino Salvi. Als offizielle Freundin von O. Valenti nahm sie teil an hemmungslosen Orgien mit dem Generalstab des faschistischen Kinos. Sadistische Folterin. Erschossen.« [Übersetzung d. Verf.]

habhaft zu werden, und vielmehr dazu diente, sich und der Leserschaft zu erklären, wieso nicht wenige italienische Kollegen und Kolleginnen es vorgezogen hatten, 1944 mit den Resten des Regimes nach Norditalien zu ziehen und in Venedig weiter Filme zu drehen: Sie allesamt wurden, dem faschistischen Sprachgebrauch nicht unähnlich, als »degenerate«, also »entartet«, bezeichnet, und zwar in geschlechtlicher Hinsicht. Ende August wurden in derselben Rubrik erneut Luisa Ferida und andere Schauspielerinnen als »vom extremen Kokain- und Opiumkonsum nervös und neurasthenisch« beschrieben.⁵⁰⁵

Wie diese Untersuchung gezeigt hat, entsprach diese Pathologisierung der regimetreue ItalienerInnen der allgemeinen Analyse des Faschismus nach dem Krieg. In Bezug auf die Frauen kam zu der Metapher der Krankheit, die über das italienische Volk hereingebrochen sei, aber noch das Moment der sexuellen Denunziation hinzu. Fabiana Sforza beschreibt in ihrer Untersuchung über die Resistenza im italienischen Nachkriegsfilm, wie die antifaschistische Koalition die »sexuelle Kollaboration« von Frauen, die mit den Faschisten zusammengearbeitet oder sich mit ihnen intim eingelassen hatten, in das Zentrum ihrer Angriffe rückte.⁵⁰⁶ Diese Figur der sexuellen Kollaborateurin trat in sehr vielen Nachkriegsfilmen auf und hatte eine doppelte diskursive Funktion. Zum einen wurde den Frauen eine politische Überzeugung abgesprochen, wonach sie keine Faschistinnen waren, sondern eben Frauen, die sich, wie Ginsberg sagt, den Faschisten sexuell auslieferten: »Italian collaboration with the Nazis was ultimately sexually (experientially) rather than politically (historically) conditioned.«⁵⁰⁷ Zum anderen wurde damit das schon beschriebene Bild des virilen Faschisten und Nazis bestärkt, der nicht nur extrem »böse«, sondern auch sexuell so potent war, dass er Italien und seine Frauen hatte phallisch besetzen können.

Mit *Roma città aperta* eröffnete Rossellini den Reigen der sexuellen Denunziation im Film mit der deutschen lesbischen, drogensüchtigen Ingrid⁵⁰⁸ (Giovanna Galletti), der Geliebten des Nazikommandanten Bergmann, sowie der von ihr verführten Marina Mari (Maria Michi).

505 Valenti e Ferida sono morto, in: Film d'oggi. Nr. 10. 25.08.1945. S. 8.

506 Vgl. Sforza, *La Resistenza al cinema 1945-1949*, S. 110f. Allein in den ersten beiden Nachkriegsjahren gab es laut Sitney neben *Roma città aperta* sieben Spielfilme zur Resistenzabewegung: *Due lettere anonime* (Mario Camerini, 1945), der für diese Arbeit nicht gesichtet werden konnte, *O sole mio* (Giacomo Gentilomo, 1946), *Un giorno nella vita*, *Paisà*, *Il sole sorge ancora*, *Pian delle stelle* und *Vivere in pace*. Nur die beiden Rossellini-Filme erreichten davon einen »canonical status in Italian and international film history«. Sitney, *Vital Crisis in Italian Cinema*, S. 29.

507 Ginsberg, *Nazis and Drifters*, S. 249.

508 Beziehungsweise Rita in der deutschen Synchronfassung. Vielleicht Zufall, springt es dennoch ins Auge, dass Ingrid Bergman, nachdem sie die Geschichte mit Ingrid und Bergmann in einem Kino in New York gesehen hatte, unbedingt mit Rossellini drehen wollte und dieses Vorhaben mit dem Film *Stromboli* dann auch umsetzte. Insofern kann der Film auch als Anrufung der Schauspielerin gelesen werden. Rossellini und Bergman wurden ein Liebespaar.

Marina ist eine Sexarbeiterin und Kollegin von Lauretta (Carla Rovere), Pinas Schwester. Die noch junge Marina ist drogensüchtig und verliebt in den Kommunisten und Partisanenführer Manfredi. Als der sich bei Lauretta vor den Deutschen versteckt, kommt es zu einer interessanten Aussprache zwischen den beiden, in der Marina ihre Prostitution verteidigt. Als Manfredi, der hier noch unter seinem Decknamen Giorgio lebt, herausfindet, dass Marina Drogen nimmt, bemerkt er dazu zynisch, dass er ihr ja sowieso keine Vorschriften machen könne, da er ja nur einer von Vielen sei in ihrem Leben. Marina reagiert voller Empörung auf diese Überheblichkeit und erwidert erbost:

Marina: »Ja, ich habe Liebhaber gehabt. [...] Ich habe das getan, was alle anderen auch tun, so ist das Leben.«

Manfredi: »Das Leben ist so, wie wir es haben wollen.«

Marina: »Geschwätz! Das Leben ist eine schmutzige, gemeine Sache. Ich kenne die Armut und das Elend und ich habe Angst davor. Hätte ich einen Straßenbahnschaffner geheiratet, wären er, ich und unsere Kinder längst an Hunger krepirt.«

Manfredi: »Arme Marina, denkst du wirklich, dass das Glück darin besteht, eine elegante Wohnung zu besitzen, schöne Kleider, reiche Liebhaber?«

Marina: »Hättest du mich wirklich geliebt, hättest du aus mir einen anderen Menschen gemacht. Aber du bist genau wie die anderen, sogar noch schlimmer. Die anderen halten mir wenigstens keine Predigten.«

Dieser Streit ist im Hinblick auf die politische Ausrichtung des Neorealismus, die von einer geschlechtlichen Devianz gekreuzt wird, aufschlussreich. Denn Manfredis für den Neorealismus typische Konsumkritik wirkt schwach und jovial, während die drogensüchtige Sexarbeiterin Marina ihn mit seiner eigenen bürgerlichen Doppelmoral konfrontiert. Dem hat Manfredi nichts entgegenzusetzen und so gibt er ihr kurzerhand Recht und verschwindet aus ihrer Wohnung. Er, der für ein anderes Italien steht, ist eben auch nur ein Freier, der ihr darüber hinaus jedoch noch vorwirft, sich zu prostituieren. Der Film baut in die sexuelle Denunziation eine Schleife ein, indem er die weibliche Devianz teilweise auf eine verlogene männliche Moral zurückführt. Ein Widerspruch, der auch Michael P. Rogin auffällt, wenn er fragt, ob »Rossellini really meant to endorse Manfredi's puritanical sermon to Marina against the Nazis' own targets – sex, drugs, and jazz – the lecture that derives her to betray him?«⁵⁰⁹ Denn Manfredis scheinbar moralisch-saubere Vorstellungen liefern ihn unmittelbar dem Zugriff der Deutschen aus; am Verrat seiner eigenen standhaften Moral wird er zugrunde gehen. Marina verrät ihn noch in derselben Nacht per Telefon bei Ingrid, die

509 Rogin, *Mourning*, S. 132.

ihr dafür Drogen besorgt und sie mit einem Pelzmantel belohnt. Ingrid erscheint nun zunehmend als die zentrale Person hinter dem Geschehen. So ist ihr auch Bergmann verfallen, der in entscheidenden Momenten ihren Rat sucht. Trotz seines gewaltigen Überwachungsapparates schafft er es nicht, den Partisanen aufzuspüren, und es ist an Ingrid, Manfredis habhaft zu werden.

Bei der Folterszene wird die Vermischung von Drogen, Sex und Faschismus verdichtet. Während Manfredi im »Verhörraum« neben Bergmanns Büro von Wehrmachtssoldaten mit einem Bunsenbrenner gefoltert wird, liegt Marina im gegenüberliegenden Salon weggetreten auf einem Diwan ausgestreckt in Ingrids Armen, die nun deutlich als »stereotypical lesbian vampire«⁵¹⁰ inszeniert wird. Während die Deutsche in ihrer Gestapouniform als »Marlene Dietrich prototype«⁵¹¹ erscheint, wirkt Marinas Fetischisierung unnatürlich und scheint als verworfener Körper die falsche Welt der Nazis zu repräsentieren. Die junge Italienerin wirkt wie eine Parodie der hingegossenen Frauen der *telefoni-bianchi*-Filme der 1930er Jahre: »Marina is a throwback to the *femme fatale* or the diva tradition of prewar Italian cinema.«⁵¹² Dennoch sind die beiden Frauen nicht gleich; die Deutsche ist vielmehr durch und durch »böse« und erlebt ihren Sadismus und ihre Erregung beim Anblick des Gefolterten nicht als Widerspruch, während die eigentlich »gute« Italienerin Marina nur durch Konsum und Drogen verführt wurde und dadurch den Nazis verfallen ist. Ginsberg beschreibt Marinas inneren Widerspruch als eine »quasi-hysterical oscillation between hetero- and homosexuality«, die der Film als Metapher für ein Schwanken zwischen der richtigen (bürger-



Roma città aperta > Cosulich: Storia del cinema

510 Ginsberg, *Nazis and Drifters*, S. 250. Die Figur des lesbischen Vampirs gilt in den Repräsentationspolitiken lesbischer Kultur jedoch stärker als popkulturelle Ermächtigungsfigur – »vom Vamp zum Vampir« – denn als Werkzeug der Stigmatisierung. Die Kohorten von entsprechenden Romanen und Filmen zeugen davon. In diesem Sinne ist die Figur der Ingrid im Film doppeldeutiger zu lesen, als es Ginsberg tut. Zum historischen Verhältnis von lesbischer Sexualität und medialer Inszenierung des weiblichen Vampirs zwischen »Bildnis des Todes und Objekt der Begierde« vgl. Andrea Weiss: *Vampires & Violets. Frauenliebe und Kino*. Dortmund 1995. Zitat S. 86. Eine gute Übersicht über »Lesbian Vampire Movies« bietet [http://www.queerhorror.com/Qvamp/all Movies.html](http://www.queerhorror.com/Qvamp/all%20Movies.html) (Stand 07.10.2008).

511 Ginsberg, *Nazis and Drifters*, S. 250. Der laut Ginsberg deutsche Prototyp des lesbischen Vampirs, Marlene Dietrich, zeichnete sich allerdings durch eine antifaschistische Haltung aus. Dennoch ist Ingrid ikonographisch an deren Bild gelehnt. Die italienischen Filmemacher parallelisieren auch hier unzulässig.

512 Marcus, *Italian Film*, S. 38.

lich-heterosexuellen italienischen) und der falschen (nazistisch-homosexuellen deutschen) Welt in Szene setzt.⁵¹³ Als sie zu der Folterszene hinzukommt und sieht, was durch ihren Verrat an ihrer eigentlichen Liebe Manfredi, der Verkörperung des guten Italiens geschieht, bricht sie schreiend zusammen. Dies ist gleichzeitig ihr Todesurteil, denn Ingrid nimmt ihr den Pelz wieder ab und lässt sie von einem Offizier der Gestapo einsperren und später umbringen. Die Parallele zum Schicksal der Schauspielerin Luisa Ferida wird hier überdeutlich. Obwohl der Film lange zu der kollaborierenden Marina hält, kann am Ende nur ihr Tod die Selbstvergewisserung eines vom Faschismus gereinigten Italiens leisten.

Parallel zum Streitgespräch zwischen Marina und Manfredi in *Roma città aperta* verläuft auch die Auseinandersetzung zwischen Patrizia (Alida Valli) und ihrem Ehemann Paolo (Fosco Giachetti) in *La vita ricomincia* (Mario Mattoli, 1945). Als Paolo völlig überrascht und bezüglich des bisherigen Geschehens ahnungslos seine Frau im Gefängnis besucht, wo Patrizia wegen Mordverdachts sitzt, kommt es zur Aussprache zwischen beiden. Sie erklärt ihrem Mann, wie sie sich während des Krieges, als er an der Front beziehungsweise in Gefangenschaft war, mit einer hohen Persönlichkeit des Regimes sexuell einlassen musste, um mit einer dadurch finanzierten teuren Therapie das Leben ihres kranken Sohnes zu retten. Eine deutsche Baronessa, Magda Huberth (Anna Haardt), habe den Kontakt vermittelt. Nun, so schildert sie weiter, habe sie diesen Mann ermordet, weil er nicht aufhörte, ihr nachzustellen. Paolo ist von der Geschichte schockiert, macht ihr moralische Vorwürfe und will empört den Besuch abbrechen. Da wird sie wütend und herrscht ihn an, ob er an ihrer Stelle etwa das Kind hätte sterben lassen. Aufgebracht fragt sie ihn, was er denn für sie und ihren Sohn in all den Jahren gemacht habe. Außerdem sei sie stolz darauf, was sie getan habe, denn es sei keine Schande, eine Prostituierte zu sein. »Ich habe es gemacht wie so viele, habe einen Freund gesucht, der mir hilft.« Wie Manfredi verlässt auch Paolo sprachlos die Szene. Am Ende verzeiht er ihr und nimmt sie, als sie aus dem Gefängnis entlassen wird, wieder zu Hause auf. *La vita ricomincia* ist damit einer der wenigen Filme, an dessen Ende eine rekonstituierte, intakte Familie steht. Der zentrale Satz des kauzigen Professors, Nachbar und Freund des Hauses, zu Paolo: »La vita ricomincia come prima. [...] Non è successo niente«,⁵¹⁴ propagiert einen Neuanfang auf der Basis von Vergessen oder Verdrängen. Patrizias sexuelle Kollaboration bleibt ungestraft und fungiert als Synonym für die faschistische Vergangenheit Italiens, die man sich nun nicht mehr so genau anschauen möchte. Inte-

513 Ginsberg, *Nazis and Drifters*, S. 251.

514 »Das Leben beginnt wieder wie zuvor. Es ist nichts passiert.« [Übersetzung d. Verf.]

ressant ist, dass die Auseinandersetzung mit dem Faschismus über die Kategorie Gender verhandelt wird. Über die verständliche Notsituation, sich gegenüber dem Feind prostituieren zu müssen, gelingt die Entpolitisierung der eigenen schuldhaften Geschichte. Für diese Operation muss allerdings zunächst das Achsenbündnis zwischen Italien und Deutschland verschwiegen und danach einerseits der Faschismus als männliche Sexualität inszeniert und verworfen sowie andererseits weibliche Devianz zum Ausdruck gebracht und gerechtfertigt werden.⁵¹⁵

Ein weiterer, ganz ähnlicher Konflikt zwischen einer Kollaborateurin und einem ihr verfallenen Italiener ereignet sich in *Pian delle stelle*. Gianni (Roldano Lupi), der Chef der Partisanenbrigade Lupo, wird von der Frau, die er liebt und die ihn liebt, an die Häscher der Republik von Salò verraten. Luisa (Dina Sassoli) steht in einem unklaren Abhängigkeitsverhältnis zu einem faschistischen Spitzel, dem sie den entscheidenden Tipp gibt, als sich die Brigade aus den Südtiroler Bergen in einem Dorf versammelt. Bei der darauf folgenden Razzia der deutschen Truppen wird ein junger Partisan hingerichtet. Als die Brigade am nächsten Tag wieder erscheint, nimmt sie Luisa gefangen. In ihrem Versteck, einer großen Höhle in den Bergen, halten die Partisanen daraufhin Gericht über die Verräterin; die meisten fordern ihren Tod. Aber Luisa fordert ihrerseits die Männer heraus und fragt sie, mit welchem Recht die Gruppe, die hier in der Höhle hocke, über sie, die jeden Tag acht Stunden in der Fabrik schuften müsse, richten könne. Wütend erzählt sie von ihrer harten Arbeit und ihrem kleinen feuchten Zimmer, in dem sie wohnen müsse. Wegen ihrer Armut habe sie das Geld von dem Spitzel genommen. Die Brigade begnadigt sie daraufhin, lässt sie jedoch nicht laufen, woraufhin sie beginnt, in der Gruppe mitzuarbeiten. Pierre Sorlin beschreibt Luisa und die anderen Verräterinnen in den Filmen des Neorealismus treffend als Verkörperungen einer sozialen Krankheit, die es nicht verdienten, bestraft zu werden.⁵¹⁶

Später im Film wird auch der faschistische Spitzel gefangen genommen. Als dieser versucht sich zu befreien, schießt er Luisa an. Dadurch wechselt sie vollends die Seiten und wird im Folgenden ein festes Mitglied der Partisaneneinheit. Trotz dieser antifaschistisch-nationalen Stratifizierung Luisas schafft der Film bei ihr ebenso wie schon bei Marina ein gewisses Verständnis für ihre individuellen Bedürfnisse, sich aus ihren ärmlichen Verhältnissen zu befreien – Bedürfnisse des Konsums,

515 »Vergangenheitsbewältigung« als Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern (statt in ihrer politischen Dimension) findet sich ebenso im deutschen Trümmersfilm, der im selben Zeitraum wie der Neorealismus aufkam und wieder verschwand. Auch in ihm bedeutete Faschismus vor allem eine zerstörerische sexuelle Besetzung der Frauen durch Männer, während sich die neue Zeit durch sexuelle Unlust der Männer und ein lustvolles Begehren der Frauen artikulierte. Vgl. Perinelli, *Liebe* 47, S. 181–189.

516 Vgl. Pierre Sorlin: *La storia nei film. Interpretazioni del passato*. Florenz 1984. S. 177.

die einen höheren Stellenwert besitzen als die nationale Sache. Am Ende wird Luisa zusammen mit der gesamten Brigade bei einem Angriff der Deutschen getötet. Durch ihren Tod wird ihr Wechsel auf die Seite der guten Italiener noch einmal bekräftigt und wird sie selbst am Ende des Films als Symbol des italienischen Widerstandes vereinnahmt. Der Film schließt mit dem Blick auf das Grab Giannis und Luisas, deren Kampf der englische Arzt (Antonio Centa), Erzähler der Geschichte und einziger Überlebender der Brigade, weiterführen wird. Das Schlussbild bedeutet auch eine Reterritorialisierung der Kollaborateurin.

Über das Schicksal Danielas alias Lili Marleen (Vivi Gioi) in *Caccia tragica*



Caccia tragica > Armes: Patterns of Realism

wurde schon berichtet. Kurz bevor sie die anrückenden LandarbeiterInnen und ihre eigene Bande mit Minen in die Luft sprengen kann, tötet Alberto sie. In dieser dramatischen Sequenz wird die Komplexität der national-sozialistischen Deutschen entfaltet. So fordert Daniela

Alberto, der sie geliebt hatte, auf, sie zu erschießen, bevor sie die Minen zünden kann. Durch ihren selbst herbeigeführten Tod rettet sie vielen Menschen das Leben. Ebenso wie Alberto, den die eintätowierte Nummer auf seinem Unterarm zum Opfer der Nazis macht, der aber dennoch oder gerade deswegen Danielas sexueller Verführung verfallen ist, wird auch sie selbst gedoppelt inszeniert. Ihre blonde Perücke verbirgt ihren geschorenen Kopf und damit die Demütigung, die ihr wahrscheinlich Partisanen nach dem Krieg zugefügt haben. Fabiana Sforza interpretiert Danielas rasierten Kopf als Beleg für den sexuellen Kontakt mit Deutschen.⁵¹⁷ Die Schändung ist eine gegenseitige. Als Daniela der entführten Geisel Giovanna im Lastwagen und später auf dem Bett auch sexuell näherkommt, vertraut sie sich ihr wie einer Freundin an und erzählt ihr von ihrem Traum eines »normalen« Lebens als Ehefrau.

Den freiwilligen Tod der geläuterten Kollaborateurin stirbt auch Matilda

517 Vgl. Sforza, *La Resistenza al cinema 1945-1949*, S. 111. Vgl. auch Re, *Calvino and the Age of Neorealism*, S. 236. Im Nachkriegsdeutschland und -österreich wurden ganz ähnliche stigmatisierende und sexistische Praxen, wie sogenannte »Haarabschneide-Aktionen« und das Einschwärzen von Gesichtern mit Ruß, gegen Frauen eingesetzt, die sich mit alliierten Soldaten einließen. Vgl. Bauer, *Welcome Ami Go Home*, S. 156ff. Obwohl die politische Stoßrichtung also diametral war, glich sich die Methode der männlichen Täter, politische Ein- und Ausschlussverfahren über den Körper der Frauen auszutragen, in diesen Ländern. Die französische Résistance hatte dieselbe Praxis, wovon die zahlreichen *femmes tondues* zeugten. Tatsächlich ließe sich die Frage anschließen, ob die einmal antifaschistische, einmal faschistische Begründung nicht beide Male der selben Bewahrung des Nationalen und damit der Rettung der eigenen bürgerlich-männlichen Subjektposition diene.

(Elli Parvo) in *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946). Sie liebt den Partisanen Cesare (Vittorio Duse), ist aber gleichzeitig ein fester Bestandteil der Welt der deutschen Besatzer und ihrer dekadenten italienischen Verbündeten. Während die Arbeiter unter der Knechtschaft der Deutschen leiden, feiert sie mit den hohen Wehrmachtsoffizieren eine nicht enden wollende Orgie auf dem Anwesen adliger Großgrundbesitzer. Vor allem Matildas Cousine (Lia Golmar) ist dem Treiben der Deutschen verfallen. Wie schon Marina in *Roma città aperta* wirkt sie weggetreten und überdreht, lacht hysterisch, während ihr Liebhaber, der sadistische Major Heinrich, einen grausamen Befehl nach dem anderen gibt. Der Höhepunkt dieser drogengetränkten, surrealen Allianz ist die Hinrichtungsszene, in der Cesare, Don Camillo (Carlo Lizzani) und andere Partisanen an Masten gefesselt auf ihren Tod warten. Peitschenknallend stürmt Heinrich in einer Kutsche im Kreis um den Richtplatz und schießt im Stehen auf die Männer. Außer ihm sind nur Matilda und ihre Cousine im Wagen. Während Matilda bereits völlig geschockt und angewidert die Hände vor dem Gesicht zusammenschlägt, feuert ihre Cousine Heinrich laut kreischend an. Die Szene steigert sich zu einer auch ästhetischen Raserei; schnelle Schnitte und Reißschwenks visualisieren, unterstützt noch durch ohrenbetäubenden Lärm, wozu die Deutschen fähig sind, wenn alle Zügel gelassen werden.

Matilda wechselt nun vollständig die Seiten und berichtet ihrer ehemaligen Gegenspielerin Laura (Lea Padovani), einer wichtigen Partisanin, die ebenfalls eine Geliebte Cesares ist, von dem bevorstehenden Massaker, das an den Arbeitern der Fabrik am nächsten Tag begangen werden soll. Laura und Matilda sind die zentralen Figuren im Film, die die Handlung voranbringen und die entscheidenden Wendungen herbeiführen. Am Ende, bei der entscheidenden Schlacht, auf die sich die Partisanen/Arbeiter dank Matilda gründlich vorbereiten konnten, durchschlagen Kugeln das Fenster des Palazzos, in dem Matilda sitzt. Ruhig steht sie daraufhin auf und stellt sich ans Fenster. Nach der für die Partisanen siegreichen Schlacht schneidet die Kamera auf die Geschehnisse auf dem Anwesen der Adelsfamilie. Ein kleiner Junge springt durch die Flure des Hauses und singt »Bandiera Rossa«. Als jemand zu Matilda ans Fenster tritt, bricht sie zusammen. Die verirrte Kugel, der sie sich angeboten hatte, traf sie tödlich.

Maria Grazia (Maria Grazia Francia) in *Non c'è pace tra gli ulivi* sei als letztes Beispiel genannt. Auch ihr Tod kann als Sühne für ihre sexuelle Kollaboration mit dem Profiteur des Faschismus, dem Großgrundbesitzer Bonfiglio, gelesen werden. Wie schon erwähnt, gerät sie in eine undurchschaubare Beziehung aus Angst und Lust zu dem Mann, der sie kurz zuvor vergewaltigt hatte und der sie am Ende umbringen wird. Interessant ist ihre Entschlossenheit, Bonfiglio für sich zu gewinnen, obwohl er nach



Non c'è pace tra gli ulivi > Zaggarro: Non c'è pace tra gli ulivi

seinem Verbrechen kein Interesse mehr an ihr hat. So konfrontiert sie seine Hochzeitsgesellschaft vor der versammelten Dorfgemeinschaft und vereitelt dadurch die Hochzeit mit seiner Auserwählten. In diesem Moment ist sie die einzig Handelnde, die ihr Begehren gegen alle Konventionen und gegen den Willen des mächtigsten Mannes der Gegend durchzusetzen

vermag. Auch die Figur der Maria Grazia ist damit ambivalent sowohl als Opfer wie auch als Täterin gezeichnet.

Der Tod all dieser Frauen kann als Reterritorialisierung gelesen werden. Denn durch ihren Tod werden sie in das Gedächtnis eines kollektiven Geschichtsnarratives aufgenommen – werden zu Symbolen eines neuen Italiens. Ihre Läuterung vom Faschismus wird erst durch die Selbstopferung vollendet.⁵¹⁸ Gleichzeitig erzählen die Filme aber auch von der aktiven Arbeit von Frauen in der Resistenza und erzeugen damit ein Bild, das im Resistenzamythos der neuen Republik ab den 1950er Jahren mehr und mehr verschwand.⁵¹⁹

Konsumgirls und Sexarbeiterinnen: die Schönen und die Guten

Sehr eng an die Figur der (sexuellen) Kollaborateurin ist in den Filmen des Neorealismus die konsumorientierte junge Frau angelehnt. Sie träumt von einem besseren Leben in Amerika, liebt Boogie-Woogie-Musik, schöne Kleider und Männer und steht damit in der Tradition der städtischen *shop-girls* des Kinos der 1930er Jahre.⁵²⁰

Marina und Lauretta in *Roma città aperta* sind gute Beispiele für die Nähe zwischen den vom Faschismus als Krankheit befallenen und drogenabhängigen und den vom *American Dream* verführten italienischen Frauen, die der Neorealismus herstellte. Gerade Lauretta ist in dieser Hinsicht

518 Fabiana Sforza erwähnt in diesem Zusammenhang noch den Film *O sole mio*, in dem ebenfalls eine Frau, Clara (Vera Carmi), den entscheidenden Verrat begeht und am Ende dafür sterben muss. Vgl. Sforza, *La Resistenza al cinema 1945-1949*, S. 110.

519 Zur Erinnerungspolitik und der Geschichte der weiblichen Resistenza vgl. Anna Bravo/Anna Maria Bruzzone: *In guerra senza armi. Storie di donne. 1940-1945*. Bari 1995.

520 Vgl. Spackman, *Shopping for Autarchy*.

interessant. Als jüngere Schwester von Pina ist sie deren genaues Gegenteil. Sie ist eine Prostituierte, die von den Nazis profitiert, bleibt jedoch im Gegensatz zu ihrer rebellischen Schwester, aber auch zur glamouröseren Marina, erstaunlich unscheinbar. Marcia Landy sieht in ihrer Schlichtheit einen Kontrast zum Bild der »fallen woman« beziehungsweise *femme fatale* im früheren kommerziellen Kino.⁵²¹ Lauretta wird darüber hinaus für ihre sexuelle Transgression als einzige nicht getötet, während der Film die mit einem unehelichen Kind schwangere Pina oder die bisexuelle Marina von den Deutschen ermorden lässt. Dennoch kann ihr Überleben weniger als Nicht-Bestrafung denn vielmehr als identifikatorische Absage an die Figur der Mitläuferin verstanden werden, der eine Läuterung versagt bleibt. Bedeutsam ist die filmische Verschränkung der sexuellen Devianz mit einer nationalen Transgression. Denn Lauretta und Marina arbeiten beide für die Deutschen und verraten sogar ihre eigenen Leute, ihr Lebensstil ist jedoch vor allem amerikanisch geprägt. Als zum Beispiel Manfredi und Francesco nach Pinas Tod in der Wohnung von Marina und Lauretta unterkommen, schaltet Marina das Radio ein und sucht einen Sender mit Jazzmusik. Die Männer sind abgestoßen von der Musik, obwohl sie eigentlich die Musik der verbündeten Alliierten ist und darüber hinaus als schwarze Musik in jeder Hinsicht antifaschistisch. Der Film parallelisiert jedoch die Sexarbeit für die Deutschen mit dem Konsum amerikanischer Kultur. Während die Männer noch über Pinas Tod geschockt sind, denken Lauretta und Marina nur ans Feiern, und die Jazzmusik erscheint wie eine Verhöhnung des italienischen Dramas von Besatzung und Krieg. Rossellinis Film gelingt damit jene paradoxe Operation, die mit der neuen binären Opposition von »jazz and drugs versus communism and Catholicism«⁵²² die Grundlage für den neuen nationalen Mythos einer antifaschistischen Querfront von Kirche bis Kommunismus setzt. Diese Setzung findet sich

521 Vgl. Landy, *Diverting Clichés*, S. 95.

522 Rogin, *Mourning*, S. 131. Gerade der Jazz spielt in der gesamten neorealistischen Periode eine prominente und ambivalente Rolle, die zwischen Befreiung (sowohl vom Faschismus als auch von sexuellen Zwängen) und Entsolidarisierung schwankt. Sehr eindrücklich bringt dies auch ein außerfilmisches Beispiel zum Ausdruck. Riccardo Morbelli berichtet in der Zeitschrift *Star* von einem Jazz-Festival in Turin unmittelbar nach der alliierten Befreiung der Stadt von den Deutschen. Schon die Überschrift *Finalmente un po' di Jazz* bringt zum Ausdruck, dass mit dem Ende des Faschismus endlich auch Jazz gehört und getanzt werden darf. Sehr begeistert bezeichnet der Autor Jazz als »Antithese zu der nazistischen Doktrin des Dritten Reichs« und als »Angleichung aller Rassen«. Jazz sei, so Morbelli weiter, »der Triumph des Individualismus im Kontrast zu einer Massenkultur und einem Kollektivismus deutscher und faschistischer Art« [Übersetzung d. Verf.]. Die Bilderstrecke vom Festival zeigt dabei weiße Tänzerinnen, die in formierter Choreographie tanzen, und schwarze Frauen, die ausgelassener und alleine tanzen. Vgl. Riccardo Morbelli: *Finalmente un po' di Jazz*, in: *Star*. Jg. 2, Nr. 23, 30.06.1945. S. 3. Der hier noch gepriesene und als Befreiung empfundene Individualismus wird nur wenige Jahre später ein zentrales Argument der Linken für die Renationalisierung Italiens und gegen die US-amerikanische Kultur sein. In Rossellinis und anderen neorealistischen Filmen findet sich dieses Moment bereits als dünne negative Fluchtlinie angelegt.

jedoch auch in den Produktionen anderer Filmemacher. In diesem Sinne ist der Neorealismus in der Tat das viel zitierte *cinema italiano*.

Ganz ähnlich wie Marina erscheint Maria (Carla Del Poggio) in *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946). Auch sie ist eine Sexarbeiterin und auch sie ist nicht bereit, in die geordnete Familienwelt, von der ihr Bruder Ernesto träumt, zurückzukehren. Wir erinnern uns: Aus deutscher Kriegsgefangenschaft heimkehrend, durchwandert Ernesto das zerstörte Turin, während im Hintergrund Ella Fitzgerald singt. In Maria laufen die verschiedenen Fäden von deutscher Gefangenschaft und amerikanischer Zerstörung und Verführung schließlich zusammen. Sie ist symbolisch gleichzeitig die Sängerin, die Amerikanerin, die Sexarbeiterin, die Kollaborateurin und versinnbildlicht das zerstörte Italien; und auch sie lässt sich nicht reterritorialisieren. Als Ernesto, der zunächst ihr Freier ist, sie mit Gewalt aus dem Bordell ›befreien‹ will und sie die Stufen herunterzerrt, wird sie erschossen.

Auch Lidia (Anna Magnani) wird in diesem Film mit Verweis auf die USA eingeführt. Noch vor der Episode mit seiner Schwester begegnet Ernesto ihr, als sie gerade ein Casino verlässt. Überdreht und angetrunken ruft sie ihrem Begleiter zu, dass sie gerade fünf Millionen Lire gewonnen habe. Als sie in die wartende Limousine steigt, fällt ihr Portemonnaie unbemerkt auf die Straße. Ernestos erster Nachkriegskontakt mit Frauen findet über deren Geld statt. In der Brieftasche findet er außerdem ein Foto von Lidia, das sie oben ohne und von hinten am Strand zeigt. Mit dem Geld und dem Bild der Frau konfrontiert, geht er in der nächsten Szene an dem Plakat der *Dea Lolette* vorbei. Der davor stehende, geifernde alte Mann erscheint dabei wie ein Teil von Ernestos Männlichkeit. Auch Ernesto ist von all der weiblichen Sexualität und dem weiblichen Reichtum überwältigt und überfordert. Als Ernesto bei Lidia auftaucht, um ihr die Brieftasche zurückzugeben, empfängt sie ihn in einem Federnachthemd. Sie bietet ihm einen Drink an und legt Musik auf. Beim Tanzen küsst sie ihn. Und es ist ihr Kuss, der ihn – wieder zurück auf der Straße – der Prostituierten folgen lässt. Wir wissen bereits, dass es seine Schwester ist, der er folgt, und dass sie seinen Besuch nicht überleben wird. Der Kuss der amerikanischen Diva macht ihn zum Freier/Mörder seiner eigenen Schwester.

Der Charakter der Prostituierten ist eine Hauptfigur der italienischen Nachkriegsfilme. Im Gegensatz zur sexuellen Kollaborateurin ist sie jedoch äußerst ambivalent gezeichnet. So findet sie einerseits in nicht wenigen Filmen ein schlimmes Ende, andererseits schlagen sich die Filme meistens auf ihre Seite.

Paola (Elli Parvo) und ihre Freundin und Mitbewohnerin in *Desiderio* (Roberto Rossellini, 1946) sind ebenfalls Sexarbeiterinnen. Die männliche Begierde, der Paola ausgesetzt ist, wird ihr am Ende zum Verhängnis. Im Kontrast zu ihrer ›anständigen‹ Schwester Anna (Roswita Schmidt) reprä-

sentiert Paola die dunkle, verführerische Seite einer *femme fatale*. Genau wie Silvana und Francesca in *Riso amaro* werden auch Paola und Anna stark über ihre Kleidung – ein schwarzes beziehungsweise weißes Unterhemd – miteinander kontrastiert. In einer Szene liegen die beiden Schwestern auf dem Bett und reden miteinander. Wegen der Hitze benetzen sich beide mit Wasser. Annas Ehemann Nando (Massimo Girotti) beobachtet Paola, und als Anna kurz danach den Raum verlässt und Paola sich entkleidet, zieht er sie für einen Moment mit Gewalt an sich. Er ist von seinem Verlangen nach ihr besessen. Der zweite Verehrer Paolas ist Ricardo (Francesco Grandjacquet), der sie einige Jahre zuvor vergewaltigt hat. Als er ihr eines Nachts auf der Straße begegnet, scheint sich die Szene zu wiederholen. Paola wehrt sich, doch als er sie mit Gewalt in einem Schuppen ins Heu zieht, nimmt sie plötzlich ihre Ohrringe ab und legt übermäßig Lippenstift auf. Die Szene macht deutlich, dass es Ricardo beziehungsweise allgemeiner die männliche Begierde – *desiderio* – ist, die sie zur Prostituierten werden ließ und nun an ihrem Heimatort wieder werden lässt. Interessant dabei ist auch die Aufhebung des Gegensatzes von (verkommener) Stadt und (gesundem) Land, dem Leitmotiv der sogenannten *strapaese*, wie es noch im *ventennio* im Film dargestellt wurde. Eine Karikatur mit dem Namen *Cocktail* auf der Titelseite des *Il selvaggio* veranschaulicht dieses Motiv der *strapaese* in der Gegenüberstellung von einer ländlich gekleideten, robusten Frau, die ihr Kind stillt, und einer dünnen, auf einem Barhocker in sich verknoteten *donna crisi*, die aus einem Strohalm ihren Cocktail trinkt.⁵²³ Doch diesem Gegensatzpaar wird



Strapaese > Il selvaggio

in *Desiderio* nicht entsprochen. Paola flieht zwar vor den erniedrigenden Bedingungen der Stadt, doch nur um auf dem Land dieselben Verhältnisse vorzufinden. Der Film stellt eine Verschiebung dar, in der die junge Frau als Symbol eines geschändeten Italiens fungiert. Diese geläufige Praxis zahlreicher Nachkriegsfilme verhandelt die faschistische Vergangenheit auf einer geschlechtlichen Ebene, wobei der frühere Gegensatz Stadt versus Land auf den Widerspruch zwischen den Geschlechtern übertragen wird. Die Kritik am Faschismus drückt sich über die Denunziation einer sexistischen und destruktiven männlichen Sexualität aus.⁵²⁴

523 *Cocktail*, in: *Il selvaggio*. Nr. 4, 1932. S. 1. Die Karikatur zeigt jedoch auch die Fragilität der Operation, das Abjekte an prominenter Stelle zu erschaffen, um es dann verwerfen zu können: Im Vergleich scheint die stillende Mutter die Geplagtere und Unglücklichere der beiden zu sein.

524 Diese Operation einer Dethematisierung des Faschismus über eine Ausbuchstabierung

Einzig der Blumen züchtende und nicht aggressive Giovanni (Carlo Ninchi), in den Paola verliebt ist, könnte einen Ausweg aus dem Zirkel zerstörerischer männlicher Sexualität darstellen. Sie lernt ihn gleich am Anfang des Filmes kennen: Als sie von einem Freier kommt und vor einem Haus eine Menschenmenge sieht, die um den toten Körper einer jungen Frau steht, die sich gerade aus einem Fenster in den Tod gestürzt hat, wird Paola ohnmächtig. Der zufällig vorbeikommende Giovanni bringt sie daraufhin in ein Café. Während der Selbstmord der unbekannten Frau das Thema des Films – die Unmöglichkeit klassischer Paarbildung vor dem Hintergrund der Erfahrung mit dem Faschismus – eröffnet, bietet sich mit Giovanni als neuem Typus Mann ein Ausweg aus der zerstörerischen Vergangenheit an. Aber, wie ebenfalls in so vielen Filmen des Neorealismus, finden Paola und ihre Liebe Giovanni nicht zueinander. Der Selbstmord der unbekannten Frau ist vielmehr die Ankündigung von Paolas eigenem Tod, den sie mit der Ohnmacht bereits affektiv vorwegnimmt. Als Giovanni sich am Ende des Films endlich entschließt, ihr aus Rom hinterherzufahren und ihr seine Liebe zu gestehen, ist es folglich bereits zu spät. Paola stürzt sich nach einer letzten Aussprache mit ihrer Schwester – in der sie wieder ein schwarzes Kleid trägt und Anna ein weißes⁵²⁵ – von einer Eisenbahnbrücke in den Tod. Der Film schließt mit derselben Figur, mit der er eröffnete – eine in den Tod gestürzte Frau als Symbol des zerstörten Italiens, sowie eine widerständige, nicht in der Sphäre bürgerlicher Ehe zu reterritorialisierende Sexarbeiterin als Symbol für das Scheitern eines wieder normalisierten bürgerlich-patriarchalen Italiens.

Diese Ambivalenz aus Verurteilung und Bewunderung der Frauen drückt sich in den Filmen oft im Konflikt zwischen Sexarbeit und wieder in »ordentlichen« Bahnen verlaufenden Lebensentwürfen aus. Beispielsweise in *Un americano in vacanza* (Luigi Zampa, 1946) wird das deutlich. Wie schon erwähnt, fühlt sich die anständige junge Lehrerin Maria (Valentina Cortese) sichtlich unwohl mit den zwei ewig scherzenden und ihr pubertär nachstellenden GIs. Später in Rom kommen Maria und einer der beiden – Dick (Leo Dale) – sich schließlich doch näher. Als sie an einer Stelle im Film den zweiten GI Tom (Adolfo Celi) und dessen Angebetete Elena (Elli Parvo) überall in der Stadt suchen, fragen Dick und Maria einen Kutscher, ob er einen Amerikaner mit einer Italienerin zusammen gefahren habe. Dieser winkt ab; seit Monaten fahre er nur noch »americani e ragazze, ragazze e americani«. Im Bild der »Ami-Braut«

patriarchaler Geschlechterverhältnisse findet sich ebenso im deutschen Trümmerfilm. Vgl. Perinelli, *Liebe* 47, S. 178ff.

525 Der Schwarz/weiß-Kontrast ließe sich als katholischen Heilige/Hure-Diskurs lesen, aber auch als Symbol der Hochzeit und des damit verbundenen Tods sexueller Selbstbestimmung, für den Paola im Film steht.

wird die Nähe zur Prostitution deutlich, und Maria ist davon angewidert. Dennoch besucht sie mit Dick den Melody Club, der ein Treffpunkt für genau diese Konstellation von »ragazze e americani« ist und in dem italienische Männer keinen Zutritt haben. Und sie verliebt sich in Dick. Dennoch wehrt sie sich gegen ihre Gefühle. Als er sie nachts zu einem vornehmen Ball ausführt und ihr ein Ballkleid besorgt, lässt sie sich gehen. Leicht angetrunken setzen sich die beiden auf eine Bank im Garten des Anwesens. Dort sagt Dick, dass in jedem amerikanischen Film eine Szene wie diese vorkäme, in der sich eine junge Frau und ein junger Mann kennen lernen und im Mondschein auf einer Bank sitzen würden, wo sie sich dann küssten. Doch sie kommt in letzter Sekunde zu sich und erwidert, dass selbst in amerikanischen Filmen Frauen vorkämen, die einen klaren Kopf behielten. *Un americano in vacanza* baut hier eine interessante Reflexionsschleife ein und steigt dafür einen Moment aus dem Plot aus. Gleichzeitig macht der Film damit deutlich, wie sehr er sich einerseits der Geschlechterrepräsentation amerikanischer Filme bewusst und wie er andererseits unentschieden bezüglich der Darstellung weiblicher Sexualität ist.

Elena in *Un americano in vacanza* verkörpert die klassische Figur der als Kontrapunkt zur Protagonistin inszenierten weiblichen Nebenrolle im neorealistischen Film. Ihre Funktion ist wichtig und taucht in sehr vielen Filmen auf, um die Hauptfigur einerseits zu verstärken, andererseits um sich von ihr abzugrenzen. Diese zweite weibliche Rolle ist meist eindeutiger in Bezug auf begehrende Sexualität und Konsum.

In *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1947) ist es zum Beispiel die beste Freundin Evas, die diese zu überreden versucht, mit den Amerikanern in der Bar weiterzugehen, anstatt sich nur mit ihnen zu unterhalten. Eva (Ingetraud Hinze) zögert jedoch, diesen letzten Schritt zu tun. Dennoch verdient sie mit ihrem kleinen Bruder Edmund (Edmund Moeschke) bereits das gesamte Einkommen für die Familie, indem sie Nacht für Nacht in den alliierten Clubs wohlhabende Männer unterhält und ihnen Gesellschaft leistet. Während Edmund nicht versteht, warum sie so oft ausgeht, wird Eva von den Nachbarn, vor allem aber von ihrem älteren Bruder Karl-Heinz (Franz-Otto Krüger) dafür scharf attackiert. Aber Karl-Heinz ist absolut unfähig, in das Geschehen einzugreifen. Er weigert sich zu arbeiten und verlässt aus Angst vor den alliierten Soldaten, die ihn als ehemals überzeugten Nazi verhaften würden, nie das Haus. Als Edmund eines Morgens mit geklauten Kartoffeln nach Hause kommt, wollen sein Vater (Ernst Pittschau) und sein Bruder nichts davon haben. Larmoyant behaupten die beiden, lieber verhungern zu wollen. Dennoch weiß Eva, dass die beiden untätigen Männer sehr wohl von ihrer und Edmunds Versorgung abhängig sind und nehmen, was sie von ihnen bekommen. Eva ist die positive Figur, die zwar von den

Männern um sie herum bedroht und ausgenutzt wirkt, sich aber dennoch geschickt in den Verhältnissen mit ihren Freundinnen organisiert und trotz ihrer moralischen Bedenken die Abende in den Bars genießt.

Wie in vielen anderen Filmen des Neorealismus bilden in *Germania anno zero* die Frauen um die Protagonistin herum soziale Netzwerke, die im Verlauf des Films die zunehmend scheiternden patriarchalen Strukturen Ehe und Familie ersetzen. Evas ehemaliger Verlobter ist im Krieg vermisst, ihr Vater stirbt, ihr großer Bruder wird verhaftet und ihr kleiner Bruder bringt sich um. Damit löst sich Eva aus der mütterlichen Versorgerinnenrolle für Edmund, aus der Rolle der Tochter, die ihrem Vater gehorchen muss, aus der Rolle der Verlobten, die ihrem zukünftigen Ehemann treu zu sein hat und aus der Rolle der Schwester, die von ihrem großen Bruder, der für eine bestimmte autoritäre Gesellschaftsform steht, kontrolliert wird. Trotz – oder gerade wegen – ihrer gelebten Sexualität und ihrer Orientierung auf die US-amerikanische Konsumwelt ist sie die einzige Figur im Film, die nicht bestraft wird und die potenziell eine Zukunft hat. Befreit vom ödipalen Organismus, von den Organen patriarchaler Subjektivierung, wird ihr Körper zum organlosen Körper der Nachkriegszeit, zum Körper der Möglichkeiten.

Ebenso scheint sich Christl (Christl Merker), die etwa gleich alt wie der dreizehnjährige Edmund und Mitglied von Jos Kinderbande ist, zu prostituieren. Wie noch zu zeigen sein wird, ist ihr Kontakt zu dem Jungen, der bei ihr seine erste Nacht außerhalb der familiären Wohnung in den Trümmern Berlins verbringt, bedeutsam. Während Eva der mütterliche Kern der Familie ist, die von ihr abhängig ist, die jedoch gleichzeitig um sie herum zerfällt, stellt Christl einen Anziehungspunkt außerhalb Edmunds gewohnter Sphäre dar, der ihn von seiner Familie entfernt.

Angelas (Carla Del Poggio) Freundin Marcella (Giulietta Masina) in *Senza pietà* (Alberto Lattuada, 1948) schafft ebenfalls einen Raum, um sich der männlichen Kontrolle zu entziehen. Nach der gewaltsamen Flucht aus dem alliierten Internierungslager für aufgegriffene Frauen nimmt Marcella Angela mit zu sich nach Hause. Schnell freunden sich die jungen Frauen miteinander an. In der ersten Nacht liegen die beiden dicht gedrängt zusammen im Bett, erzählen sich ihre Geschichten und trinken dabei Cola. Marcella ist bereits mit einem (schwarzen) Amerikaner zusammen und ermuntert Angela, sich mit Jerry, dem afroamerikanischen GI aus dem Zug, einzulassen. Verträumt schwärmt sie davon, bald mit ihrem Freund in Amerika zu leben. Tatsächlich transformiert sich Angelas Wunsch, in Livorno ihren Bruder zu finden und mit ihm die durch den Krieg zersplitterte Familie wieder herzustellen, in den Wunsch, wie Marcella mit ihrem desertierten schwarzen GI in die USA zu gehen. Am Ende des Films gelingt Marcella schließlich, was Angela nicht schafft, nämlich mit ihrem Geliebten illegal in die USA zu fliehen.

Marcella ist Angelas identifikatorische Fluchtlinie aus den männerdominierten, autoritären Verhältnissen.

In *Senza pietà* gibt es jedoch noch eine weitere weibliche Figur, in der ein anderes Schicksal Angelas aufscheint: Dina⁵²⁶, eine drogensüchtige junge Frau, die ebenfalls zum Kreis um Pierre Luigis Sexarbeiterinnen gehört, aber von allen herumgestoßen und verlacht wird. Sie ist nie richtig zu sehen, hat aber die gleichen blonden Locken und eine äußerlich ähnliche Erscheinung wie Angela. Sie ist die tragische Figur im Film. Nahezu unsichtbar, wird sie nur von Angela wirklich wahrgenommen. In der Nacht der Razzia im Jazzclub wird Dina von einem Jeep überfahren und stirbt auf der Straße. Niemand scheint davon Notiz zu nehmen, nur Angela ist entsetzt, ahnt sie doch, dass sie selbst unter die Räder kommt, wenn sie sich nicht von Pierre Luigi lösen kann.

Angela wird im Film durch Marcella und Dina gedoppelt und gespalten. Während die eine ein Happy End erfährt, kommt die andere tragisch ums Leben; Angela durchlebt beide Schicksale. Vereint mit Jerry findet sie den Tod, mit dem Tod entzieht sie sich aber den Verhältnissen, welche ihre Liebe verunmöglichen. Ihre Liebe, ihre affektive Verbindung, kommt durch den Tod zum Leben. Dinas und Marcellas Ende vereinen sich im *close up* des Films. Allen drei Frauenfiguren ist gemeinsam, dass sie sich nicht in die autoritären Verhältnisse des Gangsterbosses, des rassistischen US-Militärapparates oder einer nationalen Refamiliarisierung fügen.

Auch die ehemalige Sexarbeiterin Agostina (Gina Lollobrigida) in *Campane a martello* (Luigi Zampa, 1950) war früher mit einem Amerikaner verheiratet, während ihre Kollegin und beste Freundin Australia (Yvonne Sanson) alle Attribute einer amerikanischen Diva aufweist. Der Film beginnt mit einer Szene am Hafen, wo sich amerikanische GIs für die Heimfahrt einschiffen, während unzählige italienische Frauen ihnen zum Abschied nachwinken. Das Begehren der einheimischen Frauen nach den amerikanischen Soldaten wird damit gleich am Anfang des Films deutlich gemacht. Als das Schiff schon fast außer Sichtweite ist, will eine der Frauen ihre Freundin mitziehen, doch diese will noch bleiben, denn sie weiß: »Bis zum nächsten Krieg sehen wir die doch nie wieder.«

Als Agostina mit Hilfe ihrer Freundin Australia ihre Geschäfte auf der Insel Ischia regelt, trifft sie dort ihre alte Liebe Marco (Carlo Giustini) wieder, bewältigt ihr Abenteuer jedoch ganz ohne dessen Zutun. Er spielt in der Geschichte keine Rolle. Stattdessen fährt er nach Neapel und hofft, dass sie sich doch noch für ihn entscheiden und ihn dort am Hafen abholen wird. Der Hafen ist der Ort, zu dem sich die Heldin am Ende begeben wird. Während Laura Mulvey zufolge die Frau im klassischen Film als Objekt des vermännlichten Zuschauerblicks den Ort markiert,

526 Ihr Schauspielerinnenname wird in keiner Besetzungsliste zum Film erwähnt.

den der männliche Held durchschreitet beziehungsweise den er, von ihr erwartet, am Ende erreicht – als Bild und Leinwand ist sie Weg und Ziel des Protagonisten⁵²⁷ –, ist es in diesem Film genau andersherum. Der gut aussehende, ehemalige Partisan Marco ist weder Anlass noch Motivation ihres Handelns, sondern schlicht der Ort, an den sie nach getaner Arbeit zurückkehrt. 1950 ist *Campagne a martello* in vielerlei Hinsicht bereits ein Film der Übergangsphase von einer vorwiegend devianten Weiblichkeit hin zu einer Renationalisierung, die vor allem über den weiblichen Körper verhandelt wird. So ist die Rolle Agostinas mit Gina Lollobrigida bereits mit einer der kommenden Diven besetzt. Anders als all die anderen konsumorientierten Frauen der früheren Nachkriegsfilme sind Agostina und ihre Freundin Australia in ihrer Körperlichkeit ungebrochen fetischisiert. Ihre modischen Kleider und ihre Art sich zu bewegen entsprechen bereits dem Bild des Stars der 1950er Jahre. Dennoch agieren sie noch unabhängig von den Männern im Film, sind aggressiv und eigenständig, ohne am Ende dafür bezahlen zu müssen. In der Analyse von *Riso amaro* wird auf diesen Punkt noch genauer eingegangen.

Wie Australia sind auch die Prostituierten Francesca (Maria Michi) in der römischen Episode von *Paisà* und Anita (Dhia Cristiani) in *Ossessione* warmherzige und großzügige Frauen. Francesca nimmt den im Sommer 1944 gerade eingerückten GI Fred (Gar Moore) zu sich nach Hause, er wäscht sich in ihrer Wohnung den Krieg vom Leib, sie sprechen, flirten und verlieben sich ineinander. Monate später wird sie zu einer Prostituierten der Amerikaner, die, ohne es zu bemerken, den betrunkenen Fred ein weiteres Mal mit zu sich nimmt. Auch er erkennt sie nicht. Der Film inszeniert an dieser Stelle ein Wechselspiel zwischen Freier und Befreiter, das sich solchermaßen in vielen Nachkriegsfilmen finden lässt. Dennoch ist Francesca kein Opfer ihrer Verhältnisse. Zwar steckt sie Fred, nachdem sie ihn schließlich doch wiedererkannt hat, ihre Adresse zu, aber der Film verweigert ihre »Rettung« aus dem Milieu. Er wird den Zettel nicht finden und Francesca nie heiraten.

Anitas Wohnung in Ferrara im Film *Ossessione* ist ebenfalls ein Ruhe- und Schutzraum für den gehetzten Gino. Er findet bei ihr Geborgenheit, sie füttert ihn und macht ihm warme Milch und ermöglicht ihm schließlich die Flucht vor der Polizei.

Die Prostituierten in den Filmen finden sich stets auf der Seite der Kriminellen und Verfolgten wieder. So erscheinen sie nicht nur selbstbewusst und eigenständig, sondern immer auch gegen staatliche Autoritäten gerichtet, unabhängig davon, ob es sich nun um Deutsche, Alliierte,

527 Vgl. Ruth Seifert: Machtvolle Blicke. Genderkonstruktion und Film, in: Gitta Mühlen Achs/Bernd Schorb (Hg.): Geschlecht und Medien. München 1995. S. 39–56, hier S. 50.

faschistische Behörden oder die staatlichen Institutionen des Nachkriegs-italiens handelt. Anita versteckt Gino vor der Polizei, so wie die Frauen im Bordell in *Ladri di biciclette* den Fahrraddieb verstecken. Und auch in *Il sole sorge ancora* ist es, als die Deutschen nach dem 8. September 1943 alle Häuser nach Männern durchsuchen, wieder eine Prostituierte, die dem Protagonisten Cesare hilft zu fliehen.

So sind diese Frauen im Neorealismus mächtige Verbündete, selbstbewusst und aktiv; Identitätsfiguren jenseits des Bildes der gefallenen und bedrohlichen Frau. Dieses historisch einzigartige Bild der Prostituierten im italienischen Film analysiert auch Eugenia Garbolevsky:

»These works [nämlich die neorealistischen Filme] testify to something very important and unusual, namely that already in the close aftermath of World War II, prostitutes in the imagination of major artists of the period, were not perceived as marginal. These images departed sharply from the cliché of the fallen woman as a savage and dangerous ›other‹. [...] they all reflected primarily the subversive and rebellious spirit of the anti-fascist resistance.«⁵²⁸

Sexuell aktive, unabhängige Frauen finden sich in den Filmen aber nicht nur unter den Sexarbeiterinnen, sondern auch in den Familien selbst, unter den Ehefrauen, Töchtern, Schwestern und Müttern. Gerade Letztere verlassen im Neorealismus den Repräsentationsrahmen, der ihnen in den 1930ern noch zu eigen war, und betreten deviante geschlechtliche Wege.

(Nicht-)Mütter: weibliches Begehren jenseits von Ehe und Familie

In der Figur der Mutter wird der Bruch der Nachkriegszeit zum Diskurs weiblicher Subjektivierung im Faschismus am deutlichsten. Mit Verweis auf die Arbeiten zahlreicher Schriftstellerinnen sieht etwa Anna Maria Torriglia in der feministischen Literatur der späten 1940er Jahre die Entstehung einer Mutter-Tochter-Genealogie, die eine Unterbrechung der symbolischen Ordnung, namentlich des ödipalen Kultes um die Mutter-Sohn-Beziehung, bedeutete.⁵²⁹ Und tatsächlich findet sich dieser Kult, der noch im Faschismus zentral war,⁵³⁰ in keinem der Filme der Nachkriegszeit wieder. Allerdings sind anders als in der Literatur auch

528 Eugenia Garbolevsky: *Voices from the Edge. Caught Between the Madonna and the Whore – The Representation of the Prostitute in Modern Italian Cinema*. Vortragsmanuskript der Konferenz »Turkey at the Crossroads. Women, Women's Studies, and the State«, Istanbul, Bodrum, 27.05.-03.06.2005. S. 7. <http://pages.towson.edu/ncctrw/summerinstitutes/Papers-Website/Garbolevsky05.pdf> (Stand 07.10.2008).

529 Vgl. Torriglia, *Broken Time*, S. 40f.

530 Vgl. Luisa Passerini: *Gender Relations*, in: Forgacs/Lumley (Hg.), *Italian Cultural Studies*, S. 144-159, hier S. 145. Vgl. auch Terhoeven, *Liebespfand fürs Vaterland*, S. 367 und 380.

die positiven Beziehungen von Müttern zu ihren Töchtern rar gesät.⁵³¹ Eine der wenigen Ausnahmen ist der Film *Bellissima*, den Torriglia zur Bestätigung ihrer These als filmisches Beispiel anführt.⁵³²

Viscontis 1951 fertiggestellter Film *Bellissima*, der schon an der Schwelle zum *neorealismo rosa* steht, handelt von der ärmlichen Römerin Maddalena (Anna Magnani), die aus ihrer kleinen Tochter Maria (Tina Apicella) unbedingt einen Filmstar in Cinecittà machen will. Dafür riskiert sie sowohl ihre Ehe als auch ihre letzten Ersparnisse. So engagiert sie eine ehemalige Schauspielerin, die völlig antiquierte Übungen mit dem Mädchen macht, schleppt Maria zum Ballettunterricht und zu einem Fotografen. Jedoch hat das Kind weder schauspielerisches Talent noch kann es tanzen oder vor der Kamera posieren. Die anderen Mädchen beim Ballett und beim Fotoshooting füllen hingegen perfekt ihre Rolle aus und verstärken somit den Kontrast zur Gewöhnlichkeit Marias und ihrer Mutter. Sie ist schlicht ein ganz normales sechsjähriges Kind. Dennoch bringt Maddalena sie schließlich zu einem Casting nach Cinecittà, wo der berühmte Regisseur Blasetti (der sich im Film selbst spielt) eine Mädchenhauptrolle zu vergeben hat. Immer noch überzeugt vom Erfolg ihrer Tochter ist Maddalena blind dafür, was wirklich um sie herum geschieht. Erst als sie heimlich aus dem Projektionsraum heraus die Probeaufnahmen ihrer Tochter und die Reaktion der Filmcrew beobachtet, sieht sie klar. Auf der Leinwand steht ihre Tochter und weint, statt ihren Text aufzusagen, herzerreißend, was die Männer vom Produktionsteam erst erstaunt und dann zunehmend amüsiert. Schließlich brechen sie alle in schallendes Gelächter über das weinende Mädchen aus. Wieder zu Hause versöhnt sich Maddalena mit ihrem Mann Spartaco, der ihren ehrgeizigen Bestrebungen ablehnend gegenüberstand. Als plötzlich doch die Filmleute in Maddalenas Tür stehen und ihr einen traumhaften Zweimillionen-Lire-Vertrag anbieten, wirft sie die Männer kurzerhand aus ihrer Wohnung. Erschöpft sinkt sie in einen Sessel; Spartaco kniet vor ihr nieder, zieht ihr die Schuhe aus und massiert ihre Füße. Das letzte Bild zeigt die schlafende Maria in ihrem Bett.

Der Film ist eine Kritik am aufziehenden Divismo der 1950er Jahre, mit seinen Misswahlen, den *fotoromanzi* und seinem fetischisierten Starsystem. Interessant ist jedoch, dass nicht die Autorität des Ehemanns Maddalena zur Vernunft bringt, sondern im Gegenteil die Brutalität der männlichen Filmemacher, die kein Mitgefühl für das weinende Mädchen aufbringen können. Spartaco wartet lediglich ab, bis seine Frau von ihrem Wahn lässt, und ist dann in zärtlicher Hingabe für sie da.

531 In dem Film *In nome della legge* (Pietro Germi, 1949) gibt eine Mutter gar ihre Tochter her, um den Mann, den sie begehrt, an sich zu binden.

532 Vgl. Torriglia, *Broken Time*, S. 66ff.

Das heißt, auch nach ihrer Reue bleibt sie die tonangebende Figur in der Familienkonstellation. Die affektive Arbeit verbleibt bei den Männern, die liebevolle Mutter sucht man vergebens.

Dies gilt noch mehr für *L'Onorevole Angelina* (Luigi Zampa, 1947). Schon in der ersten Szene wird deutlich, dass hier kein bürgerliches Familienideal herrscht. Angelina (Anna Magnani) liegt mit ihrem Ehemann Pasquale und ihrem Baby im Bett und unterhält sich mit ihm im breitesten römischen Dialekt. Nachdem sie aufsteht, stillt sie das Baby, während ihre anderen Kinder durch die ärmliche Behausung laufen. Draußen pinkeln Jungen an die Hauswand. Angelina regelt die allmorgendliche Versorgung ihrer fünf Kinder ohne besondere Aufmerksamkeit und Hingabe. Es wird deutlich, dass die Kinder hier nicht den großen Segen für die Mutter darstellen. Der Film doppelt dieses Verhältnis, als draußen auf der Straße Reporter auftauchen und die Frauen zu ihrer Situation in der Barackensiedlung interviewen wollen. Diese erzählen von ihrem Leben in Armut und klagen, dass sie mit so vielen Kindern in einem Raum leben müssen. Direkt nach dieser Anfangsszene sieht man Angelina mit anderen Frauen in einem Lebensmittelladen mit dem Verkäufer streiten. Angelina schreit, dass sie fünf Kinder habe, aber es trotzdem keine Waren für sie und die anderen gebe. Daraufhin plündern die Frauen das nächstgelegene Magazin der Siedlung. Mutter zu sein wird hier in erster Linie als Not, aber auch als Überlebenskampf dargestellt. So bekommen die Kinder Maddalenas kaum eine eigene Persönlichkeit im Film und verbleiben als ein Haufen, der ständig versorgt werden muss, im Hintergrund. Während eines Streits mit ihrem freundlichen und sanften Mann Pasquale ordnet Angelina ihre geschlechtliche Situation darüber hinaus politisch und historisch ein: »Erinnerst du dich nicht, als du die demographische Kampagne auf meine Kosten machtest? Wenn der 25. Juli⁵³³ nicht gekommen wäre, würde ich heute noch wie eine Maschine Babies produzieren.« Explizit bricht hier der Film mit dem Mutterkult des *ventennio*, wie ihn etwa Leslie Caldwell in ihrer Untersuchung der faschistischen Filmpolitik vorgefunden hat.⁵³⁴

Als Angelina im Verlaufe des Films in die Politik geht, überlässt sie, wie bereits erwähnt, die Kinder ihrem Mann, der sich plötzlich in der reproduktiven Rolle wiederfindet und diese, so gut es geht und zunächst ohne sich zu beschweren, ausfüllt. Zwar gibt Angelina am Ende ihre erfolgreiche Karriere als Politikerin auf, um ihre Familie nicht zu verlieren, dennoch bleibt das eindrucksvolle Bild der Mutterrolle als unfreiwillige Last bestehen.

533 Der Tag der Entmachtung Mussolinis 1943 und der Beginn des Endes des Faschismus in Italien.

534 Vgl. Caldwell, *Madri d'Italia*, S. 48.

Statt einer neuen Genealogie betonen Filme wie *L'Onorevole Angelina* die individuellen Bedürfnisse von Frauen jenseits von Ehe und Familie in dieser historischen Ausnahmezeit. Darin spiegelt sich auch die politische Situation von Frauen in der unmittelbaren Nachkriegszeit wider. Bianca Beccalli bezeichnet in ihrer Untersuchung der italienischen Frauenbewegung die unmittelbare Nachkriegszeit als deren lebedigste Zeit, in der Organisationen wie etwa die kommunistische *Unione Donne Italiane* (UDI) äußerst aktive Massenorganisationen waren.⁵³⁵ In *L'Onorevole Angelina* entsteht ebenfalls ein solches Frauennetzwerk, das stärkere soziale Bezüge herstellt, als es die patriarchale Ordnung vermochte, und an dem auch die Männer teilhaben. Ein deleuzianisches Frau-Werden der Mütter und Ehemänner fand auf den damaligen Leinwänden statt.

Andere Filme, wie zum Beispiel *Il delitto di Giovanni Episcopo* (Alberto Lattuada, 1947), gingen in der Darstellung der Devianz der Mütter noch einen Schritt weiter, indem sie deren aktives sexuelles Begehren explizit inszenierten. Ginevra (Yvonne Sanson) verbringt in diesem Film die Nächte in den Salons von Rom und betrügt und demütigt mehr oder weniger offen ihren Ehemann (Aldo Fabrizi). Als Giovanni sie nach einer exzessiven Silvesternacht zur Rede stellt und fragt, warum sie ihn denn geheiratet habe, gibt sie freimütig zu, ihn sicherlich nicht aus Liebe geheiratet zu haben, sondern um aus den ärmlichen Lebensverhältnissen und aus der elterlichen Wohnung herauszukommen. Seinen patriarchalen Tadel kontert sie mit dem »Recht einer jungen Frau, zu leben und sich zu amüsieren«. Wie schon all die anderen Männer in den Filmen der Nachkriegszeit weiß Giovanni darauf nichts zu erwidern. Der Diskurs, der dem Wunsch nach Konsum und eigenständiger weiblicher Sexualität etwas entgegensetzen könnte, ist sprachlos geworden. Und auch als Ginevra ein Kind bekommt, verwandelt sie sich nicht in eine liebende Mutter. Weiterhin weigert sie sich, die von ihr erwartete Frauenrolle einzunehmen und trifft sich immer wieder mit ihrem Geliebten Giulio (Roldano Lupi). Die Sorge um das Kind verbleibt beim liebevollen und sanften Giovanni.

Am Ende, als Giovanni seinen Sohn vor der Gewalt des Liebhabers schützen will, diesen dabei im Affekt ersticht und sich daraufhin der Polizei stellt, bleibt Ginevra weinend am Bett ihres Kindes zurück. Zwar bestraft der Film am Ende ihren Lebenswandel, doch ist sie es, die am Ende übrig bleibt, während die Männer um sie herum verschwinden. Ob sie tatsächlich eine geläuterte und »gute«, also reterritorialisierte Mutter wird, lässt der Film offen. Das Unglück, ihren Geliebten verloren zu haben

535 Vgl. Bianca Beccalli: The Modern Women's Movement in Italy, in: New Left Review. Jg. 1, Nr. 204, 1994. S. 86-112, hier S. 91.

und wieder an die häusliche Sphäre und ihren Sohn gefesselt zu sein, ist der abschließende Ausdruck des Films.

Der erste Film, der mit dem Plot der Bestrafung oder Wiedereingliederung einer Mutter, die ihre Pflichten nicht erfüllt hatte, brach, war *I bambini ci guardano* (Vittorio De Sica) von 1943. Nina (Isa Pola), die Mutter von Pricò (Luciano De Ambrosis) und Ehefrau von Andrea (Emilio Cigoli), hat eine Affäre mit Roberto (Adriano Rimoldi), einem galanten jungen Mann, den sie heimlich trifft. Ninas Familie gehört zur gehobenen römischen Schicht, und sie selbst ist eine überaus elegante junge Frau, die sich ihre Zeit auf Gesellschaften in den vornehmen Strandbädern von Alassio vertreibt.⁵³⁶ Während Ninas Ehemann nichts ahnt, wird ihr Sohn Pricò zum stummen Zeugen ihrer Affäre. Als sie ihn eines Abends zu Bett bringt, gibt sie ihm einen Kuss und deckt daraufhin den Vogelkäfig in seinem Zimmer zu. Am nächsten Morgen ist sie verschwunden: Sie hat die Familie verlassen. So weckt statt ihrer der Vater Pricò und hebt das Tuch vom Käfig, womit er – wie David Forgacs es interpretiert – seinen Sohn aus dem Umhang der Mutter löst.⁵³⁷ Daraufhin gibt Andrea ihn zunächst in die Obhut seiner Tante Zia Berelli (Dina Perbellini), die in der Nähe ein Modeatelier unterhält. In ihrer Nähstube sitzt Pricò nun zwischen BHs und Miedern, vor allem aber zwischen spärlich bekleideten Models und ist sichtlich verwirrt von dieser freizügigen Weiblichkeit. Schließlich wird der Junge auf ein Landgut gebracht, wo sich die junge Paolina (Zaira La Fratta) liebevoll, aber auch körperlich sehr freizügig und fast schon erotisch um den Jungen kümmert. Als Pricò ihr nachts heimlich aus dem Haus folgt, wird er abermals Zeuge eines Stelldicheins zwischen seiner mütterlichen Bezugsperson und ihrem für ihn fremden Geliebten. Als er sie daraufhin »versehentlich« verletzt – er stößt aus Eifersucht einen Blumentopf von der Balkonbrüstung herab –, muss er den Hof verlassen und nach Hause fahren. Daraufhin kehrt seine Mutter zunächst wieder in die gemeinsame Wohnung zurück, um ihren Sohn zu versorgen. Doch weder der Sohn noch der Vater können sie lange halten, und so lässt sie sich schließlich endgültig mit ihrem Geliebten ein. Der Vater gibt daraufhin den Sohn in ein Jesuiten-Internat und bringt sich anschließend um. Am Ende besucht Nina ihren Sohn noch einmal im Internat. Dort ist es Pricò, der ihr den Kuss verweigert, sich von ihr abwendet und sie einfach stehen lässt – sie also bestraft. Dennoch realisiert sich im Schluss des Films ihre Entscheidung, Mann und Kind zu verlassen und mit dem Geliebten zusammenzuleben.

536 Erstaunlicherweise zeigt der Film, wie manche der weiblichen Strandgäste im Bikini schwimmen gehen – und zwar drei Jahre vor dessen »Erfindung« beziehungsweise Lancierung in der Modewelt. Vgl. Beate Berger: *Bikini. Eine Enthüllungsgeschichte*. Hamburg 2004.

537 Vgl. Forgacs, *Sex in the Cinema*, S. 159.

Mira Liehm und Ennio Di Nolfo interpretieren den Film *I bambini ci guardano* politisch, indem sie den antifaschistischen Gehalt der Darstellung einer zerrütteten Ehe, des Selbstmordes des Vaters, vor allem aber des (ungestraften) Ehebruchs seitens der Mutter zu jener Zeit, 1943, betonen.⁵³⁸ Geschlechterhistorisch ist ein so verstandener Antifaschismus signifikant, denn damit wird die funktionierende Familie, mit dem Mann als *pater familias*, dem Sohn als dem Vater nacheifernd, vor allem jedoch mit der Frau als sorgender Mutter, dem faschistischen Diskurs zugerechnet.

Ein anderes, schon bekanntes Beispiel einer Mutter, die ihre Familie für ihren Geliebten verlässt, ist die Figur der Rosa (Yvonne Sanson) in *Catene*. Zwar wird Emilio (Aldo Nicodemi) als eine Bedrohung einerseits von außen (USA), andererseits von früher (Faschismus) eingeführt, aber seine Macht über Rosa liegt vor allem in ihrer übermächtigen Lust auf ihn, die er in ihr erweckt. Weder ihre eigene Mutter noch ihr Sohn, der sie verzweifelt flehend umklammert, um sie am Fortgehen zu hindern, noch ihr freundlicher, gut aussehender und beruflich solider Mann Guglielmo (Amedeo Nazzari) kann sie von ihrem Begehren abbringen.⁵³⁹ Und auch die kleine Tochter, die sie wegen ihrer Treffen mit ihrem Liebhaber schon mal von der Schule abzuholen vergisst, spielt keine Rolle für sie. Zwar reterritorialisiert dieser späte neorealistische Film Rosa am Ende in das Gefüge der italienischen Kernfamilie – Guglielmo erschießt Emilio, flieht, wird verhaftet, aber dank der Aussage seiner Frau als »Ehrenmörder« freigesprochen –, doch verbleiben die Momente unzügelbarer weiblicher Sexualität, für die gerade die Schauspielerin Yvonne Sanson stand,⁵⁴⁰ als eigenständige Dimension bestehen. Gerade ihr »falsches« Geständnis vor Gericht, dass sie willentlich Ehebruch begangen habe, gibt dem Happy End eine subversive Note.

Yvonne Sanson ist auch in *I figli di nessuno* eine Frau, die nicht Mutter sein kann. Zunächst ist sie die anständige, arme Tochter Luisa, die ein Liebesverhältnis mit dem jungen adligen Besitzer des Marmorsteinbruchs eingeht (Amedeo Nazzari), in dem ihr Vater arbeitet. Sie hofft auf eine Heirat, wird dann aber Opfer einer Intrige seiner Mutter gegen sie. Sie muss fliehen und bekommt in der Einsamkeit ein uneheliches Kind. Als sie eines Tages von der Mutter des mittlerweile verheirateten Barons aufgestöbert wird, wird ihr Haus mit ihrem kleinen Baby darin von einem

538 Vgl. Di Nolfo, *Intimations of Neorealism in the Fascist Ventennio*, hier S. 91. Vgl. Liehm, *Passion and Defiance*, S. 49.

539 Auch hier klingt das Motiv der Kollaboration als Krankheit an: Rosa ist dem ehemaligen Faschisten gegen ihren Willen wahnhaft verfallen.

540 Geboren in Griechenland als Tochter einer türkischen Mutter und eines russisch-französischen Vaters wurde Yvonne Sanson nicht zufällig auch in anderen Filmen für die Rolle der zwielichtigen und sexuell aggressiven, leidenschaftlichen Frau gebucht. Durch die verschleierte, aber dennoch durchschimmernde Exotik wirkt die sexuelle Reterritorialisierung – wie bei Rita Hayworth – umso stärker.

Handlanger der Baronin in Brand gesetzt. Im Glauben, dass ihr Kind tot sei, geht sie in ein Kloster – doch der Junge hat überlebt. Als sie Jahre später ihrem circa zehnjährigen Sohn Bruno (Enrico Olivieri) zufällig begegnet, erkennt sie ihn nicht. Erst auf dem Totenbett erfährt sie, dass er lebt.⁵⁴¹ Es realisiert sich für Luisa weder Heirat noch Mutterschaft noch eine spätere Wiedervereinigung der Familie. Frauen wie sie sind *madri e moglie di nessuno*, das heißt von keinem Namen eines Ehemanns signifiziert oder gesellschaftlich stratifiziert.

Nannina (Anna Magnani), deren Mann Giovanni (Nino Besozzi) im Film *Abbasso la miseria!* eines Tages den kleinen heimatlosen Nello (Vito Chiari) mit nach Hause bringt, steht dem Jungen extrem ablehnend gegenüber. Während sich Giovanni mehr und mehr in einen liebenden und sorgenden Vater verwandelt und am Ende gar davon überzeugt ist, der biologische Vater von Nello zu sein, rechnet Nannina ihrem Ehemann vor, dass nicht genug Geld für alle da sei. Abends in der Wohnung des benachbarten Ehepaars, das einen florierenden Schmuggelhandel führt, flirtet Nannina offen mit dem Gastgeber Gaetano (Virgilio Riento), singt mit ihm und küsst ihn am Ende sogar. Obwohl die jeweiligen Ehepartner entsetzt sind, stoßen am Ende alle auf bessere Zeiten an: »Abbasso la miseria!«⁵⁴² Nannina und Giovanni hatten ihren eigenen Sohn im Krieg verloren, aber während Giovanni in Nello die Chance sieht, seine Wunde zu heilen, ist Nannina statt auf eine Reetablierung ihrer durch den Krieg zerstörten Familie vielmehr auf Konsum und Wohlstand ausgerichtet. Zwar findet sie den Jungen zunehmend sympathisch – vor allem nachdem er den großen Nachbarsjungen verprügelt hat –, dennoch bleibt sie ihm gegenüber reserviert. Alle affektiven Qualitäten verbleiben bei Giovanni.

Doch die Filme im Neorealismus verweigern noch auf einer anderen Ebene das Bild der funktionierenden Mutter. So erzählt Angela in *Senza pietà* Marcella, wie sie ihr Kind nach nur zwölf Tagen verlor. Und sowohl Giovanna in *Ossessione* als auch Pina in *Roma città aperta* sind schwanger, als sie in den Filmen einen gewaltsamen Tod sterben.⁵⁴³ Auch die Vorläufer des Neorealismus, wie Blasettis Film *Quattro passi tra le nuvole* (1942), thematisierten bereits die Problematik einer unverheirateten, schwangeren Frau und belegten es mit einem – wenn auch nicht klassischen – Happy End.⁵⁴⁴ Die junge Maria wird trotz der ›Schande‹ am Ende von ihrer Familie auf dem Land aufgenommen und wird dort ihr Baby

541 Am Ende muss – wie wir bereits gesehen haben – auch der Junge sterben.

542 »Nieder mit dem Elend!«

543 Fabiana Sforza interpretiert hingegen den Tod Pinas als Bestrafung aufgrund ihrer sexuellen Überschreitung; sie ist schwanger, ohne verheiratet zu sein. Vgl. Sforza, *La Resistenza al cinema 1945-1949*, S. 111.

544 André Bazin bezeichnet den Film als sozialrealistisch und darin bereits verwandt mit dem neorealistischen Kino. Bazin, *Was ist Film?*, S. 297.

bekommen können. Nicht unbedeutend ist jedoch, dass der Vater des Kindes dennoch verschwunden bleibt. Interessanterweise schließen die Filme der frühen 1950er Jahre wieder an dieses Thema der unehelichen Mutterschaft an, mit dem einerseits Devianz, andererseits eine Refamiliarisierung verhandelt wird. In *Roma ore 11* (Giuseppe De Santis, 1952) gibt es ein ganz ähnliches Ende. Ein Vater verstößt seine schwangere Tochter Adriana (Elena Varzi), als aber seine Nachbarn das verletzte Mädchen herzlich begrüßen, nimmt er sie doch bei sich auf und versöhnt sich mit ihr. Doch für die meisten (werdenden) Mütter in den Produktionen des Neorealismus gibt es keine Zukunft.

So zum Beispiel in der letzten Episode der frühen *neorealismo-rosa*-Komödie *Una Domenica d'agosto* von 1949. Hier versucht – wie wir schon wissen – der einfache und seinem heroischen Namen so gar nicht gerecht werdende Verkehrspolizist Ercole (Marcello Mastroianni), eine Wohnung für sich und seine schwangere Freundin Rosetta (Anna Medici), die in einem bürgerlichen Haushalt als Hausmädchen lebt, zu finden. Die gemeinsame Wohnung ist Voraussetzung dafür, dass sie heiraten können und das Kind ehelich zur Welt kommen kann. Aber das Unterfangen ist aussichtslos. Als die junge Frau am Ende deprimiert in das Haus ihrer Arbeitgeber zurückkehrt, verliert sie auch noch ihre Anstellung, da sie vor Aufregung auf die Aussicht, mit ihrem Geliebten zusammenleben zu können, das Bügeleisen angelassen hatte. Doch Ercole kann sie nicht in seine Kaserne, in der er wohnt, mitnehmen. So lässt er Rosetta mit dem Koffer in der Hand auf der Straße stehen und geht zurück zu seiner nächsten Schicht. Zwar tritt hier mit Mastroianni wieder der aktive männliche Protagonist in den Vordergrund, jedoch vermag er nichts auszurichten. Der Film endet für die schwangere Frau hoffnungslos.

Ähnlich ergeht es auch der fünfzehnjährigen Maria (Maria Pia Casilio) in *Umberto D.* Sie ist schwanger von einem ihrer beiden Geliebten und versucht diese Tatsache vor der Dame des Hauses zu verbergen, um ihre Anstellung als Hausmädchen nicht zu verlieren. Wie bei Umberto ist auch ihre Anwesenheit im Haushalt temporär. Als Umberto schließlich aufgibt und die Wohnung verlässt, lässt er auch Maria zurück, die sich ihm anvertraut hatte. Dadurch kündigt der Plot das Bündnis der beiden prekarierten und machtlosen Personen auf. Und so wie Umberto am Ende ins Nichts geht, bleibt auch die Misere der schwangeren Maria ungeklärt und unabgeschlossen.

Mädchen: Exitpunkte für Fluchtlinien

Anders als die Jungen, deren ödipales Scheitern massenhaft inszeniert wurde, sind die Mädchen nur in Ausnahmen die Hauptfiguren in den Filmen der Nachkriegszeit. Wo sie auftauchen, kommt ihnen jedoch eine besondere Funktion zu; sie stehen außerhalb des Narrativs und fungieren



Bellissima > De Giusti: *Storia del cinema italiano*

als Reißstelle der *suture* und damit als Exitpunkte eines klassischen Plots. In der Begegnung mit ihnen zieht das Reale in die Filme ein und unterbricht den Erzählstrang und das ihm zugrunde liegende ödipale Begehren.

Maria (Tina Apicella), die Tochter von Maddalena in *Bellissima*, ist sicherlich das eindrucklichste Beispiel aus einer Nachkriegsfilmproduktion, die sich um die Figur eines Mädchens dreht. Die Pläne der Mutter, ihre Tochter als Fotomodel und Filmstar berühmt zu machen und darüber selbst an der glamourösen Welt von Cinecittà teilzuhaben, scheitern an der Widerspenstigkeit des Kindes: Maria weigert sich zu schauspielern. Entgegen der Analyse einer ödipalen Vergeschlechtung von Mädchen nach Deleuze/Guattari, wonach »zunächst dem Mädchen [ihr] Körper gestohlen« wird, »um daraus Organismen zu bilden«, ⁵⁴⁵ erobert sich Maria ihren Körper zurück. Gerade die Castingszene in Cinecittà gibt Aufschluss über die spezifische Qualität von Mädchen im Neorealismus. Die Kleine reagiert auf den Castingtext, der ihr die Tür zum Starsystem öffnen soll, mit einem körperlichen Affekt – sie kann nicht aufhören zu weinen. Zwar liefert der Film mit seinem abschließenden Dreh, dass es nämlich genau dieses Weinen ist, welches Maria die Rolle verschafft, einen reflexiven Kommentar zum eigenen Genre eines »authentischen« Neorealismus, doch versagt der Film *Bellissima* diesem Happy End sein Gelingen; Maddalena lehnt das Angebot des großen Regisseurs des Neorealismus, Alessandro Blasetti, und seines Teams endgültig ab.

Während die Jungen ihren ödipalen Träumen nachjagen und scheitern,

⁵⁴⁵ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 376.

lassen die Mädchen diese Träume, die auf sie projiziert sind, platzen. Sie verkörpern vielmehr Orte der Bifurkation für die ProtagonistInnen; Zonen ihrer Verwandlung. So erkennt Maddalena die Unmenschlichkeit der Fabrikation weiblicher Schönheit – *bellissima* – und versöhnt sich, statt dieser weiter hinterherzujagen, mit ihrem Ehemann Spartaco und ihrer Tochter. Diese Familie stellt jedoch keine triangulierte Monade dar, sondern ein Bündnis in Liebe. Jenseits von Besetzung, Identifikation und Unterordnung kümmert und sorgt sich Spartaco um Maddalena, während die Kamera mit dem Blick auf das schlafende Mädchen schließt.

Auch im Film *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946) spielt ein kleines Mädchen eine entscheidende Rolle, auch wenn es im Narrativ nur am Rande erscheint. Das ungefähr fünfjährige Mädchen Rosetta (Eliana Banducci) ist die Tochter eines Kriegskameraden des Protagonisten Ernesto. Ohne sie zu kennen, richten sich seine affektiven Gefühle zunehmend auf Rosetta. Er lässt sie in Briefen an den Freund grüßen, schickt ihr Geschenke und sorgt dafür, dass sie in den schwierigen Nachkriegszeiten stets versorgt ist. Seine Liebe zu ihr ist jedoch keine väterliche. Vielmehr ist Rosetta diejenige, die auf unerklärliche Weise sieht, wie Ernesto wirklich ist und die sich emotional mit ihm verbunden fühlt. Sie ist der Intensitätspunkt, der ihn unaufhörlich anzieht. Sie ist es auch, die das Ende von Ernestos Karriere als Gangster bewirkt. Als die Bandenchefin Anna eine Postkarte des Mädchens bei Ernesto entdeckt und ihn auslacht, schüttet er ihr sein Getränk ins Gesicht. Kurz darauf denunziert Anna ihren besten Mann bei der Polizei. Es ist demnach Rosetta, die den Bruch auslöst. Am Ende des Films treffen sich Ernesto und das Mädchen zufällig. Auf der Flucht vor der Polizei überfällt Ernestos Bande in den Bergen einen Wagen und tötet die Insassen. Im Wagen befindet sich jedoch auch Rosetta, die ohnmächtig geworden ist. Ohne dass er ihr je begegnet ist, erkennt Ernesto in ihr die Tochter seines Kameraden und trennt sich von seiner Bande, um sie zu retten. Der Film führt das Mädchen und den Krieger also durch einen Zufall zusammen. Und obwohl Rosetta nicht aktiv wird, ist sie es, die Ernestos Weg kreuzt und Motivation für sein Handeln wird. Fürsorglich kümmert sich Ernesto um das angeschlagene Kind, trägt es über die Berge und pflegt es. Als er in einer Höhle ein wärmendes Feuer entzündet, erzählt Rosetta ihm, dem Killer, der sich als Carlo vorstellt, vom guten Ernesto und schwärmt von ihm. Dabei verwandelt sich Ernesto ein weiteres Mal im Film. Trug er bei ihrer Begegnung noch in klassischer Gangstermanier einen Maßanzug und hatte sein Haar streng zurück gekämmt, kaut er nun – ohne Anzug und mit wirren, wilden Haaren – auf Grashalmen herum. Während er das Mädchen in den frühen Morgenstunden durch das Zwielflicht der Berge trägt, setzt sich Ernestos Verwandlung fort und er wird zunehmend der wilden Landschaft um ihn herum ähnlich. Nachdem er sie schließlich

ein Stück von ihrem Haus entfernt absetzt, kündigt nahes Maschinengewehrfeuer sein Ende an. Alleine stolpert er noch ein Stück in Richtung der schneebedeckten Berge, vorbei an kahlen Felsen, bis ihn die Polizei stellt und erschießt. Der Film endet mit einem Schwenk von Ernestos totem Körper, dessen Hand noch ein Spielzeug des Mädchens umklammert hält, auf die zerklüfteten Felsspitzen der Berge, über denen schwer die Wolken hängen. Ernestos Verwandlung endet mit diesem Kameranischen als ein Unwahrnehmbar-Werden in der Wolke, über die Serres – Norbert Wiener zitierend – schreibt:

»In der gesamten Sprache der Meteorologie gibt es keinen Gegenstand wie eine Wolke, definiert als ein Objekt mit einer quasipermanenten Identität; topologisch ließe sie sich vielleicht als ein bestimmter Raum definieren, in dem der Wasseranteil in festem oder flüssigem Zustand einen gewissen Betrag überschreitet. Diese Definition hätte jedoch nicht den geringsten Wert für irgend jemand und würde höchstens einen äußerst vergänglichen Zustand darstellen. Die Wolke ist ohne Eigenschaften.«⁵⁴⁶

Ernesto verliert seine feste Identität und wird undefinierbar wie eine Wolke. Sein Werden, das von den verschiedenen weiblichen Figuren im Film *Il bandito* seinen Ausgang nahm, wurde bereits skizziert. Seine tote Mutter hob den Kriegsheimkehrer aus der Position des Sohnes heraus, der anschließende Gang zur Prostituierten, seiner Schwester, und deren von ihm provozierte Tod schleuderten ihn endgültig aus der Anordnung des Familialen und zudem aus der Rolle des begehrenden Mannes heraus. Seine folgende Karriere bei der Gangsterchefin Anna entfernte ihn immer mehr von der bürgerlichen beziehungsweise proletarischen Arbeitswelt, der Bruch mit ihr schließlich auch aus der maskulinen Sphäre der Gangster und der Gewalt. Das Mädchen nun steht am Ende dieser Entwicklung und beendet sie zugleich. Es markiert ein Mädchen-Werden Ernestos und damit seinen Ausstieg aus dem Plot. Deleuze/Guattari formulieren die spezifische Qualität eines Mädchens: Mädchen-Werden bedeutet demnach nicht wie *ein Mädchen werden oder ein Mädchen sein*, sondern meint vielmehr eine »molekulare Politik«, die »von jungen Mädchen [...] getragen wird«. Das »Aussenden von Partikeln« des Mädchens produziert »n molekulare Geschlechter auf der Fluchtlinie«. »Das Mädchen wandert unaufhörlich auf einem organlosen Körper herum. Es ist eine abstrakte Linie oder Fluchtlinie«.⁵⁴⁷ Der Film folgt dieser Fluchtlinie. Das impliziert darüber hinaus das Ende des Fiktiven auf der Leinwand. Als die Polizei Ernesto auffordert, die Hände hochzunehmen, verweigert er

⁵⁴⁶ Serres, *Die Nordwest-Passage*, S. 36.

⁵⁴⁷ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 377.

jede weitere Handlung: Weder flieht er, noch ergibt er sich. Gerade diese endgültige Verweigerung jeglicher Aktion durchbricht die filmischen Codes und trägt das Bild als Zeit-Bild über das Filmende hinaus. Ernesto scheidet aus dem filmischen Leben und öffnet das Ende des Films. Sein Tod verlängert den Film in den entgrenzten Raum jenseits der Leinwand und der zeitlichen Dauer der Kinoveranstaltung. Wie Deleuze|Guattari sagen: »[...] die Bewegung des Unendlichen [geschieht] nur durch Affekt, Leidenschaft, Liebe, in einem Werden, das ein junges Mädchen ist.«⁵⁴⁸

Auch in *Ossessione* taucht am Ende aus dem Nichts ein kleines Mädchen auf. Im Gasthof der Braganas schleicht es sich im oberen Stockwerk an die Tür von Giovannas Zimmer und späht durch das Schlüsselloch. So beobachtet es einen Streit zwischen Gino und Giovanna sowie ihre Enthüllung, schwanger zu sein. Daraufhin rennt das Mädchen weg und setzt sich unten auf den Treppenabsatz. Als Gino kurz danach wütend aus dem Zimmer stürmt, um das Haus zu verlassen, hält er beim Anblick des Mädchens inne und fragt es, ob es ihn für »cattivo«, also schlecht halte. Seine Antwort lautet schlicht »no«. Als Giovanna Gino am nächsten Morgen im matschigen Flussbett des Po findet, berichtet Gino von seiner Verwandlung, weil er in der Nacht eine Befreiung erlebt habe und nun Giovanna und das werdende Kind auch wolle. Das Mädchen auf der Treppe fungiert damit auch als Ginos Exitpunkt, jedoch ganz anders, als er zunächst vermutet. Um vor der Polizei zu fliehen und woanders ein neues Leben zu beginnen, steigen Gino und Giovanna in das Auto ihres ermordeten Ehemanns und fahren die Landstraße entlang. Giovanna redet fröhlich von ihrem gemeinsamen Kind und davon, wie es aufwachsen wird: »Questa è la vita.« Gino bestätigt scheinbar: »Questa è la vita finalmente.«⁵⁴⁹ Doch ist nicht das ungeborene Kind das Leben und diese Szene nicht das Happy End. Denn als Gino ein gefährliches Fahrmanöver macht, reißt Giovanna das Steuer herum, woraufhin der Wagen ausbricht und sich die Uferböschung herab überschlägt, um schließlich vom Fluss verschluckt zu werden. Während Giovanna tot in Ginos Armen hängt, kommt die Polizei und verhaftet ihn.

Das kleine Mädchen, das als Zeugin und RichterIn fungiert und Gino von seiner Schuld freispricht, ist auch die Todesbotin. Nicht aus Strafe, sondern um das Begehren lebendig zu erhalten, weist sie die beiden Liebenden auf den Weg in den Tod: »Questa è la vita«, das Leben, das am Ende entsteht, beginnt am Punkt einer neorealistischen Bifurkation, den das Mädchen markiert hat. Der Tod der Filmfiguren ermöglicht das Leben außerhalb des Kinosaals.

Dieses Außenstehen der Mädchen im Plot der Nachkriegsfilme ist signi-

548 Ebd., S. 382f.

549 »Das ist das Leben.« »Das ist endlich das Leben.«

fikant. Sie treten stets als Verbündete der Hauptpersonen auf, aber nicht, um in die Handlung einzugreifen, sondern um Wege aus ihr heraus zu zeigen. Auch das Mädchen in der uns schon bekannten Gerichtsszene von *Sciuscià* hat diese Funktion. Zwischen ihm und Giuseppe existiert eine Verbindung, die der Film an keiner Stelle ausgeführt hat. Dennoch sieht sie Giuseppe inmitten der unzähligen Zuschauer von einer weit entfernten Empore; und auch er sieht das Mädchen sofort. Wie der Wunsch des Jungen nach dem Pferd steht auch das Mädchen für die Möglichkeit, den Verhältnissen zu entkommen. Das heißt, Giuseppe durchläuft im Film ein Tier-Werden und ein Mädchen-Werden. Denn er ödipalisiert sich nicht, besitzt nicht das Pferd (Sohn zu Vater) oder das Mädchen (Ehemann zu Ehefrau), sondern wird über sie aus dem Film getragen – am Ende wird Giuseppe von seinem besten Freund Pasquale von einer Brücke hinuntergestoßen und zerschellt an einem Felsen im Bach. Das Wasser nimmt sein Leben wie schon das von Giovanna in *Ossessione* oder das der Partisanen in *Paisà* auf und transportiert es aus dem filmischen Rahmen heraus. Der Kontakt zu dem Mädchen ist erneut eine Berührung mit dem Realen, die der Film scheinbar ungewollt in Szene setzen konnte.

Als letztes Beispiel soll *Germania anno zero* dienen. Als sich Edmund (Edmund Moeschke) der Bande von Jo (Jo Herbst) anschließt, lernt er Christl (Christl Merker) kennen, die mit der Bande in den Ruinen lebt und mit auf die nächtlichen Erkundungs- und Beutezüge geht. Sofort entsteht ein besonderes Band zwischen den beiden. Nachdem Edmund die Schallplatte seines Lehrers mit der Führerrede verkauft hat, bleibt er bei Jos Gruppe. Nachts plündern sie mit anderen Kindern einen Eisenbahnwaggon mit Kartoffeln, müssen aber vor der Polizei fliehen. Schließlich bleibt Edmund über Nacht mit Christl allein in einer Hausruine. Jos explizite Anspielungen verleihen der Situation eine eindeutige sexuelle Konnotation. Nachdem Edmund seinen Vater vergiftet hat, sucht er das Mädchen erneut im Bandenversteck und fordert es auf, mit ihm zu gehen. Christl weigert sich, während die älteren Jungen belustigt bemerken, dass sie sich ja »einen schönen Freier ausgesucht« habe. Doch das Mädchen erwidert nur spöttisch: »Ich geb mich doch nicht mit Säuglingen ab.« Die Funktion des Mädchens wird auch in diesem neorealistischen Film deutlich: Zwar verbündet sich Christl mit Edmund, um ihn aus seiner Familienkonstellation zu lösen, doch als er sie für sich alleine haben und aus der Bandenkonstellation (be-)freien will, verweigert sie sich der Paarbildung. Nicht das Heim und die Familie gewinnen, sondern die Ruinen und ihre sich in ihnen vermengenden sozialen Beziehungen. So führt Edmunds letzter Gang durch das zerstörte Berlin in ein zerbombtes Haus, von dessen oberstem Stockwerk er sich herunterstürzt, um wie die Trümmer der Stadt am Boden zu zerschellen.

Mit Mädchen wie Christl ist keine neue Familie, kein neuer Staat zu

gründen. Stets am Rande der Handlung platziert ziehen sie den Protagonisten aus der suturierten Handlung und lenken ihn auf andere, sich ins Nichts verlierende Bahnen um. Als Genre betrachtet, fungiert der Neorealismus als ein Mädchen-Werden beziehungsweise als historische Spur einer Gesellschaft, in der sich ein bisher unbekanntes geschlechtliches Selbstbild ausdrückte.

Die Heldin: der organlose Körper

Die Helden des Neorealismus sind Heldinnen. Wie bereits anhand einiger Beispiele an Mädchen, (Nicht-)Müttern, sexuellen Kollaborateurinnen und an anderen Typen von Frauenfiguren in den Filmproduktionen der unmittelbaren Nachkriegszeit in Italien gezeigt, sind die meisten weiblichen Charaktere Figuren der Transgression beziehungsweise Orte der Bifurkation – Exitpunkte des ödipalen Plots und Startpunkte eines deleuzianischen Werdens. Diese Frauen sind die zentralen Personen in den Filmen dieser Zeit. Sie sind es, die das Geschehen auf der Leinwand bestimmen und die entscheidenden Wendungen aktiv herbeiführen.

Pina und Marina in *Roma città aperta*, Angela in *Senza pietà*, Luisa und Anna in *Pian delle stelle*, Lucia in *Non c'è pace tra gli ulivi*, Rosetta und Lidia in *Il bandito*, die Nonnen in *Un giorno nella vita*, die *Onorevole Angelina*, Agostina und Australia in *Campane a martello*, Luisa in *Gioventù perduta*, Giovanna und Anita in *Ossessione*, Patrizia in *La vita ricomincia*, Maddalena in *Bellissima*, Rosa in *Catene*, Linda in *Molti sogni per le strade*, Nannina in *Abbasso la miseria!*, Maria in *Un americano in vacanza*, Ginevra in *Il delitto di Giovanni Episcopo*, Nina in *I bambini ci guardano*, Matilda und Laura in *Il sole sorge ancora*, Eva und Christl in *Germania anno zero*, Carmela und Harriet in *Paisà*, Giovanna und Daniela in *Caccia tragica*, Maria in *Cielo sulla palude*, Paola in *Desiderio*, Luisa in *I figli di nessuno*, Berta in *Il mulino del Po* sowie Silvana und Francesca in *Riso amaro* sind die Akteurinnen des Neorealismus, die Agentinnen des italienischen Nachkriegskinos.

Die allermeisten von ihnen wurden bereits unter den unterschiedlichen Aspekten der Abweichung betrachtet, als Ehebrecherin, Konsumgirl, Verräterin, gleichgültige Mutter, Kämpferin oder andere deviante Geschlechtertypen. Interessant ist, dass diese devianten Typen nach dem Krieg gute Heldinnen verkörperten und dass auch ihnen die Paarbildung versagt bleibt.

Harriet (Harriet Medin alias Harriet White) in der vierten Episode von *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) ist eine solche Heldin. Als amerikanische Krankenschwester versorgt sie in einer kleinen Krankenstation in der Toscana verwundete Partisanen der Arno-Brigaden. Ihre Liebe, Guido, der als fast schon mythischer Partisanenführer von den Kämpfern Lupo genannt wird und den fast nie jemand zu Gesicht bekommen hat, ist im von den Deutschen besetzten und den Engländern belagerten Florenz. Auf

eigene Faust macht sich Harriet zu ihm auf und gelangt über verschlungene Wege in die völlig abgeriegelte Stadt, in der Gefechte zwischen den Partisanen und den Deutschen toben. Unter Lebensgefahr klettert sie mit Hilfe eines verwundeten Mannes, der zu seiner eingeschlossenen Familie vordringen will, über hohe Schuttberge, durch Wohnhäuser, über Dächer und durch verborgene Keller von einem Partisanennest zum nächsten. Im krassen Gegensatz zu diesen Orten, an denen lebhaft Diskussio-
 nen über das weitere Vorgehen stattfinden und in deren Chaos überall Partisanen agieren, sind die Straßen, in denen die Deutschen patrouillieren, intakt, aber absolut entleert. Neben dem Gewimmel in den Trümmern manifestiert sich hier abermals die faschistische Architektur des leeren Platzes. Am Ziel angekommen, erfährt Harriet von einem sterbenden Partisanen, dass Guido beziehungsweise Lupo am Tag zuvor gefallen sei. Wieder sind es der tote, vergangene Held und die agierende, aktuelle Heldin, die das Geschlechterensemble bilden. Ähnlich wie der Engländer in der Brigade im Film *Pian delle stelle* fügt sich auch Harriet als US-Amerikanerin in das Widerstandsnetz ein, ohne dass sich der Film von ihr distanziert. Sie unterscheidet sich nicht von den italienischen Partisanen, außer dass sie mutiger agiert und alle Warnungen der Männer in den Wind schlägt. Als Paradebeispiel für das filmische Nachkriegsbild der Frau in der Rezeption des Neorealismus steht jedoch Carmela (Carmela Sazio), die schmutzige, zerlumpte junge Sizilianerin in der ersten Episode von *Paisà*. Wie bereits erwähnt wurde, wird die junge Frau in ihrem Dorf von einem amerikanischen Vorauskommando bei der beginnenden Invasion Siziliens mitgenommen, damit sie den Soldaten hilft, den Weg durch die nächtliche, unwegsame Vulkanlandschaft zum deutschen Stützpunkt zu finden. Mit ihrer verschlossenen, schroffen Art, die mit der gleichfalls schroffen sizilianischen Landschaft korreliert, zieht sie den jungen, unsicheren GI Joe, der abgestellt wurde, sie zu bewachen, in ihren Bann. Er vergisst über den Kontakt zu ihr seine militärischen Vorsichtsmaßnahmen und öffnet sich ihr gegenüber, gewährt ihr Einblick in sein privates Leben und zeigt ihr Fotos seiner Schwester. Das Licht, das er dafür macht, weist aber auch der deutschen Kugel den Weg in sein Herz und nimmt ihn gänzlich aus der Master-Narration der Befreiung Italiens heraus. Carmela fungiert damit ebenfalls als Exitpunkt des männlichen Helden. Doch agiert sie im Verhältnis zu den deutschen Wehrmachtssoldaten von einer entgegengesetzten Seite; sie affiziert den jungen Mann, während jene ihn tödlich besetzen. Als die Deutschen auftauchen, greift Carmela in die Handlung ein und schießt auf die grobschlächtigen und komplett aspektblinden Nazis. Dadurch subjektiviert sie sich als antifaschistische Heldin und kündigt somit das vermeintliche Bündnis zwischen sich und den Deutschen auf, welches die amerikanischen Soldaten ihr als Italienerin anfänglich zwangsläufig

unterstellen mussten. Die Deutschen exekutieren Carmela, während die kurz danach zurückkehrenden US-Soldaten angesichts ihres toten Kameraden Carmela für seinen Tod verantwortlich machen und ihr den Status der Heldin nehmen. Das Publikum teilt zwar das Wissen um ihre Aktion, aber erhält kein Angebot zur Glorifizierung ihrer Tat oder ihrer Person. Die zerzauste und schmutzige Carmela, und mit ihr das Publikum, durchlaufen selbst ein Unwahrnehmbar-Werden. Zwar betont Dalle Vacche in ihrer Analyse des Films, dass Carmelas Körper zur Verbindung der Region mit der Nation und damit zur Verkörperung Italiens als Nation diene, da er von fremden Invasoren unterworfen sei.⁵⁵⁰ Dennoch ist ihre Tat, die Rache des ›guten‹ Soldaten an den ›bösen‹ Deutschen, jenseits aller nationaler beziehungsweise antifaschistischer Rhetorik zuallererst eine privat motivierte Handlung, eine Konsequenz aus der gegenseitigen Affizierung der beiden jungen Menschen. Am Ende der Episode liegt sie zerbrochen auf den Felsen am Meer und ist damit endgültig von der Landschaft ununterscheidbar geworden.

Die Figur Carmelas schuf ein als realistisch wahrgenommenes Bild von einer Frau, die so noch nicht auf der Leinwand zu sehen gewesen war. Doch ist der Neorealismus kein feministisches Kino und seine Filme sind auch in späterer Rezeption keine ›Frauenfilme‹, wie man in der Diktion der 1980er Jahre sagen würde. Das ist umso erstaunlicher, als die Forschung zum Genre sehr wohl darauf hinweist, dass Frauen in den Filmen eine zentrale Rolle einnehmen und dass der Typus der Protagonistinnen wenig gemein hat mit den vorangegangenen beziehungsweise nachfolgenden Frauenrollen im italienischen Kino. Sicherlich ist der Grund in der zeitgenössischen *scuola italiana* zu finden, jener Schule, die den Neorealismus als Genre diskursiv schuf und diskutierend begleitete und die zumindest in der ersten Reihe ausschließlich aus Männern bestand. Zwar gab es in den zeitgenössischen *riviste* durchaus über Filme schreibende Frauen sowie in der Produktion Drehbuchautorinnen und Co-Regisseurinnen.⁵⁵¹ Dennoch war und ist das Genre der unmittelbaren Nachkriegszeit fest mit Namen von Männern wie Vittorio De Sica, Cesare Zavattini, Sergio Amidei, Carlo Lizzani, Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Alessandro Blasetti, Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Alberto Lattuada, Steno (Stefano Vanzina), Carlo Ponti oder Dino De Laurentiis verbunden, während Frauen vor allem als Schauspielerinnen mit den Filmen assoziiert werden, wie Anna Magnani, Carla Del Poggio, Silvana Mangano, Yvonne Sanson, Alida Valli oder Elli Parvo. Eine Relektüre des Neorealismus als weibliches Genre wäre nichtsdesto-

⁵⁵⁰ Vgl. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror*, S. 197f.

⁵⁵¹ Zum Beispiel drehte Vittorio De Sica *I bambini ci guardano* zusammen mit den beiden Regieassistentinnen Ljdia Ripandelli und Luisa Alessandri.

trotz eine notwendige Korrektur der historischen (Film-)Forschung. Sie wäre ein wichtiger Zwischenschritt hin zu einer queeren Lesart, wie sie diese Arbeit unter einer körper-operaistischen Perspektive anstellt. Eine weitere Ursache, dass die Filme bisher nicht stärker mit feministischen Kategorien analysiert wurden, liegt sicherlich in den Frauenrollen selbst begründet. So entstehen innerhalb der Filme keine starken, unabhängigen weiblichen Subjekte, die sich am Ende des Plots behaupten können, so wie sich auch außerhalb, im Bereich der Regie, Produktion, Filmkritik oder des Drehbuchs, keine bekannten Frauennamen etablierten. Vielmehr verwehren die Filme den Frauen ebenso wie den Männern eine bürgerliche Subjektwerdung. Das Minoritär-Werden der Figuren in den Filmen wie der Filme selbst überschreitet den Wunsch nach einer Gegenermächtigung. Vielmehr hintertreibt es auf grundlegende Weise einen bürgerlichen Diskurs, von dem auch der klassische Feminismus – als politisches Konzept der Ausweitung des doppelten Axioms von Recht und Repräsentation – ein Teil ist.

Die Figur der Angelina in *L'Onorevole Angelina* entspricht vielleicht noch am ehesten dem Bild einer sich zum bürgerlichen Subjekt emanzipierenden Frau. Sie organisiert den politischen Widerstand in ihrem Elendsquartier und wird darüber zur Heldin der Armen, vor allem aber der Frauen. Darüber hinaus verweigert sie sich ihren familiären Pflichten. Dennoch ist Angelina keine mit sich selbst identische, autonome Anführerin einer gesichtslosen Bevölkerung. Vielmehr ist sie in ein Netzwerk von ihr beistehenden und sie beratenden Frauen eingebettet, deren Gesichter, Namen und individuellen Charakterzüge das Filmpublikum im Laufe der Handlung kennen lernt. So hecken diese älteren, zu allem entschlossenen Frauen eine Aktion nach der anderen aus und beraten gemeinsam über ihre politische Plattform, auf deren Grundlage Angelina in das politische Geschäft einsteigt und deren Hauptforderungen lauten: 1. »gut Essen«, also erhöhte Konsumtion, 2. »gut schlafen«, das heißt bessere Reproduktion, und 3. »Recht auf Scheidung«, was auf eine größere Freiheit bezüglich der Partnerwahl und der eigenen Sexualität zielt und vor allem die klerikal-patriarchale Gesetzgebung Italiens auch nach dem Faschismus auszuhebeln trachtet.⁵⁵² Wie das Hüttendorf und seine BewohnerInnen in *Miracolo a Milano* bleiben das Wohnviertel und das darin hausende Kollektiv die Orte, in denen sich die heterotopischen Momente des frühen italienischen Nachkriegskinos verwirklichen. Sie bilden ein Rhizom, das seine einzelnen Teile zwar individuiert – sie haben Namen und einzigartige Eigenschaften –, aber nicht als bürgerliche, unabhängige Subjekte installiert, sondern vielmehr als Gefüge funktionieren lässt. Dieses Gefüge auf der Leinwand, das von den

552 In Italien wurden Ehescheidungen erst 1970 legalisiert.

Frauen entwickelt und getragen wird, kann als weiblich gelesen werden, markiert aber darüber hinaus aufgrund seiner Unintegrierbarkeit in das politische System eine radikale Bewegung, die letztlich auch die binäre Geschlechterordnung selbst in Frage stellt. Denn das Aktionsfeld im Film weitet sich nach jeder gelungenen Intervention aus und zeigt an, dass es grenzenlos expandieren will und kann.

Das gilt auch für das Netzwerk von Frauen in *I figli di nessuno*, auf dessen Handeln der Protagonist keinerlei Einfluss zu nehmen vermag. Noch deutlicher wird dies zum Beispiel in *Ladri di biciclette*, der zwar von einer Vater-Sohn-Geschichte handelt, deren beide Charaktere aber verloren durch die alte Stadt Rom irren und keinerlei Handlungsmacht erringen können. Keine Tür steht ihnen offen – *Roma città chiusa*. Durch die Mitte der Stadt strömt vielmehr als ständige Gefahr der Tiber, der stets bereit ist, die beiden mit sich aus der Stadt fortzureißen, wie es die Szene mit dem ertrunkenen Jungen auf bedrohliche Weise deutlich macht.⁵⁵³ Vielmehr sind sie abhängig von der Initiative der Ehefrau, den Ratschlägen der alten Wahrsagerin, sind machtlos gegenüber den Prostituierten im Bordell oder der Mutter des Fahrraddiebes, sie werden herumgeschubst von einer wilden Menge und am Ende von einer spontan zusammenlaufenden Menschenansammlung verurteilt. Lediglich die Kirche, in die Antonio und Bruno dem Fahrraddieb folgen, erscheint als ein männlicher Raum. Sie ist bis zum letzten Platz mit alten und verarmten Männern gefüllt, die für einen Teller Suppe die Predigt über sich ergehen lassen. Die Türen der Kirche sind abgeschlossen, der männliche Raum ist ein hermetisch abgeriegelter und von der Welt abgeschotteter und stillgelegter Raum.

Das Kino selbst erlebte ein Frau-Werden, das in den politischen Begriffen der neuen Frauenbewegung nicht zu fassen ist. Die Protagonistinnen in den Filmen triumphieren nicht, sondern scheitern und sterben wie ihre männlichen Gegenüber auch. Und wie diese durchlaufen auch die Frauen in den Filmen ein Frau-Werden im deleuzianischen Sinne. Statt die gesell-

553 Ähnlich wie in dem deutschen Nachkriegsfilm *Liebe 47*, einer Adaption des Romans *Draußen vor der Tür* von Wolfgang Borchert, fungiert auch hier der Fluss als weibliche Deterritorialisierungsmaschine des verlorenen männlichen Subjekts. Und ähnlich wie Antonio in *Ladri di biciclette* sind auch dem Heimkehrer Beckmann alle Türen seiner Stadt Hamburg versperrt, bis er schließlich in den Fluss springt, oder, wie es sinnigerweise bei Borchert heißt, der »alten Frau Elbe untern Rock kriecht«. Vgl. Wolfgang Borchert: *Draußen vor der Tür*. Mit einem Nachwort von Heinrich Böll. Hamburg 1986 [1947]. S. 12. Doch im Gegensatz zu den italienischen Filmen des Neorealismus fungiert der Tod in den deutschen Produktionen stets als Akt der Regression und als Moment einer Wiedergeburt erneuerter bürgerlicher Männlichkeit. So wird Beckmann in *Liebe 47* von der »Frau Elbe« wieder ausgespuckt und findet solchermassen am Ende des Filmes doch eine offene Tür – eine junge Frau nimmt ihn bei sich auf und sie bilden ein Paar. Vgl. Perinelli, *Liebe 47*, S. 163–166. Im Neorealismus bedeutet der Tod auch eine Auflösung, jedoch hält er nicht das Moment einer ödipalen Rekonstituierung männlicher Vergeschlechtung bereit. Es ist dieser radikale Schnitt, der das italienische Kino von der Larmoyanz des stets nach Normalisierung trachtenden deutschen Kinos der späten 1940er Jahre scheidet.

schaftlichen Institutionen zu erobern, organisieren sie Netzwerke unterhalb jeder Repräsentationsebene. Diese informellen Strukturen können zwar als Mittel der Krisenbewältigung und als Vorstufe zur staatlichen Rekonstituierung interpretiert werden, die Filmanalysen lassen jedoch auch einen anderen Schluss zu. So ermöglichen die netzwerkartigen Sozialbeziehungen, welche die neorealistischen Filme durchziehen, welche auf sogenannten *soft skills* wie Affekt, Solidarität und Intuition beruhen und sowohl von Männern als auch von Frauen gebildet werden, keine Erholung der klassischen heteronormativen familialen Ordnung, sondern versperren sich dieser; das Funktionieren des einen schließt das Funktionieren des anderen aus. Die Filme stellen keine Krisenbewältigung dar, sondern bleiben gerade durch ihre weiblichen Figuren unversöhnlich gegenüber ödipalen Abschlussmechanismen.

Dem Scheitern und vor allem dem Tod sehr vieler Protagonistinnen am Ende der Filme kommt dabei eine zentrale Funktion zu. Der Tod verweist auf die Unvereinbarkeit jener beiden gesellschaftlichen Pole von staatlicher Rekonstituierung einerseits und netzwerkartiger Vergesellschaftung andererseits, die man mit Marguerite R. Wallers Untersuchung von *Ladri di biciclette* im Duktus von Deleuze|Guattari als *Baum* beziehungsweise als *Rhizom* beschreiben könnte, oder genauer als »centered 'tree' thought« versus »heterogeneous space of the 'rhizome'«. ⁵⁵⁴ Der filmische Tod hält das Rhizom am Leben. Dies wird im Anschluss an das folgende Kapitel noch genauer zu fassen sein.

Diven und Anti-Diven: Italien ist eine Frau

Die Heldin Carmela aus *Paisà* ist in gewissem Sinne das Bild eines organlosen Körpers. Sie repräsentiert keine klassische Weiblichkeit, keine Bürgerlichkeit, noch nicht einmal sizilianische Tradition, sie ist keine Repräsentantin. Ihre Ikonographie besteht nicht aus Beinen, nicht aus Brüsten, sie hat keine geschminkten Lippen und keinen sinnlichen Mund, keine tiefgründigen Augen beziehungsweise kein Gesicht mit einer sprechenden Mimik. Ihre Gesten sind unmerklich, ihre Haare wild. Sie kämpft nicht für Italien, Deutschland oder die Alliierten, nicht für ihr Dorf oder ihre Familie, sie wird nicht geschützt, weder von ihrer Gemeinde noch von Joe; sie und der von ihr affizierte Joe sind »nomadische Subjekte«, wie Deleuze|Guattari sie nennen, insofern sich ihre »Länder, Rassen, Familien, parentale, göttliche, historische, geographische Bezeichnungen« vermischen und ihre totalisierenden Qualitäten verlieren. ⁵⁵⁵ So verlässt Carmela zum Missfallen der Anwesenden die versammelte Dorfgemeinschaft in der Kirche und der Soldat vergisst,

⁵⁵⁴ Waller, *Decolonizing the Screen*, S. 255.

⁵⁵⁵ Deleuze|Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 109.

dass er einer ist. Beide jungen Leute lösen sich aus ihren stratifizierenden Strukturen von Zugehörigkeit, Sprache und Kriegskontext. Als Carmela Rache übt, geschieht dies automatisch, es ist der Reflex einer Affizierung, Effekt der Liebe, die sie vor den Augen des Filmpublikums unsichtbar und dennoch eindrücklich und eindeutig erfährt. Es herrscht weder Ödipus noch Elektra, weder phallische Besetzung noch weibliches Begehren, begehrt zu werden; ihre Ströme sind uncodiert und sie treten in etwas ein, was mit Jean Baudrillard als »non human sex« bezeichnet werden könnte.⁵⁵⁶ Ihr Körper ist organlos und öffnet sich damit einer »nicht-limitativen, inklusiven Disjunktion«,⁵⁵⁷ die ihren Tod bedeutet. Denn nur im Filmtod können diese Vielheiten, welche Carmela und Joe werden und die keinen Platz mehr haben in einem heteronormativen und nationalen Gefüge, weiterleben.

Eine so verstandene Liebe – Überfluss, Disjunktion, Entgrenzung und Teilung statt Verschmelzung, Besetzung, Konjunktion und Einswerdung – verkörpert auch die prominenteste der italienischen Nachkriegs-Anti-Diven, Anna Magnani, in der Episode *Una voce umana* im zweiteiligen Film *L'amore* (Roberto Rossellini, 1948).⁵⁵⁸ Der 35-minütige Abschnitt zeigt einzig eine namenlose Frau, die verzweifelt mit ihrem Geliebten telefoniert, der sich gerade von ihr trennt. Während er nicht gezeigt wird und auch seine Worte als Gemurmel für das Publikum unverständlich bleiben, konzentriert sich die Kamera ausschließlich auf Anna Magnani. Wie eine Umkehrung der *telefoni-bianchi*-Filme des *ventennio* mit ihren verführerischen, kühlen Damen der Gesellschaft, die entspannt und siegessicher auf einem Sofa liegend mit ihren vielen Verehrern telefonieren, ist es nun ein schwarzes Telefon, an dessen Hörer eine von ihrem Liebhaber zurückgewiesene und deshalb weinende, sich die Haare raufende und vor Schmerz schreiende Frau um ihre große Liebe kämpft. Sie wirkt übernächtigt und derangiert und taumelt in grobe Tücher gekleidet in ihren Zimmern umher. Seit Tagen hat sie ihre Wohnung nicht mehr verlassen, alle Fenster sind geschlossen, ihr Gesicht ist vom Schmerz entstellt. Damit ist sie das Gegenteil der begehrenswerten, fetischisierten, mit dunkler Stimme lockenden und Zigarette rauchenden Diva der Komödien und Liebesfilme der 1930er, deren Telefon stets als Apparat einer diskursiven Anrufung als Frau fungierte. Vielmehr ist hier eine selbst begehrende, ganz ihren Wunschströmen ausgesetzte *voce umana* am Werk. So wälzt sich die Frau mit dem Hörer in der Hand auf dem Bett hin und her und ringt verzweifelt um den unsichtbaren Gesprächspartner.

⁵⁵⁶ Jean Baudrillard: *Seduction*. Montréal 2001. S. 169.

⁵⁵⁷ Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 107.

⁵⁵⁸ Der Film besteht neben *Una voce umana* noch aus der Episode *Il miracolo* (Drehbuch: Federico Fellini), in der ebenfalls Anna Magnani die Hauptrolle, die Ziegenhirtin Nanni, spielt.



L'amore: Kein weißes Telefon > British Film Institute

Una voce umana ist vielleicht wie kaum ein anderer Film dieser Zeit ein Dokument einer gänzlich veränderten Weiblichkeit, die sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie nicht mehr in den Begriffen des Weiblichen zu beschreiben ist, sondern vor allem auf eine Oralität abhebt, die puren Schmerz ausdrückt und die in der Rezeption dem Titel gemäß meist als eine »menschliche Stimme« wahrgenommen wird. Das Telefonat ist in diesem Sinne kein Dialog, sondern ein Tableau, auf dem ein Affekt gleitet – allerdings ohne das Gegenüber zu affizieren. Die »menschliche Stimme« verbleibt im Raum – der Szene, aber auch des Kinosaals –, der Mann am anderen Ende der Leitung bleibt unberührt und beharrt auf einer semantischen Ebene, auf der er seine Ausflüchte artikuliert, die aber vollständig fehl am Platze wirkt. Peter Brunette sieht darin ein Experiment, Realität nicht mehr durch Sprache oder andere kulturelle Repräsentationen herzustellen, sondern durch eine Künstlichkeit, deren Effekt es ist, dass, wie er sagt, die Authentizität der Worte nicht länger garantiert wird.⁵⁵⁹ So herrscht folglich kein Dialog zwischen der Frau und dem Anderen, sondern das Publikum, das gerade durch die Nicht-Kommunikation und die Verweigerung einer dialogischen Subjektbildung – als Paar, als Liebende, als (betrogene) Frau – im Film angesprochen beziehungsweise berührt wird, muss sich mimetisch mit ihrem Leiden verbinden. Für Adriano Aprà kommt ihre Stimme »from the maternal womb«, vor der der Mann am anderen Ende der Leitung flieht.⁵⁶⁰ Diese Re-Vergeschlechtung der vom Körper entkleideten Stimme in Apràs Metapher schätzt die vorliegende

559 Vgl. Brunette, Roberto Rossellini, S. 88.

560 Adriano Aprà: Introduction, in: Ders. (Hg.), Roberto Rossellini, S. xiv-xix, hier S. xvii.

Arbeit als eine Fehlinterpretation ein. Demnach verweist die Entkörperlichung und die Desubjektivierung, die in dem sprachlichen Wechsel von der Grammatik zum Affekt – vom Sinn-Bild zum Schmerz-Laut – stattfindet, vielmehr auf ein deleuzianisches Frau-Werden der weiblichen Figur im Film. Ihre Anrufung durch die Spiegelung des Anderen am anderen Ende der Leitung scheitert mehr und mehr und verstummt schließlich ganz im Ausdruck eines Schmerzes, der zu keinem Subjekt mehr gehört; dieser Prozess ist singulär.⁵⁶¹ Das einzige andere Lebewesen im Film ist ein kleiner, zerlumpter schwarzer Mischlingshund, der zusammengekauert auf einem Sessel gemeinsam mit seiner Herrin leidet. Die Intensität ihres Begehrens jenseits heteronormativer Verhaltensregeln und ihr purer Schmerz verweisen auf eine andere Form des Daseins: Es ist ein tierischer Schmerz, der die diskursiven Eigenschaften einer Anrufung mehr und mehr verliert. Und so heißt es folgerichtig in der literarischen Vorlage zu dem Stück *La Voix humaine* von Jean Cocteau: »She gives the impression of bleeding, of losing her blood, just like an animal which is limping.«⁵⁶² Zwischen der namenlosen Frau und dem stummen, eingesperrten Hund wird der Herrschaftszusammenhang von Blick und Sprache aufgelöst und das Semantische in das Somatische überführt; der Film markiert damit ein Tier-Werden der Figur auf der Leinwand, gerade so wie das des Publikums im Kino.⁵⁶³ Zwar hören und sehen wir die namenlose Frau über die gesamte Länge des Filmes auf ihren Ex-Geliebten einreden, doch scheinen ihre Worte beliebig und austauschbar, ihre Sprache geht verloren. Es sind hingegen die auf- und absteigenden Wellen ihrer Emotionen, die die Leinwand überfluten und eine völlig neue Art der Rezeption erzwingen: eine körper-operaistische Affizierung.

Das Phänomen der Frau als Heldin des italienischen Kinos änderte sich im Übergang zu den Filmen des *neorealismo rosa* aus den 1950er Jahren nicht sofort – im Gegenteil, mehr und mehr rückten die Protagonistinnen in den Fokus eines sich jedoch nun verändernden kinematographischen Blickregimes. Dabei verschwand die Anti-Diva zunehmend aus den Kinos und wurde von einem anderen Typus Frau ersetzt. Schlagwörter wie *divismo* und *maggiorate fisiche* markierten diesen Übergang und verbanden sich mit Namen wie Silvana Pampanini, Silvana Mangano oder Lucia Bosè, vor allem aber mit Sophia Loren und Gina Lollobrigida. Gerade mit den beiden letztgenannten Schauspielerinnen verknüpfen sich laut

561 Aprà greift Rossellinis Anmerkungen zur Kamera als Mikroskop in *Una voce umana* auf und nennt diese umfassende und in jedem Detail in die Länge eines gesamten Filmes gezogene singuläre Situation der Verzweiflung treffend »cinema microscopico«. Vgl. Adriano Aprà: *In viaggio con Rossellini*. Alexandria 2006. S. 150ff. Vgl. Roberto Rossellini: *Dix ans de cinéma* (I), in: *Cahiers du Cinéma*. Nr. 50, August-September 1955. S. 3-9, hier S. 6f.

562 Jean Cocteau: *La Voix humaine*. Paris 1930; zitiert nach Brunette, Roberto Rossellini, S. 89.

563 Vgl. Jonathan Burt: *Animals in Film*. London 2002. S. 11.

Giovanna Grignaffini und Antje Dechert Diskurse der Reetablierung einer neuen nationalen Nachkriegsidentität Italiens.⁵⁶⁴ Die neuen Filmdiven, allesamt Frauen der einfachen Bevölkerung, die durch die massiv aufkommenden Misswahlen Anfang der 1950er Jahre »entdeckt« wurden, verkörperten eine ganz andere Art der Weiblichkeit als die sogenannten Anti-Diven der späten 1940er Jahre wie Anna Magnani oder Carla Del Poggio.⁵⁶⁵ So bemerkt Stephen Gundle in seiner Untersuchung zu Sophia Loren als »italian icon« der Nachkriegszeit vor dem Hintergrund einer mit den 1950er Jahren einsetzenden Renationalisierung: »since 1945 there has been an absence of any conventional national discourse in Italy.«⁵⁶⁶ Dies sollte sich nun mit den Diven beziehungsweise den weiblichen Starkörpern auf der Kinoleinwand ändern. Dass dabei insbesondere die Körperlichkeit der Stars auf der Leinwand für die Verhandlung von Gender durch das Publikum von Bedeutung ist, beschreiben Christine Gledhill, Susanne Weingarten und, in Bezug auf Italien, Antje Dechert in ihren Untersuchungen von Stars im Kino.⁵⁶⁷

Obwohl – wie bereits angedeutet wurde – der *inetto* als ridiküler Männlichkeitstyp der 1950er Jahre zwar kaum zur nationalen Identitätsfigur im visuellen Register der italienischen Gesellschaft taugte, gelang dies dafür über die Fetischisierung der Frau als (Film-)Bild.⁵⁶⁸ Die Analyse von *Riso amaro* wird diesen Übergang deutlich machen.

Dennoch widersetzten sich auch noch spätere Filme wie *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952), *Roma ore 11* (1952) oder *L'oro di Napoli* (1954) der klassischen Paarbildung von aktiver männlicher Besetzung und passivem weiblichen Besetzt-Werden; denn in diesen Filmen sind es wie schon im Neorealismus stets die Frauen, die sich ihre Männer wählen, während diese auffallend unbedeutend bleiben und geschlechtlich deviante Merkmale aufweisen. Wie mit der Filmanalyse von *Campane a martello* bereits angedeutet, ist es im Hinblick auf die projizierten Liebesbeziehungen

564 Vgl. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, S. 383ff. Vgl. Dechert, *Divismo all'italiana*, S. 16. Vgl. auch Stephen Gundle: *Fame, Fashion and Style. The Italian Star System*, in: Forgacs/Lumley (Hg.), *Italian Cultural Studies*, S. 309–326, hier S. 316.

565 Guido Aristarco bezeichnet daher das ganze Genre des Neorealismus als »antidivistico«. Guido Aristarco, *Neorealismo e nuova critica cinematografica*, S. 45. Vgl. auch Paolo Lughì: *Il commercio. Il neorealismo in sala. Anteprime di gala e teniture di massa*, in: Farassino (Hg.), *Neorealismo*, S. 53–60, hier S. 57. Nach Lughì stellt Silvana Mangano als Diva die einzige Ausnahme des Neorealismus dar.

566 Gundle, *Sophia Loren*, S. 368.

567 Vgl. Christine Gledhill (Hg.): *Stardom. Industry of Desire*. London, New York 1991. Vgl. Susanne Weingarten: *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars*. Marburg 2004. Vgl. Dechert, *Divismo all'italiana*.

568 Neben den Filmen waren das vor allem die ausgestellten Misswahlen und die Pin-up-Fotografien, die sich in (Film-)Zeitschriften und besonders in den *fotoromanzi* großer Beliebtheit und einer breiten Rezeption erfreuten. Vgl. Anna Bravo: *Il Fotoromanzo*. Bologna 2003. Die *fotoromanzi* knüpften dabei an die Tradition des *cineromanzo* in den Filmzeitschriften der 1930er Jahre an und hielten bereits ab 1947 wieder Einzug in die italienische Öffentlichkeit.

in den Filmen nicht die Frau, die am Ende auf den Held der Handlung wartet und von ihm als Preis genommen und als Ort, an dem er sich niederlassen kann, territorialisiert wird. Oft ist es in den frühen Filmen der 1950er Jahre genau andersherum.

In *Le ragazze di Piazza di Spagna* bemühen sich zum Beispiel die Männer scharenweise um die Protagonistinnen, drei junge Freundinnen, die sich jeden Abend nach der Arbeit auf den Stufen der Spanischen Treppe in Rom treffen. Dort werden sie von einem Professor (Giorgio Bassani), dessen Büfenster direkt zur Treppe hinausgeht, beobachtet. Auch wenn er den jungen Frauen ab und zu im Plot begegnet, nimmt er selbst nicht an der Handlung teil, sondern zeichnet als Voyeur die Geschehnisse auf; aus dem Off erzählt er ihre Geschichte. Der Film handelt von den turbulenten Liebesbeziehungen und den beruflichen Herausforderungen der Freundinnen. Am Ende sind es die drei Frauen, die sich ihre Geliebten aussuchen: Marisa (Lucia Bosé), inzwischen berühmtes Model, nimmt statt des gut aussehenden Mannes aus der Oberschicht den bitterarmen Augusto (Renato Salvatori) in ihre ärmliche Mietskaserne auf, in der es von Dutzenden schreiender Kinder nur so wimmelt. Elena (Cosetta Greco) wählt ihrerseits nicht den wertkonservativen und soliden Alberto (Mario Silvani), mit dem sie anfänglich noch verlobt ist. Denn als er nicht akzeptieren kann, dass sich Elenas Mutter (Leda Gloria) – eine Witwe – wieder auf eine neue Beziehung zu einem Mann einlässt, solidarisiert sich Elena mit der verliebten Mutter und entscheidet sich dann für den ebenfalls armen Taxifahrer Marcello (Marcello Mastroianni). Lucia (Liliana Bonfatti) wiederum, die während des Films mit zwei Männern gleichzeitig ausgeht, entscheidet sich am Ende für den kurz gewachsenen Jockey, der – einen Kopf kleiner als sie – bereits jede Hoffnung auf sie aufgegeben hatte. So entsteht am Ende interessanterweise kein Konflikt zwischen der Arbeit der Frauen und ihren Liebesbeziehungen, wie man ihn in den Filmen der 1950er Jahre zunehmend beobachten kann.

Im Film über die jungen Frauen von der Spanischen Treppe in Rom findet noch kein Klassenaufstieg über den weiblichen Körper statt, im Gegensatz zum Beispiel zu Blasettis romantischer Komödie *La fortuna di essere donna* (1956) mit Sophia Loren und Marcello Mastroianni, in der das Starsystem über die Fetischisierung des weiblichen Körpers ironisiert verhandelt wird. Christopher Beach analysiert dieses Phänomen für US-Komödien der 1950er, wonach aufgrund des Wirtschaftsbooms die Klassenschranken zunehmend unschärfer wurden, relational dazu aber die Geschlechtergrenzen jene Abgrenzung ersetzten und sich dafür in vorher nicht gekannter Weise verschärften.⁵⁶⁹ Beachs Ausführungen

569 Vgl. Christopher Beach: *Class, Language, and American Film Comedy*. Cambridge, New York 2002. S. 125-154.

über die Relationalität von Klasse und Geschlecht anhand der ›Hollywood-Sexbomben‹ lassen sich sehr ähnlich auf die *maggiorate fisiche* des italienischen Komödien-Kinos der 1950er Jahre vor dem Hintergrund von *Marshall Plan* und *boom economico* übertragen, in dem, wie es Angela Dalle Vacche formuliert, »escapist comedies crowded the screens, while superficial optimism prevailed«. ⁵⁷⁰ Ähnlich argumentiert auch Stephen Gundle, der ebenfalls die Aussicht auf Wohlstand ursächlich für die Unlust des Publikums Anfang der 50er Jahre gegenüber der, wie er sagt, Phase der Resignation in den neorealistischen Filmen begreift. ⁵⁷¹ Interessant ist, dass in der Analyse von Dalle Vacche und Gundle der Optimismus des Wirtschaftsaufschwungs für ein eskapistisches Kino erhalten muss, während für viele FilmhistorikerInnen genau das Fehlen jeder Freiheit während des Faschismus Ursache für das ebenfalls eskapistische Kino des *ventennio* war. Hier wird erneut deutlich, dass das populäre Konzept des Kinos als Flucht aus dem Alltag analytisch nicht weit trägt. Die vorliegende Arbeit versteht hingegen das Moment der Flucht in den Filmen der 50er Jahre ebenso wie in denen der 30er Jahre als Reaktion auf sich verstärkende stratifizierende Diskurse von Ökonomie, Nation und Körper, denen es allerdings nur scheinbar zu entkommen galt. Denn die Fluchtlinien dieser beiden Zeitabschnitte führten stets auf den hegemonialen Diskurs zurück und werden somit an dieser Stelle als *negative Fluchtlinien* begriffen. Demgegenüber war der neorealistische Film kein optimistisches Kino, sondern ein realistisches in dem Sinne, dass es die realen Möglichkeiten utopischer Momente auslotete und als Heterotopien ins Bild setzte. Noch besser formulierte es das *Centro Cattolico Cinematografico* (CCC) in seinem Angriff auf das Erscheinen von De Sicas *Ladri di biciclette*, den es richtigerweise als »gefährlichen Film« bezeichnete, und zwar wegen seines »exzessiven Pessimismus«. ⁵⁷² Tatsächlich zeigt der Film die herrschenden Verhältnisse als dystopisch, gleichzeitig ist er exzessiv, da er eine utopische und damit für die Kirche immer bedrohliche Fluchtlinie zeichnet – nicht ins Jenseits, sondern in ein bestehendes Diesseits zwischen den herrschenden Diskursen. In strengem Sinne war also nur das direkte Nachkriegskino wirklich ein eskapistisches Kino.

Dennoch ist es von Bedeutung, dass der Übergang vom Neorealismus zum Kino der 1950er Jahre weitaus langwieriger verlief als der geschlechterhistorische Bruch, der sich mit dem Kriegsende in Italien sehr plötzlich ereignete. Das heißt, dass in der frühen Phase des Übergangs zu den 1950er Jahren der weibliche Körper im Register des Visu-

570 Vgl. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror*, S. 183.

571 Vgl. Gundle, *From Neo-Realism to Luci Rosse*, S. 214.

572 Zitiert nach Ben-Ghiat, *The Italian Cinema and the Italian Working Class*, S. 43.

ellen trotz seiner zunehmenden Fetischisierung nicht sofort wieder als ökonomischer *signifier* fungierte. Zwar gibt es im Gegensatz zum Kino der ersten Nachkriegsjahre hier nun wieder ein Happy End, aber die jungen Frauen arbeiten dennoch alle in ihrem Beruf weiter und nehmen sich außerdem den Mann, der ihnen am besten gefällt, nämlich den jeweils mittellosen beziehungsweise wenig stattlichen Anti-Helden. Auf dem Weg zur Rekonstituierung von Nation und kapitalistischer Wertlogik im Zuge einer Normalisierung Italiens über den Körper der Frau veranschaulichen diese Filme eine Art Zwischenschritt: Zwar fügten sich die Körper wieder in das starre Bild fetischisierter Weiblichkeit ein, doch wurden die Kategorien Geschlecht und Klasse hier noch nicht miteinander in Deckung gebracht, auch wenn sie bereits miteinander verhandelt wurden. Denn sicherlich wird angedeutet, dass etwa die schöne Marisa von der Piazza di Spagna über die In-Wert-Setzung ihres Körpers als Model den reichen Mann gewinnen könnte. Doch nimmt der Film – und mit ihm viele andere dieser Zeit – diese Wendung nicht.

Noch zwei weitere Filme sollen an dieser Stelle benannt werden, mit denen der Übergang zu den *maggiorate fisiche* endgültig abgeschlossen scheint. Drei Jahre nach *Riso amaro* drehte Giuseppe De Santis 1952 den Film *Roma ore 11*, der in vielerlei Hinsicht eine interessante Zwischenposition zwischen dem Neorealismus und den Diven-Filmen einnimmt. Beruhend auf einer wahren Begebenheit, widmet sich dieser Film wie schon *Riso amaro* ausschließlich den arbeitenden Frauen, diesmal der Schicht der städtischen kleinen Angestellten, namentlich den Sekretärinnen. An einem Januartag des Jahres 1951 standen um elf Uhr in einem Mietshaus der römischen Via Savoia zahllose Frauen dicht gedrängt für eine einzige ausgeschriebene Stelle einer *dattilografa* an. Unter dem Gewicht der Menge brach das Treppenhaus zusammen und riss 80 Frauen in den Tod. Mit neorealistischer Härte inszeniert der Spielfilm genau dieses Unglück, doch konzentriert er sich dann auf das erfundene Schicksal einiger Überlebender, die gleich zu Beginn des Films in die Handlung eingeführt werden. Darunter versammeln sich mit Carla Del Poggio, Massimo Girotti, Lea Padovani, Lucia Bosé, Raf Vallone und anderen zahlreiche Stars der Zeit. Im Krankenhaus, in dem die jungen Frauen nach dem Unglück schwer verletzt liegen, lösen sich in Folge einige der privaten Konflikte und streben ein tatsächlich klassisches Happy End an, während dies bei anderen verweigert wird. So wird zum Beispiel die unehelich schwangere Adriana (Elena Varzi) nach heftigen Konflikten mit ihrem Vater am Ende doch wieder zu Hause aufgenommen. Eine andere junge Frau erneuert ihre Beziehung zu ihrem Vater, der endlich ihr großes Gesangstalent erkennt und stolz auf seine Tochter ist. Als sie ihm ihren Freund vorstellt, wird auch dieser in die Familie aufgenommen. Neben diesen Tendenzen einer *narrative closure*

verbleiben jedoch ebenso viele Schicksale unbestimmt und offen. Als eine divenhafte Schönheit und stets aufgedrehte Prostituierte am Ende von ihrem reichen Verehrer nach Hause gefahren wird, wird klar, dass sie in den absolut ärmlichen Bedingungen einer schäbigen Ansammlung von Hütten lebt. Dort angekommen, gibt sie zunächst ihre geliehenen Accessoires wie die Handtasche zurück und zieht sich, nun ganz ernst, um. Als sie ihren Verehrer in Küchenrock und Hauspantoffeln – also gänzlich entfetischisiert – schließlich hereinruft, verlässt dieser wortlos die Szenerie, wobei er ihr 5.000 Lire zurücklässt. Er wird sie nicht aus ihrer Misere retten, und es wird deutlich gemacht, dass es nicht um sie als Subjekt geht, sondern um den Konsum eines bestimmten Frauenbildes, das sie als Sexarbeiterin von sich erschaffen hatte. Die Brutalität der Warenförmigkeit weiblicher Ikonographie unter den Bedingungen des Starsystems wird an dieser Stelle sichtbar gemacht, obwohl der Film sie an anderer Stelle wieder verschleiert und ausbeutet. Das macht *Roma ore 11* als historisches Dokument so bedeutsam: In sich widersprüchlich, changiert der Film zwischen dem geschlechtlich offenen Raum der ersten Nachkriegsjahre und dem gekerbten Raum einer einsetzenden geschlechtlichen Normalisierung.

L'oro di Napoli ist ein weiteres Beispiel für die Widersprüchlichkeit der Filme aus der ersten Hälfte der 1950er Jahre. Er soll an dieser Stelle, die mit ihrem Blick auf die heraufziehenden Diven bereits den eigentlichen Fokus der Arbeit auf die unmittelbare Nachkriegszeit überschreitet, die letzte Betrachtung dieser Art sein. Der Episodenfilm inszeniert den neuen Typus der »Sexbombe«, doch funktionieren auch hier die Paarbeziehungen weiterhin geschlechterinversiv. In der zweiten der vier Episoden, *Pizze a credito*, betrügt und dominiert die extrem erotisch inszenierte Sofia (Sophia Loren) ihren kleinen, dicken und tölpelhaften Ehemann (Giacomo Furia) mit dem gut aussehenden Schuhverkäufer Alfredo (Alberto Farnese). Sofia und ihr Mann Don Rosario haben einen kleinen Pizzastand in einer der Gassen Neapels. Kurz nachdem Sofia von einem Stelldichein mit ihrem Liebhaber an den Stand zurückkehrt, bemerkt Rosario, dass sie ihren Ehering nicht trägt. Als treue Ehefrau hatte sie ihn natürlich bei Alfredo abgenommen, bevor sie miteinander intim wurden. In ihrer Not gibt sie vor, ihn wohl beim Kneten des Pizzateigs verloren zu haben. Daraufhin beginnt die komödienhaft inszenierte Suche nach dem Ring durch die Altstadt Neapels. Nach und nach klappern sie die Adressen aller Kunden ab, die an diesem Tag bei ihnen eine Pizza gekauft hatten. Wie in einer Prozession, die von der schönen *pizzaiola* geleitet wird, zieht das Ehepaar mit einer großen Menschenmenge neugieriger AnwohnerInnen als Gefolge durch das Quartier. Schließlich gelingt es dem Liebhaber, dem der Aufruhr nicht verborgen blieb, unter einem Vorwand den Ring auszuhändigen. In

der Schlussequenz dieser Episode tritt Sofia im einsetzenden Regen zufrieden lächelnd den Rückweg zu ihrem Verkaufsstand an, während ihr armer Ehemann verwirrt hinter ihr hertrötet. Mit dieser Rolle gelang Sophia Loren ihr schauspielerischer Durchbruch.⁵⁷³ Die Ära der Diven hatte begonnen.

Historisch war Sophias beziehungsweise Sofias Körper das Gold Neapels, im Film wird sie von allen Männern der Stadt begehrt. Und sie dominiert laut und leidenschaftlich die gesamte Szenerie, ihren Mann, die Kunden und die Straßen Neapels, durch die ihre laute Stimme, die Pizzen anpreisend, schallt. Wie in einer Art Gegenmesse empfängt sie die Kunden wie Gläubige und verteilt an diese – Oblaten gleich – die runden Teiglappen. Eine Vorbesprechung der Pizza-Episode von *L'oro di Napoli* in der Zeitschrift *Cinema nuovo* ließe sich dahingehend als Wortspiel interpretieren, dass dort der Titel des Films in Anspielung an den Körper Lorens in »Carnet di Napoli« umgedichtet wurde, was sich homophon wie »Carne di Napoli« spricht, also »Fleisch von Neapel«.⁵⁷⁴ Das Gemenge von Essen, objekthafter Körperlichkeit, Religion, Sexualität, Weiblichkeit und *italianità* drückt sich in dieser buchstäblichen Fleischwerdung Sofias aus – als weibliche Eucharistie ist dies das Gegenteil eines deleuzianischen Frau-Werdens. Als ganz am Anfang der Episode ein junger Mann eine Pizza bei ihr ersteht, wird dieser Zusammenhang evident. Genüsslich und voller Bewunderung liegt er auf seinem Karren



Pizze a credito > Film still

vor ihrem kleinen Straßenladen »Da Sofia« und kaut an der heißen Pizza, während er sie mit seinen Augen regelrecht verschlingt. Sie öffnet unmerklich ihren ohnehin schon tiefen Ausschnitt und genießt sein Begehren – sie lässt sich konsumieren. Über die Verbindung des weiblichen Körpers mit der Stadt, dem Essen und dem Sex wird die Operation der Verflechtung von Fetischisierung, Reterritorialisierung und

Konsum sichtbar, wie sie Grignaffini für die einsetzende Ausdifferenzierung der Gesellschaft im Verlaufe der 1950er Jahre beschreibt.⁵⁷⁵ Doch zelebriert dieses Objekt männlicher Schaulust noch etwas anderes – den Ehebruch und damit die Freiheit des weiblichen Subjekts, die eigene

573 Vgl. Dechert, *Divismo all'italiana*, S. 100ff.

574 *Carnet di Napoli con oro e senza. Loren la pizzaiola*, in: *Cinema Nuovo*. Nr. 32, 01.04.1954, S. 175-177.

575 Vgl. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, S. 385.

Lust nach Belieben zu leben, und zwar ohne dafür bestraft zu werden. Die Reterritorialisierung des männlichen Subjekts über den Körper der Frau fand am weiblichen Begehren noch seine Grenze.

Die drei vorangegangenen Filmbeispiele sollten verdeutlichen, dass der Unterschied zu den Filmproduktionen vor 1950 nicht so sehr in einer Reinstallierung klassischer Männlichkeiten lag, sondern in dieser Zeit eine Reterritorialisierung des weiblichen Körpers in die Koordinaten eines phallischen Zeichensystems vonstatten ging. Dies fand mittels einer extremen Fetischisierung von Frauen in der Bilderproduktion statt. Ähnlich wie in der Entwicklung der Leinwandkörper von Frauen im Kino der USA kam dem italienischen Film dabei die Besonderheit zu, neben der ökonomischen Markierung der Klassenzugehörigkeit über den Körper der Frau einen modernisierten und rekonstituierten Nationalstaatsdiskurs zu ermöglichen.⁵⁷⁶ So hebt auch Grignaffini das Verhältnis von weiblicher Identität und der Identität eines spezifischen historisch-sozialen Ambientes im Kino dieser Zeit hervor. Dabei geht sie ebenfalls auf die zahllosen Misswahlen und Schönheitswettbewerbe ein, bei denen Filmemacher wie Visconti, Zavattini, De Sica oder De Santis regelmäßig die Jury bildeten. Die »schönen Frauen« wie Mangano, Bosè, Pampanini, Lollobrigida, Loren und andere waren »situierter« Schönheiten, die fähig waren, die Physiognomie der Landschaft zu imaginieren und gleichzeitig zu repräsentieren. Nach Grignaffini war dieser neue Frauentyp Symbol einer Periode, in der die Bilder der weiblichen Körper Figuren der Erde und der Landschaft wurden und damit zum idealen Schoß der neu entstehenden Nation.⁵⁷⁷ Erst über diese Operation fanden auch die Männer in den Filmen allmählich ihren Weg in die heteronormative Matrix zurück.

Insbesondere der 1949 fertiggestellte *Riso amaro* steht dabei für viele FilmhistorikerInnen für diese historische Schwelle. Mit ihm, so wird gesagt, begann noch in den 1940er Jahren die Ära der Filmdiven und endet die Periode des klassischen Neorealismus. Übersetzt in eine geschlechterhistorische Betrachtung der Nachkriegszeit bedeutet dieser Übergang die Beendung einer Periode abweichender Geschlechtlichkeiten zugunsten einer erneuten wie neuartigen heteronormativen Formierung. Was mit *Riso amaro* zum ersten Mal nach dem Krieg gelang, wurde mit den nachfolgenden Spielfilmen mehr und mehr Normalität. Auch diese Arbeit betrachtet aus diesem Grund *Riso amaro* als Zäsur. Anschaulicher als in den eben genannten Filmen lässt sich anhand von *Riso amaro* zeigen, wie die devianten Körperlichkeiten der Nach-

576 Anders als etwa der deutsche Film, der weniger über fetischisierte Frauenkörper als vielmehr über den Begriff der Arbeit eine postfaschistische Gesellschaft diskursiv initiierte.

577 Vgl. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, S. 357 und 372.

kriegszeit sowohl auftauchen als auch im Wechsel zu den 1950er Jahren überwunden werden. Daher wird nach dem folgenden Kapitel dieser ikonographische Übergang im Rahmen einer Gesamtanalyse des Films nachvollzogen.

Zuvor wird es jedoch um einen Aspekt gehen, der bereits häufiger in den Filmanalysen angesprochen wurde und der ein bestimmendes Moment des Neorealismus darstellt. Der Tod der ProtagonistInnen (nicht nur) am Ende der Filme besitzt eine Funktion, die wesentlich zu sein scheint für die Konstituierung dessen, was diese Arbeit mit dem Begriff des organlosen Körpers zu fassen versucht.

