

Das Leben auf dem toten Körper

Im Tod zeigt sich die stärkste Fluchtlinie des italienischen Nachkriegskinos, die aus (dem Wunsch nach) einer ödipalen, heteronormativ-territorialisierenden Rekonstituierung der Gesellschaft herausführt. Der Tod schafft eine am wenigsten geschlechtlich unterschiedene Linie des Begehrens. In ihm treffen sich die ehemals weiblichen und männlichen Körper auf einer Ebene der Immanenz und hören auf, männlich oder weiblich stratifiziert zu werden und sich dadurch wieder auf eine Konsistenzebene zurückzufalten. Es ist genau diese Operation, die dem im Narrativ der neorealistischen Filme durchaus angelegten *oedipal trajectory* als dominantem Paradigma des klassischen Kinos ein Schnippchen schlägt und in der Figur des Todes auf eine nicht zu reterritoralisierende Ebene abbiegt oder flüchtet.

In sehr vielen Filmen sterben die männlichen Hauptpersonen, wie zum Beispiel in *Pian delle stelle*, in dem bis auf den beobachtenden Engländer alle Partisanen der Brigade Lupo ums Leben kommen. In *Paisà* wiederum beginnt die letzte Episode mit demselben Bild, mit dem sie enden wird, nämlich dem eines toten Partisanen, der den Po heruntertreibt, und auch »Joe from Jersey« tritt von Liebe affiziert aus seinem Soldatenstatus aus und exponiert sich der deutschen Kugel. *Sciuscià* endet mit dem zerschmetterten Körper Giuseppes. Der Priester in *Roma città aperta* wird von einem deutschen Erschießungskommando ermordet, ebenso wie der Priester in *Il sole sorge ancora*. Der junge Orbino in *Il mulino del Po* wird nie seine Angebetete bekommen, er wird erschlagen und in den Fluss geschmissen, der ihn davonträgt. Der gute deutsche Soldat Hans und Zio Tigna (Aldo Fabrizi), mit dem er sich am Ende von *Vivere in pace* verbrüdet, werden von der SS niedergestreckt. Jerry in *Senza pietà* steuert den LKW in den Abgrund, weil dies die einzige Möglichkeit bietet, mit Angela zusammenzubleiben, Edmund stürzt sich in *Germania anno zero* in den Tod, weil er das Erbe des Nationalsozialismus nicht antreten kann, in *Il bandito* wird Ernesto am Ende seiner zentrifugalen Verlaufsbahn von der Polizei erschossen.

Und auch die Frauen finden kein klassisches Happy End, sondern im Gegenteil meist ein gewaltsames Ende. Sie werden erschossen wie Pina in *Roma città aperta*, wie Angela in *Senza pietà*, die mit ihrem afroamerikanischen Geliebten fliehen will, wie Matilda in *Il sole sorge ancora*, die im großen Showdown ihre Deckung verlässt und am Fenster den für sie tödlichen Schuss erwartet, wie Daniela in *Caccia tragica* oder die Nonnen in *Un*

giorno nella vita, die im Kontakt mit der Partisanenbrigade ein Begehren entwickeln, das stärker ist als ihr religiöser Eifer und sie am Ende vor die deutschen Maschinengewehre bringt. Die mit ihrer Lust konfrontierte Maria in *Cielo sulla palude* wird erstochen, Carmela in *Paisà* zerschmettert, nachdem sie die Waffe gegen die Wehrmachtssoldaten erhoben hatte. Nachdem Giovanna ihren Ehemann umgebracht hat, endet ihr Traum von einer neuen Kleinfamilie in *Ossessione* in einem Autowrack an der Uferböschung des Flusses. Maria Grazia in *Non c'è pace tra gli ulivi* wird von ihrem Peiniger, den sie begehrt und fürchtet, erwürgt. Paola in *Desiderio* setzt der patriarchalen Lust ihr weibliches Begehren entgegen und entzieht sich durch einen Sprung in den Abgrund den für sie falschen Verhältnissen. Silvanas Sturz in den Tod in *Riso amaro* wird hingegen noch zu betrachten sein.

Sie alle erzeugen mit ihrem Tod einen Ausstieg aus dem Fiktionalen und eine Verbindung zwischen den ProtagonistInnen und den ZuschauereInnen. Der Tod ereignet sich in vielen Filmen plötzlich, in allen Produktionen jedoch unspektakulär, wie zum Beispiel beim berühmtesten Schuss des Nachkriegskinos, der die schwangere Pina in *Roma città aperta* in der Mitte des Films völlig unvermittelt niederstreckt. Dieser Schuss aus dem Nichts – wir sehen kein erhobenes Gewehr, keinen einzelnen Soldaten, der auf die rennende Pina aufmerksam wird – durchlöchert die Haut des Fiktionalen ebenso wie die Schutzmembranen des Zuschauerbewusstseins, die normalerweise das Reale in das Symbolische übersetzen und solchermassen zu verarbeiten helfen. Der Tod im Neorealismus ist kein symbolischer Akt, kein dramatisches Element, mit dem *suspense*



Roma città aperta: Tote Diva > British Film Institute

erzeugt werden soll, sondern schlägt wie ein Blitz in das Unbewusste des Publikums ein und erzeugt dadurch ein lebendiges Moment der Affizierung. Dieser Effekt verstärkt sich durch die Inszenierung von Pinas leblosem, auf der Straße hingestrecktem Körper. Während Pina im Film als hart arbeitende, energische, lebensfrohe und ihren Gefühlen in einer derben Herzlichkeit freien Lauf lassende Anti-Diva erscheint, erinnert ihr toter Körper mit dem ausgestreckten Arm und den leicht angewinkelten Beinen, über die ein voyeuristischer Kamerablick unter ihren hochgerutschten Rock auf die Strumpfhalter über den nackten Schenkeln schaut, an eine auf dem Sofa liegende fetischisierte Diva. Das heißt, im stärksten Augenblick der Berührung mit dem Realen erscheint die imaginäre Frau des *ventennio* in dieser grotesken Doppelung als ein gestorbenes Bild der Vergangenheit. Pinas Tod wird nicht mehr in das zuvor errichtete Narrativ eingeordnet, sondern wird zu einem Event, das sich über seine Bildhaftigkeit unmittelbar mit den Körpern der ZuschauerInnen verbindet. Deshalb ist die Erfahrung des Todes im Kino des Neorealismus gerade kein freudscher Todeswunsch, sondern mit Deleuze|Guattari »die gewöhnlichste Sache des Unbewussten, gerade weil sie sich im Leben und für das Leben in jedem Übergang oder Werden, in jeder Intensität als Übergang und Werden vollzieht.«⁵⁷⁸ Durch diese blitzförmige Energielinie entsteht ein maschinelles Gefüge beziehungsweise eine Kinomaschine bestehend aus Leinwand, Kinosaal, den projizierten Bildern und den affizierten Körpern in den Kinositzen, die sich über den Tod als Ereignis verbinden. Diese Maschine, die das neorealistische Moment des Todes produziert, schafft sich einen organlosen Körper. »Es ist das Eigentümliche einer jeden Intensität, in sich selbst eine Null-Intensität zu besetzen [...].«⁵⁷⁹ Der Tod schafft die Intensität des Neorealismus, bringt die toten Wünsche des Publikums zum Leben. Darin zeigt sich der organlose Körper der Nachkriegszeit, denn »der Tod wünscht in seiner Eigenschaft als organloser Körper.«⁵⁸⁰

Die Signifikanz der Rollen entsteht gerade durch ihren Tod. Das Scheitern der Figuren im Film wird nicht in einen Spannungsbogen des Gewinnens oder möglichen Verlierens eingebaut, sondern als Selbstverständlichkeit in Szene gesetzt, als alltägliche Realität. Der undramatisierte Tod der Menschen macht ihre Realität in den Filmen des Neorealismus erst real; er erscheint als Ereignis, als Event, und nicht als Drama. Dadurch ist es weniger der Tod der einzelnen Charaktere, den das Filmpublikum beklagt, als vielmehr der durch ihren Tod sichtbar gewordene soziale Zusammenhang. Im Kinosaal öffnet sich die narrative Kette auf der Leinwand und

578 Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 426.

579 Ebd.

580 Ebd., S. 425.

lässt das Reale in das Visuelle ein beziehungsweise entlässt das Reale aus dem visuell-fiktiven Raum. Wie Vivian Sobchack es ausdrückt, übersteigt der Filmtod als Event die Grenzen des Codierten und ist immer »in excess of representation«. Denn: »Death confounds all codes.«⁵⁸¹ Was Sobchack generell zum Tod im Film formuliert, bekommt im Neorealismus eine gesteigerte Bedeutung. Der animierte Tod in diesen Filmen der direkten Nachkriegszeit erweckt ein nicht limitiertes Begehren zum Leben, er wird von den ZuschauerInnen *erlebt*. Für diesen Mechanismus findet Georges Bataille in seinem »obszönen Werk« die präzisen Worte, wenn er sagt: »Das Sein wird uns gegeben in einem unerträglichen Überschreiten des Seins, das nicht weniger unerträglich ist als der Tod. Und da das Sein uns im Tod zur gleichen Zeit, da es uns geschenkt wird, auch wieder genommen wird, müssen wir es im Erleben des Todes suchen.«⁵⁸²



Roma città aperta > Cosulich: Storia del cinema italiano

der christlichen Passion, das durch den anwesenden Priester, der ihm den letzten Segen gibt, noch verstärkt wird.⁵⁸³ Sein Tod hat eher sakralen Charakter und schreibt sich darüber in eine religiöse und patriarchale Metaerzählung ein. Damit stellt *Roma città aperta* mit dem christlich-religiösen Rossellini als Regisseur eine nicht unwichtige Ausnahme des Genres dar. Dennoch liest diese Arbeit Manfredis blutendes Gesicht als Landkarte, die einerseits – wie Millicent Marcus es interpretiert – auf die beiden Karten der Besatzer und der Besetzten rekurriert,⁵⁸⁴ darüber hinaus jedoch eine dritte Karte bildet, deren verzweigte Linien vielmehr Fluchtlinien darstellen, auf denen sich der Körper des Helden deterritorialisiert. »Der Gemartete ist in erster Linie jemand, der sein Gesicht verliert, der in einen Zustand des Tier-Werdens, des Molekular-Werdens eintritt [...].«⁵⁸⁵ Erst in den 1950er Jahren bekommt der Tod einen reterritorialisierenden

Lediglich der detailliert gefilmte gepeinigte und blutende Körper Manfredis, des nun schon bekannten Kommunisten und Funktionärs der Resistenza in *Roma città aperta*, weicht innerhalb der neorealistischen Filme hiervon ab. Er birgt vielmehr das Moment

der christlichen Passion,

⁵⁸¹ Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 233.

⁵⁸² Georges Bataille: *Das obszöne Werk*. Madame Edwarda. Hamburg 2004 [1956]. S. 59.

⁵⁸³ Vgl. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror*, S. 180.

⁵⁸⁴ Vgl. Marcus, *Italian Film*, S. 47.

⁵⁸⁵ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 161.

Charakter, weil das, in dessen Namen gestorben wird, durch das Opfer ermöglicht wird. *Achtung! Banditi!* ist dafür ein gutes Beispiel. In dessen letzter Sequenz marschieren die Männer der Resistenza zusammen mit der für die Sache gewonnenen schönen, jungen Frau und den übergelaufenen *alpini* nach der gewonnenen Schlacht an der Kamera vorbei zurück in ihre Quartiere in den Bergen. Die gefallenen Kameraden haben für den Sieg ihr Leben gelassen, während die Frauen im Film nur noch untergeordnete Hilfsdienste verrichten. Der verletzte Held wird derweil auf einer Bahre in Sicherheit gebracht – er wird überleben. Der Sonnenuntergang und das finale Hintergrundorchester dekorieren dieses wiedereingeführte Happy End männlicher Subjektivität, weiblicher Unterwerfung und neuer politischer Ordnung. Die Wunde und schließlich der Tod erscheinen in diesen späteren Produktionen, die mit den 1950er Jahren Einzug halten, anders als im Neorealismus; sie werden zu Spannungspunkten, um die das Geschehen kreist. Wie Riffe unter der Wasseroberfläche, durch die ein Schiff manövrieren muss, um am glücklichen Ende seine Fahrt in den Sonnenuntergang fortzusetzen, lauert auch der Tod nur knapp unter der Oberfläche der Leinwand, unsichtbar, aber spürbar, und man bangt mit den Figuren im Film, dass sie dieses Abenteuer möglichst unbeschadet meistern mögen. Im neorealistischen Film hingegen werden die Untiefen und Löcher in der Oberfläche des Bildes materiell, in denen die Protagonisten und Protagonistinnen ebenso schlagartig und beiläufig verschwinden wie die nach Identität und Selbstvergewisserung suchende Schaulust des Publikums.

