

# Riso amaro

Nachdem die verschiedenen zentralen Geschlechtertypen des neorealistischen Films untersucht wurden, soll nun der Film *Riso amaro* von Giuseppe De Santis aus dem Jahre 1949 im Ganzen analysiert werden. Da bisher die Filme immer wieder aus wechselnden Perspektiven betrachtet wurden, um bestimmende Merkmale des italienischen Nachkriegskinos herauszuarbeiten, konnte sich schwerlich ein komplettes Bild von einem der Filme entwickeln. Stattdessen wurde jeweils ein geschlechtlicher Typus anhand von Filmausschnitten in hinreichender Dichte besprochen, so dass ein und derselbe Film über die Arbeit verstreut zum Teil sehr oft zur Sprache kam. Mit einer Vollanalyse von *Riso amaro* soll das Verfahren nun umgedreht werden. Entlang des Filmplots werden viele der nun schon bekannten Figuren auftauchen.<sup>586</sup> Zum einen soll wenigstens einer der neorealistischen Filme nicht zerstückelt, sondern in seiner Gesamtheit gelesen werden, zum anderen versteht diese Arbeit im Einklang mit der Forschung *Riso amaro* als einen zentralen Film jener Übergangsphase, der die unmittelbare Nachkriegszeit abschließt und die sich konsolidierende neue italienische Republik bereits in sich trägt beziehungsweise die Mechanismen dieser Transition deutlich macht und über die Kategorie Geschlecht verhandelt.<sup>587</sup> Die Prominenz von *Riso amaro* in dieser Arbeit liegt darin begründet, dass der Film sowohl Dokument als auch Funktion dieses einschneidenden historischen Moments ist.

## Giuseppe De Santis

Der Regisseur Giuseppe De Santis, Mitglied des *Partito Comunista Italiano*, drehte *Riso Amaro* kurz vor *Non c'è pace tra gli ulivi*, der von dem Schäferkollektiv handelt, das sich gegen einen mafiösen und ehemals faschistischen Großbauern wehrt, und nach *Caccia tragica*, in dem eine Landkooperative sich von einer Ex-Nazi-Bande ihren geraubten Lohn zurückerbeuten muss. Am Ende der 1940er Jahre verfilmte er die Geschichte eines Kolle-

<sup>586</sup> Allerdings versammelt der Film nicht alle vorher angesprochenen Typen. Figuren wie Sexarbeiterinnen, Kollaborateurinnen, alliierte und deutsche Soldaten, Väter und Kinder fehlen etwa ganz.

<sup>587</sup> Vgl. zum Beispiel Antonio Vitti: Giuseppe De Santis and Postwar Italian Cinema. Toronto, Buffalo, London 1996. S. 37. Vgl. Flora Ghezzi: The Polysemic Body: Silvana as a Neorealistic Femme Fatale, in: Riviello (Hg.), Women in Italian Cinema, S. 39-55. S. 41f. Vgl. Grignaffini, Female Identity and Italian Cinema, S. 120, und Grignaffini, Il femminile nel cinema italiano, S. 372. Vgl. Rocchio, Cinema of Anxiety, S. 106. Vgl. Luciano De Giusti: Disseminazione dell'esperienza neorealista, in: Ders. (Hg.), Storia del cinema italiano, 1949/1953, S. 3-32, hier S. 15f.

tivs von Reisarbeiterinnen, das sich gegen ihren Padrone und gegen eine Bande Krimineller zusammenschließt und um seine Rechte und den Lohn kämpft. Kurze Zeit nach *Riso amaro* widmete sich der Regisseur schließlich mit *Roma ore* 11 den arbeitslosen weiblichen Angestellten in der Stadt, die in ihrer Not wegen einer Stellenausschreibung ein Büro stürmen und dabei das Treppenhaus zum Einsturz bringen. Gegen das bis heute in Italien gültige Model einer intakten Geschlechterordnung mit einem männlichen *breadwinner* und der Frau als Hausfrau zeugen die Filme De Santis' und anderer neorealistischer Regisseure vom kurzzeitig veränderten kulturellen Bild einer vergeschlechteten Arbeitsteilung, das dem eines männlichen Produzenten und einer weiblichen Reproduzentin abweicht und stattdessen ein solidarisches Kollektiv zeichnet.<sup>588</sup>

Diese Perspektive auf De Santis, die vor allem auf den polit-ökonomischen Fokus des Filmemachers und seiner Produktionen abhebt, ist typisch für die historische Rezeption. Und tatsächlich sind die moralischen Momente, das heißt der Kampf einfacher, arbeitender Menschen gegen die Raffgier von degenerierten, skrupellosen Figuren, die linkspolitischen Momente, also das solidarische Kollektiv gegen den exploitativen Padrone, Banditen, Faschisten, sowie das nationale Moment, das heißt das neue Italien gegen das faschistische Vorläuferregime und gegen eine amerikanische Konsumgesellschaft, unübersehbar in seinen Filmen. So werden in der Forschung etwa die Konflikte mit dem PCI um den Film *Riso amaro* beschrieben, dem die Figur der Silvana zu freizügig und zu amerikanisch war,<sup>589</sup> oder es werden die erstaunlichen Ähnlichkeiten untersucht, die zwischen den kollektiven Frauenfiguren seiner Filme und demjenigen Frauenbild bestehen, wie es von christlich-konservativen Kreisen zu dieser Zeit propagiert wurde.<sup>590</sup> Eine weitere Besonderheit der historiographischen Rezeption gerade dieses Filmes fällt jedoch auf. So stehen die Körper der Protagonistinnen ungewöhnlich deutlich im Vordergrund vieler Analysen von *Riso amaro*. Ohne dabei auf Konzepte der Körpergeschichte einzugehen, scheinen nicht wenige HistorikerInnen neben der Geschichte, dem Kontext der Produktion sowie den Charakteren und Aussagen des Films besonders die Körper auf der Leinwand für bedeutsam zu halten. Denn nun werden die einst devianten Körper der direkten Nachkriegszeit erneut stratifiziert beziehungsweise werden die neuen makropolitischen Verhältnisse über den Körper der Frau begründet.

588 Vgl. Elisabetta Addis: Gender in the Italian Welfare State Reforms. EUI Working Paper EUF Nr. 99/5. San Domenico 1999. S. 25.

589 Vgl. Gundle, From Neo-Realism to *Luci Rosse*, S. 208.

590 Vgl. Enrica Capussotti: Weiblichkeit, ländliche Gemeinschaft und italienischer Nationalcharakter. Der Kampf gegen amerikanische Modernität in *Riso amaro*, in: WerkstattGeschichte. Nr. 44, 2006. S. 97-109, hier S. 102.



Riso amaro: Die erste Diva Nachkriegsitaliens > Nowell-Smith: Italian Cinema

## Silvana Mangano

Zentral im Film, mehr aber noch in seiner sowohl zeitgenössischen wie auch historischen Außenwahrnehmung, ist die zu diesem Zeitpunkt erst siebzehnjährige Silvana Mangano. Sie spielt die Silvana im Film und wurde mit dieser Rolle die erste Nachkriegs-Diva Italiens. Das Bild Silvanas in kurzen Hosen und hochgezogenen Strümpfen knietief im Reisfeld stehend, welches als Symbol für den Film gilt, ist bis heute in jedem Buch über den italienischen Film, auf jeder Internetseite über italienische Filmdiven und an jedem Touristenstand in Rom zu finden. Mit ihr und diesem Bild wurde der Film berühmt, auch wenn sich die Aussage des Films explizit gegen die von Silvana Mangano repräsentierte Weiblichkeit richtet. Denn sie ist zwar eine der ›guten‹ einfachen norditalienischen Saisonarbeiterinnen, jedoch träumt sie von einem leichten und heiteren Leben in Amerika. Sie kaut Kaugummi, posiert vor der Kamera wie ein Pin-up-Girl und tanzt bei jeder Gelegenheit zur Boogie-Woogie-Musik, die sie auf ihrem mitgebrachten Plattenspieler abspielt. Die KinogängerInnen von 1949 wurden der Tatsache gewahr, dass eine solche Nähe zum amerikanischen *way of life* für Silvana tragisch enden muss und sie am Ende dafür bezahlen wird. Interessant ist, dass, obwohl Silvana den verworfenen, amerikanisch-verführten und dadurch verführerischen Körper darstellt, dafür verurteilt und aus dem Arbeiterinnenkollektiv ausgeschlossen wird und am Ende sterben muss, es dennoch dieser nach Vorbild amerikanischer Hollywood-Diven fetischisierte Körper ist, der zum Symbol des neuen Italiens wurde: Unabhängig von der intendierten Moral der Geschichte wurde die Iden-

tifikation mit Manganos Körper zur nationalen Identifikation.<sup>591</sup> Flora Ghezzeo bringt es auf den Punkt, wenn sie in ihrer Analyse des Films zu »Silvana's sensuous body« schreibt: »The body is thus inscribed into political discourse.«<sup>592</sup> Darin erklärt sich auch die Kritik von De Santis' Partei an dem Frauenbild des Films und am Film selbst. Denn unabhängig vom Narrativ, das die freizügige und auf Konsum ausgerichtete Silvana verurteilt, wurde der Film genau für dieses Bild so berühmt. Er installierte nicht weniger als ein »neues« Frauenbild im kulturellen Gedächtnis der italienischen Nachkriegsgesellschaft; das Bild ihres Körpers wirkte stärker als der Plot. In der nachfolgenden Analyse wird die Figur Silvana daher stärker als die anderen ProtagonistInnen eine zentrale Rolle einnehmen.

## Synopsis

In der folgenden Analyse werden zwar immer wieder längere Handlungsabschnitte geschildert werden, weil nur in einem *close reading* alle Aspekte der geschlechtlichen und körperhistorischen Ereignisse und Mechanismen sichtbar werden, doch wird dies nicht analog zur Entwicklung des Plots geschehen. Daher soll zum besseren Verständnis eine kurze Synopse das Narrativ des Filmes in seiner Chronologie vorstellen: Ein vor der Polizei flüchtendes Gangsterpaar, Walter (Vittorio Gassman) und Francesca (Doris Dowling), mischt sich nach einem Coup unter die Menschenmassen, die am Turiner Bahnhof, wie jedes Jahr Anfang Mai, zu Tausenden aus ganz Norditalien zur *mondatura del riso* anreisen, um in den Reisfeldern der norditalienischen Poebene Unkraut zu jäten, neue Setzlinge zu pflanzen und den Reis zu schälen. Nach einer Schießerei mit Zivilfahndern auf den Bahngleisen teilen sich die beiden hektisch auf. Während Walter untertaucht, verwahrt Francesca die Beute – ein Diamantencollier – und fährt zusammen mit den Reisarbeiterinnen, den sogenannten *mondine*, in einem der Züge zu den Anbaugebieten des *Vercellese*. Eine der jungen Frauen, Silvana, bemerkt sofort, dass Francesca ein Geheimnis umgibt. Neugierig auf alles Abenteuerliche nimmt sich Silvana Francescas an und bleibt an ihrer Seite. Eine Hass-Liebe entsteht zwischen den beiden, in der sie sowohl Freundinnen als auch Konkurrentinnen werden. So denunziert Silvana mehrfach, aber erfolglos Francesca, entwendet ihr einige Male das geraubte Schmuckstück und buhlt mit ihr um dieselben Männer. Doch gleichzeitig bewundert die einfache Silvana die städtische Francesca und sucht beständig ihre Nähe. Am Ende

591 Vgl. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, S. 384f. Bruna Magi: *Divismo anni '50. Lo scandalo come tragedia al femminile*, in: Corrado Catania (Hg.): *La donna nel cinema italiano degli anni cinquanta. Atti di un convegno. Agrigent 1991*, S. 55-61, hier S. 57.

592 Ghezzeo, *The Polysemic Body*, S. 42.

des Filmes, als Walter wieder auftaucht, ist Francesca mittlerweile eine ordentliche Arbeiterin geworden, die sich von ihrem kriminellen Partner trennt, während Silvana nun ihrerseits ihm und seinen Versprechungen vom schnellen Geld und der weiten Welt verfällt. Als Walter mit Hilfe von Silvana die Reisernte und damit den Lohn der *mondine* stehlen will, vereitelt Francesca zusammen mit dem anständigen Soldaten Marco (Raf Vallone) den Plan – es kommt zum Showdown zwischen den beiden Frauen. Am Ende sterben Walter und Silvana, während Francesca und Marco als Held und Heldin triumphieren.

### **Erde, Wasser, Reis: die Reterritorialisierung der Silvana**

Doch zunächst ist Silvana noch Teil des Kollektivs der Landarbeiterinnen. Über dieses Frauen-Kollektiv in *Riso amaro* ist viel geschrieben worden und die meisten FilmtheoretikerInnen sind sich darin einig, dass es die Landschaft verkörpert beziehungsweise sich mit dieser in einem ständigen ikonographischen Austausch, in einem wechselseitigen Verweissystem befindet. Lesley Caldwell arbeitet dieses Verhältnis präzise heraus:

*»De Santis thus produces a bodily eroticism that gathers together collective solidarity and individualized sexuality in a narrative of love, sex, money and crime, themes of the American cinema, represented in a mis-en-scène dominated by the landscape of the Po. [...] The female body, then, above all inscribed in the landscape, whether individualized or en masse, provides the visual centre of the film.«<sup>593</sup>*

Diese Zentralität erfüllt einen bestimmten Zweck. Denn, so Caldwell weiter, es gehe De Santis mit dieser Inszenierung, genau wie schon Rossellini mit seinen Filmen, um die Konstituierung einer italienischen Identität.<sup>594</sup> So werden die Körper der Frauen zu Landschaften und das neue Italien selbst zu einem Frauenkörper. Tatsächlich werden schon im Vorspann nackte Frauenbeine im einströmenden Wasser der Felder sichtbar. Die ausgiebigen Sequenzen im Film, welche die Arbeit der *mondine* zeigen, folgen dabei einer strengen geometrischen Choreographie. In langen Zügen oder Ketten waten die Frauen durch das Wasser und arbeiten sich nach einem unsichtbaren Plan langsam vor. Dabei bilden sie sich bewegend Muster auf der Leinwand, die sich in die Kartographie der Reisfelder einfügen und diese wiederholen. Nicht zufällig erwecken diese Bilder bei manchen Filmexperten den Eindruck von »Soldaten

593 Lesley Caldwell: What about Women? Italian Films and their Concerns, in: Ulrike Sieghor (Hg.): *Heroines without Heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema*, 1945-51. New York 2000. S. 131-146, hier S. 142f.

594 Vgl. ebd.

oder Tänzern«<sup>595</sup> oder erinnern gar an die geometrischen Figuren der Tanzrevuen in den Filmen von Busby Berkeley.<sup>596</sup> Doch ist der entscheidende Unterschied, dass sich die Frauen im Reisfeld im Gegensatz zu den von Caldwell und Capussotti assoziierten Figuren in einem ständigen Kontakt mit dem Boden befinden. Sie ununterbrochen bewegend, waten sie gekrümmt durch die Felder, sowohl Beine wie auch Arme unter Wasser. So gibt es weder das militärische Stillstehen der Soldaten noch die Leichtigkeit vermittelnden Luftsprünge der wirbelnden Tänzerinnen. Die Frauen in *Riso amaro* erscheinen verwurzelt, als ob sie sich selbst in die Erde einpflanzen. In den ausgiebigen *long shots* werden die Frauenkörper auf den Filmbildern mehr und mehr ununterscheidbar mit den



Riso amaro > Armes: Patterns of Realism

Furchen und Wasserläufen, den baumbestandenen Dämmen und den langen Reihen von Reissetzlingen. Die beiden Landschaften, die es nach Grignaffini im Nachkriegskino gab, die weibliche und die Italiens,<sup>597</sup> scheinen hier ineinander aufzugehen beziehungsweise stehen in einem reziproken Verhältnis zueinander. Grignaffini bezeichnet entsprechend *Riso amaro* und allgemeiner die Filme der 1950er Jahre als ein Kino, in dem eine Weiblichkeit als Natürlichkeit inszeniert wurde und in dem die Körper der Frauen in Einklang mit der Landschaft gebracht wurden.<sup>598</sup>

Die wenigen Männer in dieser Szenerie fallen aus diesem Rahmen heraus. Sie stehen nutzlos auf Stöcke gestützt herum und treiben die Frauen unter wütendem Gebrüll zu schnellerer Arbeit an. Ihre Funktion ist die Kontrolle und Beobachtung der *mondine*. Zwar sind sie die Vorarbeiter und stehen damit in einem hierarchischen Verhältnis zu den Arbeiterinnen, doch machen Letztere mehr als einmal im Film klar, dass sie sich von den männlichen Figuren im Grunde nicht beeindruckt lassen, sondern

595 Capussotti, Weiblichkeit, S. 100.

596 Vgl. Caldwell, What about Women?, S. 143.

597 Vgl. Grignaffini, Il femminile nel cinema italiano, S. 362.

598 Vgl. Grignaffini, Female Identity and Italian Cinema, S. 121.

besser wissen, wie, wann und auf welche Weise die Arbeit zu leisten ist.<sup>599</sup> Die Männer selbst sind passiv und ihrerseits deviant konnotiert. So hebt der Film beispielsweise zwei Männer hervor, die zwielichtiger Herkunft zu sein scheinen und keinesfalls als vaterländische Identifikationsfiguren taugen. Der eine von ihnen trägt eine Melone, die stets für urbanes Ganoventum steht – wie schon beim Spanier in *Ossessione* –, während ein anderer lateinamerikanischer Herkunft zu sein scheint. Sie versuchen die vertragslosen Arbeiterinnen auszunutzen und Profit aus der Akkordarbeit zu schlagen, zu der diese gezwungen sind.<sup>600</sup> Tölpelhaft wie sie sind, misslingt es den Männern jedoch, die Arbeiterinnen zu betrügen. Eine andere Männerfigur, diesmal unter den regulären Arbeitern, ist ein augenscheinlich geistig zurückgebliebener und nur stotternde Laute hervorstoßender junger Mann, der in einer Szene von Silvana herumkommandiert wird. Diese drei Männer werden am Ende aktiv, als sie sich von Walter überreden lassen, die gesamte Saisonernte zu stehlen. Doch der dilettantische Versuch misslingt, und sie bleiben mit ihren LKWs im nassen Schlamm stecken. Da, wo die Frauen problemlos und, wenn es darauf ankommt, sehr schnell mit ihren bloßen Füßen durchwateten, kommen die Männer mit ihren Maschinen nicht voran. Sie sind von den flüssigen Verhältnissen nach wie vor stillgelegt. Die Männer sind im Gegensatz zu den Frauen ein Fremdkörper in der scheinbar organischen Landschaft, sind inaktiv, passiv, nutzlos und für das weibliche Kollektiv der Arbeit und des Aufbaus im schlimmsten Falle schädlich.

Hingegen können die Frauenfiguren in *Riso amaro* sich ikonographisch mit der Landschaft verbinden. In der Figur der Silvana wird dieser Prozess, gerade wegen des Dramas ihres Ausschlusses, das sie durchläuft, sichtbar. Laut Grignaffini vermag die Figur beziehungsweise der Star Silvana Mangano die Physiognomie der Landschaft durch sich durchscheinen zu lassen. Darüber konnte ihr Körper, so Grignaffini, zum Ort einer nationalen Wiedergeburt werden;<sup>601</sup> »a body landscape, along whose outline you could read the future of a nation that had to start again from scratch.«<sup>602</sup>

599 So widmen etwa die regulären Arbeiterinnen beim Gesangsduell mit den Schwarzarbeiterinnen auch den Vorarbeitern einen Vers: »Caporali troppo gridate,/il lavoro sappiamo fa!/Le crumire, le crumire;/le crumire dovè badà!« («Ihr Vorarbeiter schreit zu viel,/wir wissen, wie die Arbeit zu machen ist!/Die Streikbrecherinnen, die Streikbrecherinnen;/um die Streikbrecherinnen müsste sich gekümmert werden!» [Übersetzung d. Verf.]) Auch später, als die Arbeit wegen anhaltender Regenfälle ruht, entscheiden schließlich die Frauen autonom, die Arbeit wieder aufzunehmen.

600 Die beiden Männer planen, den Mehrgewinn, den der Gutsbesitzer durch die schnellere Arbeit der *clandestini* wohl zu erwarten hätte, ihrer Initiative zuzuschreiben und dadurch am Gewinn beteiligt zu werden. Doch die vertragslosen Arbeiterinnen wollen durch ihre zeitlich begrenzte Akkordarbeit nur einen Vertrag erzwingen, um sich dann dem langsameren, gewerkschaftlich abgesicherten Arbeitsrhythmus anpassen zu können.

601 Vgl. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, S. 372.

602 Grignaffini, *Female Identity and Italian Cinema*, S. 123.

Ungeachtet einer gewissen Tendenz zum nationalen Mythos einer Stunde Null legt Grignaffini hier die entscheidende Spur für eine körperhistorische Betrachtung. Allerdings fehlt in dieser Analyse ein wichtiger Zwischenschritt. Denn *alle* Frauen in *Riso amaro* lassen die Landschaft durch sich hindurchscheinen, aber die Landschaft ist nicht gleichbedeutend mit der Nation. Erst die Fetischisierung Silvanas, die sie von den übrigen Frauen abtrennt und sie in ihrer phallischen Form vom Kollektiv isoliert, taugte zur Transformation von »landscape« zu »nation«. Zum Signifikanten geworden, codiert sie die Begehrensströme in ein phallisches Zeichensystem und kerbt den glatten Raum. Der historische Prozess einer (Re-)Diskursivierung ist hier zu beobachten. In diesem Verhältnis von Nation und Landschaft spielt Silvanas Körper die entscheidende Rolle. Er wird zu einer Anziehungsfäche, die, mit Deleuze|Guattari gesprochen, dem organlosen Körper seinen despotischen Sozius hinzufügt.

Bereits in der Eröffnungssequenz, in der die Frauen am Turiner Bahnhof zusammenströmen und Tausende von Menschen kreuz und quer durch das Bildsetting laufen, zeigt sich dieser Vorgang. An einer Stelle neben den Schienen hat sich ein Kreis gebildet, an dem die schwarmartigen Bewegungen der Menschen zum Stillstand kommen und einen leeren Platz bilden. In dessen Mittelpunkt tanzt Silvana zur Boogie-Woogie-Musik von ihrem Plattenspieler. Sie ist ein Intensitätspunkt, der die rhizomatischen Bewegungsbahnen um sich herum zu sich hinzieht und um sich kreisen lässt. Sie ist wie ein Fleck auf der weißen Leinwand, ein erster Punkt eines ›Gesichts‹, ein Signifikant einer ödipalen Subjekthaf-tigkeit – »das schwarze Loch der Subjektivität«,<sup>603</sup> wie es Deleuze vor allem auch im Kinoapparat ausmacht. Nach Deleuze|Guattari bedeutet dieses ›Gesicht‹ die Einsetzung einer neuen Semiotik und damit einer neuen »Beziehung des Gesichts zu den Machtgefügen, die diese gesellschaftliche Produktion brauchen«.<sup>604</sup> Silvanas Körper als Signifikant erzeugt ein solches Gesicht. An ihm bleibt das Auge des Publikums hängen, es kann sich nun in der Begegnung mit einer Gesichtsleinwand erstmals selbst identifizieren. Den Prozess des ›Sich-selbst-in-den-Bildern-Erkennens‹, auf den ein Großteil der modernen Filmtheorie aufbaut, wusste der neorealistische Film noch stets zu vereiteln. Nun aber wird genau dieser Prozess mit *Riso amaro* wieder in Gang gesetzt. Denn der Anziehungspunkt, den Silvanas tanzender Körper darstellt, übercodiert das Bild und erschafft einen regelrechten Organismus im Apparat Kino, in dem sich zu der Frau als Bild der konstituierende und gleichzeitig konstituierte männliche Blick gesellt und sich vermittels des Kameraauges ein Gefüge heteronormativer Subjektivierungspro-

603 Deleuze/Guattari, Tausend Plateaus, S. 230.

604 Ebd., S. 249.

zesse bildet. Der Organismus braucht ein Gesicht, braucht die Löcher auf dem Filmstreifen, durch die die heiße Nadel der ödipalen Identifikation ihre Stiche setzt und sich zum Subjekt vernäht. Das hat gesellschaftliche Implikationen, denn »das Gesicht [ist] Politik«,<sup>605</sup> die im Kino mittels der Technik der *suture* exekutiert wird. Welche Machtgefüge hier erschaffen werden, deutet sich zunächst vage an, als Silvana im Kreis ihrer ZuschauerInnen den vor der Polizei fliehenden Gangster Walter unwiderstehlich anzieht. Obwohl er sich versteckt halten muss, kann er nicht anders, als Silvanas »Bühne« zu betreten und unter den Augen aller mit ihr zu tanzen. Lässig Kaugummi kauend wie Silvana, tanzt Walter gekonnt den amerikanischen Modetanz. Er ist das zweite schwarze Loch, das zweite Auge, welches das Gesicht komplettiert. Zusammen verstärkt dieses Paar das Zentrum und zieht noch mehr Aufmerksamkeit um sich herum an. Die schnellen Schnitte auf die begeisterten Umherstehenden machen die Energie, die sie wie ein Induktionsfeld umgibt, für die ZuschauerInnen sinnlich erfahrbar. So werden auch die Blicke der Polizisten angezogen, und es kommt erneut zu Walters Enttarnung und zu Schüssen, aber wieder kann Walter in der Menge untertauchen und fliehen. Doch entgeht Silvana nicht der kurze Moment der Vertraulichkeit zwischen ihm und der zurückgelassenen Francesca, und so verfolgt sie die geheimnisvolle Fremde, macht schnell Bekanntschaft mit ihr und ermuntert sie, bei den Reisarbeiterinnen zu bleiben.

Francesca wird die Gegenspielerin Silvanas. Ihr ist die Welt der Landarbeiterinnen, in die sie sich als aus der Stadt kommende Betrügerin einschleicht, zunächst vollkommen fremd. Sie stammt aus einer anderen Sphäre, eben jener Welt, zu der es Silvana magisch hinzieht. Der Unterschied zwischen der städtischen, bürgerlichen Francesca und der ländlichen, naiven Silvana wird auch über deren Körperpflege markiert. Während Silvana, wie alle anderen Frauen im neorealistischen Film, noch ihre Achselhaare hat, sind diese bei Francesca nach dem Vorbild amerikanischer Stars schon entfernt. Dennoch wünscht sich Silvana in die städtische Konsumwelt, während Francesca nach und nach in dem arbeitenden Kollektiv aufgeht. Voneinander angezogen und zugleich abgestoßen, schwanken die beiden Frauen zwischen Freundschaft und offener Feindschaft hin und her.

Im Zug macht Silvana Francesca gegenüber sofort zweideutige Anspielungen auf den spektakulären Diebstahl, von dem sie aus einer Zeitung erfahren hat, um sie in ein Abhängigkeitsverhältnis zu sich zu bringen. So liest Silvana etwa ostentativ die Fotozeitschrift *Grand Hôtel* und bedeutet Francesca, dass sie über den Diebstahl in dem gleichnamigen Hotel im Bilde ist und folglich über sie Macht hat. Zugleich wird deutlich, dass

605 Ebd.

Silvana nur in billigen Zeitschriften erleben kann, was die andere kennt – das Universum der Reichen, Mächtigen und Schönen. Die einsetzende Verheißung für junge Frauen, über ihren Körper den wirtschaftlichen Aufstieg in der Konsumsphäre der Populärkultur zu schaffen, wird hier deutlich gemacht. Denn mit der Zeitschrift verdoppelt sich die Verbindung des naiven Wunsches der Silvana im Film mit dem tatsächlichen Erfolg Silvana Manganos; die Schauspielerin war, wie alle anderen Diven des Nachkriegsitaliens, vor ihrer Schauspielkarriere ein Star der *fumetti*, wie *Grand Hôtel* und anderer.<sup>606</sup> Der Film beschreibt dabei einen Prozess des Austausches der beiden Frauen: Francesca wird immer weiter in das Kollektiv aufgenommen, während Silvana im selben Maße aus diesem ausgestoßen wird.<sup>607</sup> Als *signifier* dieses Austausches – oder mit dem lacanschen Filmvokabular von Slavoj Žižek gesprochen, als *Objekt a*<sup>608</sup> – dient dabei die von Walter und Francesca gestohlene Juwelenkette, die mehrmals zwischen den beiden Frauen hin- und herzirkuliert. Bereits bei ihrem Einzug in die Baracken nimmt Silvana die Kette heimlich an sich. Als sie nach der Schlacht im Reisfeld Francesca vor Marco als Diebin denunziert und ihm zum Beweis das Schmuckstück zeigt, gibt er es ungerührt an Francesca zurück. Als amerikanischer Luxus bildet es den Antipol zum italienischen Boden, als glitzernder Schatz ist es das Gegenteil zur harten und ehrlichen Arbeit der Frauen. Die Kette selbst wird aber in keinem Moment thematisiert und verliert zunehmend die Bedeutung, die sie anfangs hatte. So steht sie vielmehr für das Moment einer amerikanisierenden und (wie sich zeigen wird) faschisierenden Besetzung der weiblichen Körper. Während Francesca den Wert der Arbeit zu schätzen lernt, will Silvana den Glanz einer reichen Diva leben. Mit Walters Hilfe wird sie kurzfristig solch ein Charakter werden. Diese Verwandlung wird gleichzeitig ihr Ende sein, zugleich aber der Beginn einer neuen Filmart, einer neuen Kinoleinwand. Der Film selbst wird zu einem Gesicht, das erneut für eine ödipalisierte Weiblichkeit und eine Identitäts- und Repräsentationsoberfläche für das Bild einer italienischen Nation steht. Dass der Begriff des Gesichts, wie ihn Deleuze|Guattari verwenden, wenig mit der Individualität der einzelnen Menschen zu tun hat, sondern ganz im Gegensatz dazu eine bestimmte hegemoniale Ordnung bedeutet,

606 Das Sommer 1946 gegründete *Grand Hôtel* gilt als ein Vorläufer der ab 1947 erscheinenden *Fotoromane*, seine Bildergeschichten bestanden jedoch noch nicht aus Fotos, sondern aus fotoähnlich gezeichneten Bildern. Vgl. Ulrike Schimming: *Fotoromane. Analyse eines Massenmediums*. Frankfurt a. M. 2002.

607 Vgl. Marcus, *Italian Film*, S. 90.

608 Žižek entwickelt Lacans *Objekt (klein) a* für die Kintotheorie weiter. Er beschreibt es als »zirkulierendes Objekt des Austausches«, welches die »Objekt-Ursache des Begehrens« der Protagonisten im Film ist, selbst aber keine Bedeutung hat: »Ein Loch im Zentrum der symbolischen Ordnung.« Slavoj Žižek u.a.: Was sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten. Frankfurt a. M. 2002. S. 21.

lässt sich in einer Szene von *Riso amaro* eindrücklich nachvollziehen. Als Silvana ihre Rivalin Francesca vor dem Offizier Marco als Diebin denunziert und ihm zum Beweis die Beute zeigt, er sich aber weigert, aktiv zu werden, und Francesca die Diamantenkette zurückgibt, nennt Marco auf Silvanas Frage, warum er sie nicht der Polizei übergeben habe, zwei Gründe. Zunächst, so sagt er in guter klassenbewusster Tradition, möge er keine Gefängnisse, da die Leute, die solche Orte erschaffen würden, nie diejenigen seien, die darinnen säßen. Zudem beginnt er jedoch, von Gesichtern zu reden. So sagt er, dass er jemanden mit einem Gesicht wie Francesca niemals anzeigen würde, dass all die Frauen auf den Reisfeldern ein Gesicht hätten und dass alles eine Frage des Gesichts sei. Hier grenzt er ganz in marxistischer Denkart die Individualität der einfachen Leute gegenüber den »Charaktermasken der Personen« ab, die nur »Personifikationen der ökonomischen Verhältnisse sind, als deren Träger sie sich gegenüberstehen.«<sup>609</sup>

Genau jene Charaktermasken, die Marco in keinem der unterschiedlichen Frauengesichter finden kann, machen das Gesicht aus, mit dem sich Deleuze|Guattari kritisch auseinandersetzen. Diese kurze Szene unterstreicht die individuelle Rolle, die jeder einzelnen Frau im Film zukommt. So umrahmen und verstärken die anderen Figuren im Film nicht – wie noch in der choralen Tradition des späten *ventennio* – lediglich die Geschichte der beiden Protagonistinnen, sondern stehen vielmehr für ihre eigenen Geschichten. Die Gesichter der Frauen stehen unabhängig von der narrativen Linie für ganz individuelle Eigenheiten, Schicksale oder Handlungslinien und durchkreuzen damit den Erzählstrang mannigfaltig. Erst in der Schlusssequenz bilden sie wieder diesen kurz zuvor noch vom Neorealismus überwundenen choralen Rahmen für Silvana und Francesca. Diese Wendung bedeutet gleichzeitig die beginnende Auflösung der heterotopischen Momente als dritten Orten oder Zwischenorten und ein Zurücktreten der heterogenen Geschichten der Frauen in den Zustand eines asignifikanten Rauschens. Immerhin, das historische Subjekt in den Filmen bleibt zunächst die Heldin, allerdings in einer nun fetischisierten und zur Rekonstituierung des heteronormativen männlichen Geschlechts geeigneten Form.

Die Codierung der Nachkriegsleinwand durch den Körper Silvana Manganos ist die zentrale Operation beziehungsweise der Effekt von *Riso amaro*. Wie selbstverständlich wird Manganos Körper zum Beispiel von Capussotti als physio-kulturelle Landschaft gelesen, der zufolge ihre »lange[n] Beine, großen Brüste, ihre Wespentaille und lange[n] hellbraunen Haare zum Sinnbild der volkstümlich-ländlichen Kultur

609 Karl Marx/Friedrich Engels: Werke, Bd. 23: »Das Kapital«, Bd. 1. Berlin/DDR 1968 [1867]. S. 99f.

Italiens in den späten 40er Jahren wurden.«.<sup>610</sup> Scheinbar selbstevident wurde Manganos Körper bis heute national beschreibbar. Das Publikum konnte in seinen Kurven die Silhouette der italienischen Landschaft sehen. Und so ist es auch kein Zufall, dass die zu diesem Zeitpunkt massenhaft aufkommenden Miss-Wahlen eher ländliche, immer aber üppige Frauen als Stars hervorbrachten. Einen interessanten Einblick in die zeitgenössische Rezeption und einen Beleg für diese Interpretation gewährt in diesem Zusammenhang der Widerstand, den Silvana Mangano diesem Image in Folge entgegensetzte. So nahm sie nach *Riso amaro* deutlich an Gewicht ab und entsagte so ihrer *maggiorata fisica*, was ihr zum Teil heftige Kritik und Verratsvorwürfe einbrachte.<sup>611</sup> Schnell ersetzt durch andere *maggiorate*, wie zum Beispiel Sophia Loren, verlor sie ihren Status als Verkörperung Italiens.<sup>612</sup> Ihr Verhalten wurde als Desertion aus dem nationalen Konnex aufgefasst. Gleichzeitig nahm sie aber mit ihrer neuen Körperlichkeit die schlankeren städtischen Figuren der kommenden italienischen Filme der späten 1950er und 1960er Jahre vorweg, in denen sie ganz andere Rollen spielte, wie etwa in dem Film *Anna* (Alberto Lattuada, 1951), in dem sie jedoch noch zeitweise, nämlich in Rückblenden, die verführerische Diva ist, vor allem aber in Filmen wie *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968), in dem sie eine kühle, großbürgerliche Mailänder Ehefrau und Mutter spielt.

In *Riso amaro* stand Manganos Körper aber noch für die Landschaft, obwohl oder gerade weil er sich gleichzeitig in seiner Fetischisierung von ihr absetzte beziehungsweise sie transformierte. Manganos neorealistischer Körper konnte die Landschaft verkörpern, ihr fetischisierter Starkörper hingegen die Nation repräsentieren. Lesley Caldwell sieht in Mangano jenen Glamour Hollywoods, der ihren Körper als Spektakel inszenierte. Genau das bringe sie aber in einen Gegensatz »with the massed bodies, working and fighting«, der anderen Frauen.<sup>613</sup> Caldwell bezieht sich hier vor allem auf eine frühe Szene des Films. Nachdem die Frauen auf dem umzäunten Anwesen des Landbesitzers ankommen und in großen Baracken Quartier nehmen, bricht sofort der erste Konflikt unter ihnen aus. Denn nicht wenige der angereisten Frauen haben keine gewerkschaftlich vermittelten Arbeitsverträge und somit kein Recht, auf den Feldern zu arbeiten. Ein Vorarbeiter fordert diese Frauen folglich

610 Capussotti, Weiblichkeit, S. 101.

611 Vgl. ebd., S. 108.

612 Diesen Vorwurf des Landesverrats, der auf den Verlust einer üppigen Figur folgte, musste allerdings auch Sophia Loren kennen lernen. Während ihrer Zeit in Hollywood mutmaßte die italienische Öffentlichkeit nicht nur darüber, ob die Loren überhaupt noch italienisch sprechen könne, sondern sie war sich auch sicher, dass der Italiener uretreu gewordene Star dünn geworden sei. Vgl. Dechert, *Divismo all'italiana*, S. 226ff.

613 Caldwell, *What about Women?*, S. 143.

auf, wieder abzureisen. Francesca, die ebenfalls keinen Vertrag besitzt, überredet jedoch die sogenannten *clandestine*, trotzdem gemeinsam aufs Feld zu gehen und einfach schneller und härter als die restlichen Frauen zu arbeiten.

Bereits am ersten Tag eskaliert die Situation auf dem Feld. Nachdem Silvana in einem spontan angestimmten Lied von Andreina, einer älteren *risaiola*, angegriffen wird, weil sie nicht richtig arbeite,<sup>614</sup> lenkt sie die Wut der Vertragsarbeiterinnen auf die *clandestine*, weil diese das Arbeitstempo für alle heraufsetzten, also Verräterinnen und Streikbrecherinnen seien. Es kommt zu einem Gesangsduell, in dem die Arbeiterinnen, denen das Sprechen während der Arbeit untersagt ist, ihre jeweilige Position ›verhandeln‹, den *caporale* lächerlich machen und sich gegenseitig beschimpfen. Doch sind die singenden Frauen keine homogene Masse, sondern setzen jeweils ganz eigene Akzente. Als eine der illegalen Arbeiterinnen Andreina verhöhnt, halten die anderen inne und es kommt zu einer Schlägerei. Die Frauen stürzen sich aufeinander und kämpfen verbissen im schlammigen Feld. In dieser Szene werden die neorealistischen Momente und jene, die schon von einer neuen Ästhetik kündigen, anschaulich. Unter all den sich wälzenden, zerrauten und vor Dreck starrenden Frauen steht einzig Silvana unbeteiligt im Wasser, obwohl sie den Schmähesang mit initiiert hat. Statt sich mit den anderen ins Handgemenge zu begeben, versucht sie die regulären Arbeiterinnen auf Francesca als vermeintliche Rädelsführerin der *clandestine* zu hetzen. Ihre statuenhafte Erscheinung hebt sie von dem wilden Knäuel um sie herum ab und isoliert sie. Obwohl oder gerade weil sie als Anführerin gelten kann, wird hier bereits ihr kommender Ausschluss aus dem Kollektiv angedeutet.

Dennoch sind sowohl Silvana als auch Francesca zunächst nur jeweils untergeordnete Angehörige der sich feindlich gegenüberstehenden Kollektive der Vertragsarbeiterinnen und der illegal Beschäftigten. Gleichzeitig sind beide Frauen exponiert, die eine, weil sie noch kein Teil des Gesamtkollektivs ist, die andere, weil sie es nicht mehr sein will. Sie sind die einzigen Frauen, die sich an der Massenschlägerei im Reisfeld nicht beteiligen. Hier schwankt der Film zwischen der erneuten Zentralität der Protagonistinnen vor dem Hintergrund einer unbestimmten Masse einerseits und der vielfachen Ausdifferenzierung des Kollektivs andererseits. Denn der Kampf auf dem Reisfeld ist eine unabhängige Auseinandersetzung zweier gesellschaftlicher Gruppen – der Arbeiterinnen und der Subalternen –, und nicht zweier Individuen.

614 Dieser erste Schlagabtausch zwischen der älteren und erfahrenen Andreina und Silvana wurde in den meisten Fassungen herausgeschnitten. So ist es dadurch Silvana, die mit den spontan gedichteten Strophen, die zu der Melodie populärer Lieder gesungen werden, anfängt. Dadurch verschiebt sich die Wahrnehmung der Handlung wieder stärker auf das Duo Silvana – Francesca.

Dennoch gelingt es Silvana, dem Kampf Einhalt zu gebieten und mit einem Fingerzeig auf Francesca, Hunderte von Frauen gegen diese in Bewegung zu setzen, und damit zu befehlen. Die Schlacht im Reisfeld steht zwar für den chiasmatischen Austausch Silvanas und Francescas aus dem Kollektiv heraus beziehungsweise in dieses hinein, aber der soziale Konflikt geht in seiner Bedeutung über die Funktion als tragendes Moment des Filmplots hinaus und erhält eine eigenständige Relevanz. So wurde der Film nicht nur als der erste Divenfilm rezipiert, sondern auch als einer der ersten Filme, in denen die Frau Subjekt von Klassenkämpfen, sozialen Konflikten und historischen Ereignissen ist.<sup>615</sup>

Als sich die Frauen schließlich auf die flüchtende Francesca stürzen wollen, kommt ein Trupp Soldaten daher, die, Schießfiguren tragend, lustig und lächerlich wirken. Diese Männer erscheinen als alberne Pappkameraden statt als Helden vergangener Kriege. Einzig ihr Anführer Marco verfügt über Autorität. Sein Hemd weit aufgeknöpft und auf einem Grashalm kauend, tritt der solchermaßen fetischisierte Offizier den Frauen entgegen und rettet so Francesca vor dem Mob. Ihm gelingt es, die beiden Frauengruppen zu einen, gemeinsam für die vertragliche Absicherung der *clandestine* zu kämpfen.

Silvanas Körper entfernt sich jedoch Schritt für Schritt aus dem Kollektiv, das den Neorealismus als grundlegendes Moment bestimmte. Der Film bestraft sie dafür, doch ist gerade diese Fetischform Grund des Erfolges und Symbol des Films. Die sich rekonstituierende phallische Weiblichkeit, die sich anhand des berühmten Bildes von Silvana im Reisfeld während der Schlacht wie in einem Lehrbuch studieren lässt, wird nun ihrerseits als abweichend konnotiert. Doch ist sie die Vorbotin eines alten, gleichsam modernisierten patriarchalen Zeichensystems, das Frauenkörper in Signifikanten eines Gesellschaftssystems verwandelt; gleichzeitig als Objekt verehrt und als Subjekt degradiert. Über die Ikonographie glamouröser weiblicher Körper rekonstituierte der heteronormative Diskurs seine Grammatik. Im flüssigen Nachkriegsitalien wurde Silvanas Körper in Pin-up-Pose festgefroren und in ein nationales Narrativ eingeschrieben.

Später im Film scheint Silvana für einen Moment all das, was sie sich gewünscht hat, erreicht zu haben. In der betreffenden Szene wiederholt sich abermals die Verwandlung des Kollektivs in einen homogenen Block, der diese neue Weiblichkeit rahmt. Am Abend erscheinen zahlreiche Männer hinter den hohen Mauern des Landguts und werfen Liebesbriefe hinein. Viele der Frauen klettern zu ihnen und es entspinnen sich zunächst ganz unterschiedliche Schicksale, denen der Film kurz folgt, wie etwa das von Gianna (Lia Corelli) und Paolo, die ihre Hochzeit planen.

615 Vgl. Lizzani, Riso amaro, S. 106.

In einer langgezogenen Kamerafahrt entlang und über der Mauer streift der Film wie zufällig eine ganze Reihe von ähnlichen Geschichten, in denen manche Frauen ein eigenes Gesicht bekommen. So ist es nicht eine anonyme Masse, die zu den Männern über die Mauer klettert, sondern eine Vielzahl einzelner Charaktere, die weder Francesca noch Silvana, noch eine sonstige Stichwortgeberin für ihr Handeln benötigen – ihre Wunschmaschinen laufen selbsttätig. Aufgesplittet in individuelle, begehrende Frauen, zerfällt das Arbeitskollektiv, um sich jenseits der Mauer in einem kleinen Wäldchen mit den Männern zu einer feiernden und tanzenden Gesellschaft wieder zu vereinigen. Doch auf einer Lichtung enden diese vielen kleinen Erzählstränge. Schon während des Kameraschwenks erklingt das mittlerweile wohlbekannte musikalische Thema des Films, Silvanas Boogie-Woogie-Musik, und rückt die vielen Aspekte, die gerade entfaltet wurden, in den Hintergrund.

Silvana mit dem strahlenden Schmuckstück um den Hals betritt die Szenerie; wie die Kette abermals die Besitzerin gewechselt hat, bleibt unklar. Der Austausch der beiden Frauen wird im Laufe des Films zunehmend weniger über die Kette symbolisch dargestellt. Als Silvana ihren berühmten amerikanischen Boogie-Woogie tanzt, ist sie Mittelpunkt der sie anfeuernden Menge. Sie ist nun sogar doppelt wertvoll, als fetischisierte Tänzerin wird sie Schmuck, während der Schmuck ihre marktformige Weiblichkeit symbolisiert. Die stets versteckte Kette tritt, wie ihre stets verborgene Sehnsucht nach einem Leben als moderne konsumierende Dame, nun offen hervor. In diesem Moment scheint Silvana all ihre Träume realisieren zu können. Dennoch wird sie als von allen begehrt Intensitätspunkt augenscheinlich prekariert: Als Silvana unter die Tanzenden tritt, öffnet sich die Menge und bildet erneut einen Kreis um sie. Durch diese innere Auffaltung der Masse steht Silvana im Zentrum und gerade dadurch gleichzeitig im Außen des Arbeiterinnenkollektivs. In dieser Szene visualisiert sich das historische Ende der direkten Nachkriegszeit und der Anfang einer Reterritorialisierung devianter Körper und Wunschströme auf den auf Konsum ausgerichteten und normierten weiblichen Körper im Übergang zu den 1950er Jahren. Selbstverständlich folgen die klassischen Männlichkeitsentwürfe prompt. Denn sowohl der gute Soldat Marco als auch der düstere Bandit Walter erscheinen auf der Bildfläche. Wie schon zu Beginn des Filmes am Bahnhof betritt Walter erneut den Kreis und fällt in Silvanas Tanz mit ein. Nun fügt sich alles: Die Kette, der Mann, die Frau und die amerikanische Musik rücken ins Zentrum, während die restlichen Figuren – genau wie das Kinopublikum – zu ZuschauerInnen werden. Der Tanz von Silvana und Walter beschleunigt sich zunehmend und endet, durch schnelle Schnitte verstärkt, in einer rasenden Ekstase, in der symbolisch die ganze Sorglosigkeit des kollektiven Wahns und der Rausch des Bündnisses der

italienischen Bevölkerung mit dem faschistischen System, das sich hier nun zum amerikanischen System wandelt, zum Ausdruck kommt. Das ist die ideologische Ausrichtung dieses Films. Wie angesteckt fallen die Umherstehenden in den wilden Tanz ein. Doch auch Francesca und der ehemalige Partisan Marco sind anwesend und intervenieren in historischer Analogie in die Situation. So reißt Marco Silvana die Kette vom Hals und prügelt sich anschließend mit Walter, wobei unklar bleibt, um was es dabei geht, die Kette, Silvana oder Francesca. Letztere nimmt in dem allgemeinen Durcheinander das Schmuckstück noch ein letztes Mal an sich und trifft, nachdem sich die Lage beruhigt hat, Walter. Er beschimpft sie und rückt schließlich mit der Neuigkeit heraus: Die Halskette ist falsch: »È falsa, stupida!« Die Kette wird nun endlich für Francesca zu dem, was sie eigentlich die ganze Zeit war, zum schönen Schein falscher Verhältnisse. So erkennt sie in dieser Szene endgültig den eigentlichen Wert der harten Arbeit und damit ihre wahre Bestimmung.

Ein weiteres Mal wechselt die Kette danach zu Silvana, die als einzige noch nicht weiß, dass die Kette – und das wofür sie steht – falsch ist. Dieses Hin und Her des *Objekts a* steht für den kreuzweisen Positionswechsel der beiden Frauen, der in vielen Szenen auch durch die Bildkomposition unterstrichen wird. Ein gutes Beispiel hierfür ist jene Szene nach der bereits erwähnten Schlacht im Reisfeld. Als Silvana ihre Konkurrentin vor dem Offizier Marco denunziert, steht sie noch zwischen den beiden eingerahmt, das heißt sowohl neben Francesca, ihrer Freundin/Feindin, als auch neben Marco, ihrem Verehrer. Doch als er ihr die Kette abnimmt, schiebt er sie gleichzeitig aus der Mitte des Bildes und steht nun selbst in dessen Mitte. Indem er Francesca die Kette zurückgibt, nähert er sich ihr an. Und tatsächlich wird in dieser frühen Szene sowohl die Paarbildung der beiden als auch die Marginalisierung Silvanas angedeutet. Denn noch ist Marco ein Verehrer Silvanas, mit der er flirtet und sich heimlich in einem der Ställe trifft. Auch Marco will aus Italien heraus, doch träumt er davon, sich in Südamerika durch Arbeit eine Existenz aufzubauen, während Silvana vom schnellen Geld und einem bequemen Leben in den USA träumt, wo »alles elektrisch ist«, wie sie schwärmt, woraufhin Marco ergänzt: »Ja, sogar die Stühle sind dort elektrisch« [Übersetzung d. Verf.].

Der Wechsel der beiden Frauen im *frame* findet noch häufiger statt. Besonders deutlich geschieht dies in der darauf folgenden Szene im Schlafsaal der Baracke, in der die beiden Frauen Bett an Bett untergebracht sind. Während Silvana und Francesca wie die Schwestern in *Desiderio* im schwarzen und weißen Nachthemd auf ihren Betten liegen, vertraut sich Francesca ihrer Freundin an. Begierig hängt Silvana an Francescas Lippen und fragt sie über ihre Vergangenheit aus. Francesca erzählt ihr, wie sie für eine elegante Dame als »cameriera personale« in einem

reichen Haushalt tätig war. Als sie schwanger wurde, verlor sie ihre Stellung. Sie erzählt ihr auch von Walter, der wie ein »signore« aufgetreten, im Grunde aber ein Spieler sei, dessen Schulden sie habe abarbeiten müssen. Darüber hinaus habe er sie gedrängt, ihr Kind, auf das sie sich gefreut habe, abzutreiben. Wie bei dem Typus der kollaborierenden Italienerinnen im Fieberwahn



Riso amaro > Marcus: Italian Film in the Light of Neorealism

während des Faschismus entstand auch für Francesca ein Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Peiniger. Genauso wie es kurz darauf bei Silvana sein wird, war der Verlust des Kindes für Francesca der entscheidende Grund, für »ihn«, sein Name wird nie genannt, alles zu tun, was er wollte. Am Ende überredete er sie zu dem Diebstahl, der sie an diesen Ort brachte. Obwohl ihre Geschichte durchweg tragisch ist, beneidet Silvana sie um dieses abenteuerliche Leben und die schönen Dinge, die sie in der Welt der Reichen zumindest sehen durfte. Francesca nimmt hingegen die entgegengesetzte Perspektive ein: »Vorrei essere al posto tuo.«<sup>616</sup>

Am Ende des Films verbündet sich Silvana mit Walter, während Francesca mit Marco das Kollektiv und seine Arbeitsleistung verteidigt. Kulminationspunkt dieses chiastischen, liminalen Prozesses ist die sadomasochistische Szene, in der sich Silvana gänzlich dem zurückgekehrten Walter ausliefert. Es regnet bereits seit sechs Tagen, was die Arbeit auf dem Feld verunmöglicht hat. Silvana liegt gelangweilt auf ihrem Bett, neben dem ihr Plattenspieler läuft, und schneidet Starbilder aus ihren Zeitschriften aus, die sie an der Wand über ihrem Bett befestigt. Doch dann entschließt sie sich, dieser Tristesse zu entkommen, und läuft durch den Regen zum Reisspeicher, in dem sich Walter versteckt hält. Nicht zufällig eröffnet der Film mit diesem Versteck eine Parallele zwischen Walter und Mussolini, die Ruth Ben-Ghiat in seiner Figur angelegt sieht. Wie Mussolini schändet Walter Italien, symbolisiert durch Silvana, und reißt es beziehungsweise sie in den Tod. Und wie Mussolini sitzt auch Walter inmitten der von den einfachen Menschen erarbeiteten Produkte, wie eine Ratte in der Kornkammer, und bereichert sich daran. Walter hält sich im vollen Reis-

616 »Ich möchte an deiner Stelle sein.« [Übersetzung d. Verf.] Der häufige gekreuzte Positionswechsel bringt diesen Wunsch der beiden Frauen besonders deutlich zum Ausdruck.



Riso amaro > Landy: Stardom Italian Style

speicher des Gutes versteckt. Damit bekräftigt sich Ben-Ghiats These, dass die Verantwortung der italienischen Bevölkerung am Faschismus externalisiert wird, insofern diese Parallelisierung suggeriert, dass im Falle des *Duce* wie bei Walter niemand von dem Raub und dem Betrug wusste und gleichzeitig das allgemeine Mitmachen der breiten Bevölkerung dethematisiert wird.<sup>617</sup> In den Unterkünften der Frauen motivieren Gianna und andere währenddessen ihre erfahrene *capo* Andreina, trotz schlechten Wetters sofort auf die Felder zu gehen, nachdem diese davor gewarnt hatte, dass sie große Lohnleinbußen hinnehmen müssten, wenn sie jetzt nicht wieder anfangen würden zu arbeiten. Wieder nehmen weder Silvana noch Francesca am Entscheidungsprozess der Frauen teil. Zwar vollzieht sich in dieser entscheidenden Episode des Films endgültig der Austausch zwischen Francesca und Silvana, aber es sind die anderen Frauen, die das Setting setzen.

Auch die schwangere und geschwächte Gabriella (Maria Grazia Francia) lässt sich von der spontanen Begeisterung anstecken und zieht mit den Frauen hinaus in den strömenden Regen. Schließlich gehen alle *mondine* begeistert mit. Derweil lockt Silvana Walter aus dem Schuppen, in dem er sich versteckt hält. Komplettnässt flirtet sie mit dem Gangster, reizt ihn durch Hiebe eines langen Zweiges und führt ihn solchermaßen verführerisch auf einen der Feldwege außerhalb des Landguts. Dieses Spiel hatte sie in einer früheren Szene bereits mit Marco versucht, doch wusste er im Gegensatz zu Walter nichts mit dem Spiel aus Sex und

617 Vgl. Ben-Ghiat, *Liberation*, S. 84 und 96f.

Gewalt anzufangen. Doch nun entwendet Walter der zurückweichenden Silvana den Stock und beginnt, damit auf die junge Frau einzuschlagen. Das Unwetter und der entschlossen weiter vordrängende Walter lassen die Situation immer bedrohlicher erscheinen, die Boogie-Woogie-Musik aus dem Off schwillt an. Schließlich fällt Silvana entsetzt vor ihm zu Boden. Während sie hysterisch lacht und schreit, kommt Walter, mit einem sadistischen Grinsen, vor dem Hintergrund des dunklen Himmels und umrahmt von einer dramatisch zugespitzten Musik über sie – Schnitt.

Zeitgleich setzen bei der schwangeren Gabriella im Reisfeld die Wehen ein. Während die Regenwolken jedes Licht nehmen und der Regen in Sturzbächen vom Himmel fällt, bekommt sie im nassen Schilf verfrüht ihr Kind. Dabei beugen sich zahlreiche Arbeiterinnen über die junge Frau und bedecken ihren Körper wie ein Vorhang. Ihre dunklen Umhänge schließen sich über die Szenerie und vermischen sich ununterscheidbar mit der aufgeweichten, schlammigen Erde um sie herum. Hier werden die Frauen wie an keiner anderen Stelle des Films eins mit der Erde und dem Wasser. Gabriellas Kind ist tot, und es bleibt unklar, ob es eine Totgeburt war oder die Arbeiterinnen das Kind am Leben gehindert haben. Hingegen ist in dieser ikonographischen Montage eindeutig, dass aus der düsteren und gewaltsamen Vereinigung von Walter und Silvana kein Leben entstehen wird, sondern sie im Gegenteil dadurch selbst ihren Tod besiegelt haben. Die Gleichzeitigkeit der Totgeburt mit Silvanas Vergewaltigung lässt Silvana als symbolischen Auslöser erscheinen, wodurch auch ihre eigene Abstoßung aus dem Kollektiv endgültig wird. Unterstrichen wird dies am Ende der Szene. Wankend nähert sich Silvana der Gruppe um Gabriella, wobei sie lange Reihen von Frauen passiert, die sie stumm und feindselig unter ihren dunklen übergeworfenen Säcken anstarren. Schließlich sieht sie, was passiert ist. Als die Frauen singend hinter Francesca herlaufen, die die ohnmächtige Gabriella in ihren Armen trägt, schreit Silvana gegen den Regen und den monotonen und schrillen Klagegesang der dunkel verhüllten Frauen wie von Sinnen an: »Basta! Basta! Non siamo bestie! Basta la miseria! Basta con questo schifo!«<sup>618</sup> Ihr Horror kann gleichsam als ein Erschrecken vor ihrem Begehren nach Walter/Mussolini und vor dem Tod, den es über die Menschen brachte, interpretiert werden.

Neben den Bildern unterstreichen besonders die akustischen Elemente das Moment der Kollektivität und Silvanas zunehmende Vereinzelung unter dem Regime des Gangsters. Denn ähnlich wie *La terra trema* wird auch *Riso amaro* von einem Klangteppich aus Gesängen, rhythmischen Geräuschen und einer allgemein lärmenden Kulisse getragen. Gerade

618 »Genug! Genug! Wir sind keine wilden Tiere! Schluss mit dem Elend! Schluss mit diesem Ekel!« [Übersetzung d. Verf.]

der akustische Teppich verwebt die Frauenkörper mit der Landschaft. Und wie die Reissetzlinge einer nach dem anderen in den Boden gesteckt werden, werden mit jedem Lied die Schlaufen dieser andauernden Geräuschkulisse geknüpft. Gerade diese ist es, die Silvana in dieser Szene nicht mehr ertragen kann. So hält sie sich die Ohren zu und schreit mit ihrer Stimme vergebens gegen das unerschütterlich wirkende, klangliche Frauenkollektiv an, sackt zurückgelassen im nassen Schilf zusammen und stürzt sich schließlich in einen der Wassergräben.

In dieser dramatischen Szene wird darüber hinaus auch deutlich, warum der Plot gerade im Umfeld der immer nassen Reisfelder stattfindet. Das Wasser steht symbolisch für Tod und (Wieder-)Geburt und ist in der Vorstellung zumindest der abendländischen Kultur weiblich konnotiert.<sup>619</sup> Das Säen, Gebären und Sterben des immer mit dem Wasser in Berührung stehenden Frauenkollektivs eignet sich daher besonders, das Ende einer vergangenen Zeit – sei es Faschismus oder unmittelbare Nachkriegszeit – und den Anbruch einer neuen Epoche, eines neuen Italiens zu verhandeln. In diesem Ensemble ist die Figur Silvanas als Körper dieser Transition zentral. Sie führt symbolisch von der einen in die andere Welt. Grignaffini beschreibt sie als Kreatur, die sich zwischen Wasser und Erde bewegt, zu fest für das eine, zu schlüpfrig und zu wenig natürlich für das andere. In der Szene nach der nächtlichen Feier im Wald und vor der Vergewaltigung durch Walter wird diese Ambivalenz besonders anschaulich gemacht. Zusammen mit anderen Frauen badet Silvana in einem der größeren Kanäle. Marco beobachtet sie, hinter einem Busch versteckt. Plötzlich beginnt es heftig zu regnen. In der dunklen und verwaschenen, aber dennoch paradiesisch anmutenden *Mise en Scène* entsteigt Silvana im strömenden Regen nackt dem Wasser und entdeckt Marco. Der versucht sie zu überzeugen, dass ihre amerikanischen Träume falsch sind, doch Silvana kennt die Alternative zu ihren Träumen:

Marco: »Boogie-woogie ... romanzi, Grand Hôtel ... Non sai vedere altro?»

Silvana: »Infatti! E tutto quello che vedo stando dalla mattina alla sera con i piedi nell'acqua.«<sup>620</sup>

Dennoch ist sie sich unsicher, ob sie die Arbeit im Wasser oder ein Leben im Luxus in den Blick nehmen soll. Sie schwankt zwischen beiden Polen hin und her. Das drückt sich auch in ihrer Körperlichkeit aus. Gerade weil ihr Körper nicht eindeutig ist, noch nicht ganz Diva, aber auch nicht

619 Vgl. Gaylyn Studlar: Schaulust und masochistische Ästhetik, in: *Frauen und Film*. Nr. 39. 1985, S. 15-39, hier S. 20. Vgl. Manfred Lurker: *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 1991. S. 316f.

620 Marco: »Boogie-Woogie ... Fotoromane, Grand Hôtel ... Kannst du nichts anderes sehen?« Silvana: »Genau! Das ist alles, was ich sehe, während ich von morgens bis abends knietief im Wasser stehe.« [Übersetzung d. Verf.]

mehr ganz ländlich, kann sie zwischen diesen Welten hin- und herwechseln.<sup>621</sup> In diesem Sinne ist Silvana Mangano tatsächlich eine untypische »Sexbombe«, viele ihrer körperlichen Aspekte erscheinen im Vergleich zu denen der folgenden Stars wie Gina Lollobrigida oder Lucia Bosè hart und widerspenstig, im Vergleich zu Anna Magnani und Carla Del Poggio jedoch mädchenhaft und sexy. Der Regisseur De Santis suchte bewusst einen neuen Typus von Schauspielerin für diese Rolle, der eine Mischung aus – der für die Italiener unvermeidlichen – Rita Hayworth sowie Carla Del Poggio darstellen sollte.<sup>622</sup> Aber gerade dadurch sieht Grignaffini in Silvana – der Silvana im Film und dem Star Silvana Mangano – eine »italiana in Italia«, deren Körper die Physiognomie des Italiens von 1949 sei.<sup>623</sup> Obwohl die Figur der Silvana im Film zunehmend marginalisiert wird, steht ihr Körper gleichzeitig zentral und damit für das Land und die Nation Italien. Hier wäre auch Capussottis Analyse beizupflichten, die in der Nachkriegszeit eine Hinwendung zum Mütterlichen sieht, »nachdem die faschistische Rhetorik eine Wiedergeburt durch Krieg und die männliche Gemeinschaft propagiert hatte«.<sup>624</sup> Walter würde dann als symbolischer Mussolini das Weibliche zerstören und den Tod gebären. Dieser Interpretation kann sicherlich zugestimmt werden. Gleichzeitig steht Walter aber auch für das andere, das bedrohliche Amerika. Er tanzt perfekt Boogie-Woogie, ist welterfahren, und im Gegensatz zu den früheren Faschisten steht Walter für Konsum und verachtet anstrengende Arbeit. Diese Parallelisierung von Faschismus

621 Vgl. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, S. 373f. Dort beschreibt sie weiter Silvanas widersprüchlichen Körper, der eigentlich alles ist, aber zuletzt doch für nichts wirklich ausreicht, sondern immer zu viel oder zu wenig ist, folgendermaßen: »Generosa, solidale, ladra, traditrice, tradita, amica, rivale, donna che lavora, donna che seduce ed è sedotta, colpevole, innocente, oggetto del desiderio, vittima sacrificale. Silvana è troppo poco di plastica per essere fino in fondo una reginetta di fotoromanzi, troppo radicata nella materialità del lavoro e del paesaggio per essere fino in fondo una pin-up, troppo generosa per essere fino in fondo una »creatura del male«, troppo poco »naturale« per essere fino in fondo una creatura della terra.« »Großzügig, gefestigt, Diebin, Verräterin, Verratene, Freundin, Rivalin, arbeitende Frau, verführerische und verführte Frau, schuldig, unschuldig, Objekt der Begierde, geopfertes Opfer. Silvana ist zu wenig plastisch für eine echte Königin der Fotoromane, zu sehr verwurzelt in der Materialität der Arbeit und der Landschaft, um letzten Endes ein Pin-up zu sein, letztlich zu großzügig für ein »Wesen des Bösen«, zu wenig »natürlich«, um wirklich ein Geschöpf der Erde zu sein.« [Übersetzung d. Verf.]

622 Vgl. Giuseppe de Santis, in Franca Faldini/Goffredo Fofi (Hg.): *L'avventurosa storia del cinema italiano: raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*. Mailand 1979. S. 154. Die *New York Times* beschrieb Silvana Mangano in ihrer Besprechung von *Riso amaro* ganz ähnlich: »A new girl [...]. Full-bodied and gracefully muscular, with a rich voice and a handsome, pliant face, she handles with vigor and authority the characterization of a tortured libertine. It is not too excessive to describe her as Anna Magnani minus fifteen years, Ingrid Bergman with a Latin disposition and Rita Hayworth plus twenty-five pounds!« Silvanas Gegenspielerin Francesca, die Schauspielerin Doris Dowling, wird demgegenüber als eine »Italian »moll« bezeichnet. Bosley Crowther: »Bitter Rice«, *New Italian Film with Silvana Mangano, Opens Stand at the World*, in: *New York Times, The Screen in Review*, 19.09.1950.

623 Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, S. 373f.

624 Capussotti, *Weiblichkeit*, S. 98.

und amerikanischer Kultur prägte durchgehend die politische Ausrichtung des Neorealismus.<sup>625</sup> Interessant hierbei ist, wie diese historisch, politisch und kulturell komplett widersprüchliche Operation vor allem über einen vergeschlechteten Selbstentwurf funktioniert: Ein weibliches Italien wurde vom Faschismus verführt beziehungsweise hat den *Duce* selbst dazu verführt, es zu missbrauchen.

Vor diesem Hintergrund wird auch noch einmal der Film *La Ciociara* interessant. Sophia Loren, die wie keine andere Diva der Zeit für das neue Nachkriegsitalien stand, handelte sich mit ihrem Weggang nach Hollywood 1957 zahlreiche empörte Landesverratsvorwürfe ein. Als sie wiederkam, drehte sie 1960 mit De Sica als erstes *La Ciociara*, in dem sie



La Ciociara > Film still

und ihre dreizehnjährige Film-Tochter von einer Gruppe alliierter afrikanisch-arabischer Soldaten in einer Kirche brutal vergewaltigt werden. Diese Szene, ebenso wie das Bild, auf dem sie nach dem Verbrechen völlig verzweifelt auf einer staubigen Straße in sich zusammengebrochen zu sehen ist, steht im kulturellen Gedächtnis für den gesamten

Film, ist sozusagen seine verdichtete Aussage. Waren es im Neorealismus noch die Faschisten, die Italien, verkörpert durch eine Frau, geschändet hatten, waren es zehn Jahre später die Alliierten. Durch die Vergewaltigung von Sophia Lorens Körper auf der Leinwand konnte sie indes wieder Eingang in die nationale Matrix finden. Die Vergewaltigung Lorens ist wie die Vergewaltigung Silvanas in *Riso amaro* in dieser nationalen und phallischen Logik eine notwendige Vorbedingung ihrer Reterritorialisierung. Erst durch die Schändung durch alliierte und nicht-weiße Männer auf der Leinwand wurde Sophia Loren wieder in das nationale Kollektiv aufgenommen. Damit wurde an der Diva die Phantasie des italienischen Publikums exekutiert, die amerikanisierte Schauspielerinnen, die als konsumierende Frau sexuell aktiv konnotiert war, durch eine gewalttätige phallische Besetzung geschlechtlich zu reterritorialisieren und damit

625 Dies wird besonders in den zahlreichen Stellungnahmen der Filmemacher zum »dekadenten« und »wertlosen« Kino Hollywoods sowie zum »eskapistischen« Film des Faschismus deutlich. Die gewaltige Demonstration der *Comitati per la difesa del cinema* in Rom unter Beteiligung von Alessandro Blasetti, Vittorio De Sica, Anna Magnani, Gino Cervi u.a. am 20. Februar 1949 für eine Importbeschränkung amerikanischer Filme, gegen die Zensur der DC und für den Schutz und die Förderung des »cinema italiano« bringt diese Haltung auf den Punkt. Vgl. Giuseppe De Santis: Piazza del Popolo, prima e dopo, in: *Cinema*. Nr. 9, 28.02.1949. S. 261.

als italienische Frau zu resignifizieren.<sup>626</sup> Der geschändete weibliche Körper konnte solchermaßen als identifikatorischer Signifikant wieder in die zu heilende Volksgemeinschaft aufgenommen werden. Diese Art der »Bewältigung«, die eher einer Verdrängung gleicht, ist nur geschlechterhistorisch zu fassen.

Silvana bekundet am Tag nach der Vergewaltigung, nun alles für Walter tun zu wollen, und beteiligt sich an seinem Plan, die gesamte Ernte der Arbeiterinnen zu stehlen. Als Francesca kurz darauf Walter zum letzten Mal in seinem Versteck auf dem Speicher trifft, ist auch ihre Verwandlung abgeschlossen. Als er mit ihr schlafen will, lehnt sie ab und will lieber zu den anderen Frauen in den Schlafsaal. Als Silvana erscheint, versucht sie die junge Frau vor ihrem Ex-Liebhaber zu retten, doch ist es bereits zu spät, Silvana gehört ihm mit Haut und Haar. Auch hier wird die filmische Darstellung des Faschismus als eine Art verblendete Ergebenheit und wahn- und krankhaftes Ausgeliefertsein evident.

Die Positionen der beiden Frauen sind nun vollständig ausgewechselt. Am Ende des Films kommt es dann zum blutigen Showdown zwischen ihnen. Bezogen auf das Bild des symbolisierten Faschismus wäre Francescas Militanz und Entschlossenheit die Beherztheit der Partisanen und Silvanas Verstricktheit in Walters Verbrechen die faschistische Gewalt der Kollaborateurinnen.<sup>627</sup> Doch zuvor hat Walter mit der Hilfe Silvanas und seiner kleinen Bande die Reisfelder geflutet, während die *mondine* gerade den erfolgreichen Abschluss ihrer Arbeitssaison mit einem großen Fest begehen und dabei die »Miss Mondina 1948« wählen – natürlich Silvana. In einem schnellen Schnittwechsel zeigt der Film, wie unter den begeisterten »Silvana«-Rufen der Frauen das Wasser über die Felder flutet und gleichzeitig sich der Reis auf langen Rutschen aus dem Speicher auf die Ladeflächen der Transporter ergießt. Silvana, Wasser und Reis sind hier die Elemente, die sich zusammenfügen und am Ende eins werden wollen. Doch zunächst stürzen die Arbeiterinnen auf die Felder, um zu retten, was zu retten ist, während Silvana mit einer albern wirkenden Krone alleine auf der Festbühne zurückbleibt.<sup>628</sup> In dem allgemeinen Durcheinander lässt Walter die gesamte Reisernte auf LKWs verladen.

626 Vgl. Dechert, *Divismo all'italiana*, S. 232ff. Zur italienischen Kritik an Loren in Hollywood vgl. Gundle, *Sophia Loren*. Durch den Film wurde sie die beliebteste Schauspielerin Italiens.

627 Eine Militanz, die sich im verwandten deutschen Trümmerfilm kaum finden lässt. Einzige Ausnahme ist die Figur Mertens in *Die Mörder sind unter uns* (Wolfgang Staudte, 1946). In diesem ersten Trümmerfilm greift der Protagonist tatsächlich zur Waffe, um einen Kriegsverbrecher, dem es in der deutschen Nachkriegszeit schon wieder allzu gut geht, zu richten. Allerdings gibt er am Ende den entscheidenden Schuss doch nicht ab, was allerdings eher der sowjetischen Zensur als dem Drehbuch vorzuwerfen ist. Vgl. Perinelli, *Liebe* 47, S. 110. Vgl. Barbara Bongartz: *Von Caligari zu Hitler – Von Hitler zu Dr. Mabuse? Eine »psychologische« Geschichte des deutschen Films von 1946 bis 1960*. Münster 1992. S. 37.

628 Die anschwellende bedrohlich-sirenenartige Musik kündigt den tragischen Ausgang der nun vollständig vom Arbeitskollektiv marginalisierten Silvana an.

Einzig Francesca ahnt, was vor sich geht, und versucht seinen Plan zu vereiteln. Dafür überredet sie den zufällig vorbeikommenden Marco, ihr zu helfen. Dieser ist zunächst unschlüssig und bringt wenig Enthusiasmus dafür auf, den Helden zu spielen. Doch schließlich kehren beide zum Hof zurück und konfrontieren Walter und Silvana, die daraufhin in das Schlachthaus des Landgutes flüchten. Hier findet der letzte Kampf zwischen den beiden Parteien statt; eine symbolisierte Bürgerkriegsszene im Schlachthaus Italien.<sup>629</sup>

In dieser Szene tauchen zwischen abgehangenen Rinderköpfen und Fleischteilen auch noch einmal sehr eindrücklich die beschädigten, dysfunktionalen männlichen Körper auf. Denn beide Männer verletzen sich gleich zu Anfang ziemlich dilettantisch den Arm und so ist es an den beiden Frauen, die Sache zu Ende zu bringen. Verschanzt in gegenüberliegenden Ecken beschießen sich Silvana und Francesca, während die beiden Männer hinter ihnen Deckung suchen und unter Schmerzen ihren außer Gefecht gesetzten Waffenarm halten; im Hintergrund plätschert stetig ein kleines Wasserrinnsal. Walter und Marco werden zu passiven Zuschauern des dramatischen Endes und bleiben damit die kastrierten Helden, die schon den Neorealismus bevölkerten. Und wie in so vielen anderen neorealistischen Filmen werden auch hier die Protagonisten zu einem Ort, den die Frauen verteidigen und von dem aus und für den sie sich bekämpfen. In spiegelbildlicher Verkehrung zum klassischen Narrativ<sup>630</sup> sind es die Männer, zu denen die Frauen nach Bewältigung ihres Abenteuers zurückkehren. Schließlich verlässt Francesca unerwartet ihre Deckung und geht mit erhobener Pistole auf ihre Kontrahentin zu. Während Walter in panischer Angst Silvana anfleht zu schießen, macht Francesca ihr deutlich, wie sehr sie von Walter betrogen wurde. Als Silvana ihr die Diamantenkette zuwirft und damit hofft, ihre Gegnerin zu besänftigen, verkennt sie ein letztes Mal die Situation. Denn Francesca geht es schon lange nicht mehr um den Schmuck, und so kickt sie die Kette, die vor ihr auf dem Boden liegt, beiläufig und verächtlich in eine Abflussöffnung. Silvana versteht nun, dass die Kette falsch ist und alles, woran sie glaubte, eine Lüge war. Solchermaßen wird nun auch Silvana von dem Wahn, der wie eine Krankheit über sie kam, geheilt. Tatsächlich verbünden sich die beiden Frauen in dieser Szene und mit ihnen symbolisch das faschistische Italien als verführter Frauenkörper mit dem Italien der weiblich konnotierten Resistenza – nationale Aussöhnung. Silvana sieht nun klar, dass diese Kette und das, wofür sie stand – Faschismus und Amerika: männliche Führung, Dekadenz, Verbrechen,

629 Vgl. Ben-Ghiat, *Liberation*, S. 97.

630 Damit ist die überwältigende Mehrheit aller westlichen Filme vor 1945 und nach 1950 gemeint.

Sex und Zerstreung – nichts wert ist, »falsch« ist. Und so richtet sie folglich ihre Waffe auf Walter und erschießt ihn. Doch damit nicht genug. Tödlich getroffen wankt Walter einige Schritte durch das Schlachthaus. Als er zusammenbricht, fällt er in einen großen Fleischerhaken, der von der Decke ragt und verfangt sich an einem der langen Fleischspieße. In dem Bild von Walter am Haken sieht Ben-Ghiat Mussolini vom eigenen Volk gerichtet auf der Mailänder Piazzale Loreto kopfüber aufgehängt.<sup>631</sup> Doch ist Silvana dadurch noch nicht vom Faschismus gereinigt. Vielmehr verlässt sie das Szenario und erklimmt mit schlafwandlerischer Sicherheit den eigens für das Fest errichteten hohen Holzturm. Noch einmal entfernt sie sich von der italienischen Erde und will wieder hoch über die anderen hinaus. Doch diesmal nimmt sie nur Anlauf. Oben angekommen stürzt sie sich nach kurzem Zögern hinunter in den Tod. Der Sprung von der allerhöchsten Plattform des Turmes liefert die nötige Besetzungsenergie, um die Verschmelzung von Silvanas Körper mit dem italienischen Boden zu ermöglichen. Solchermaßen zerschellt – wie schon Carmela in *Paisà*, wie Giuseppe in *Sciuscià*, wie Paola in *Desiderio* oder Edmund in *Germania anno zero* –, wird sie eins mit der noch zerklüfteten oder fließenden Landschaft Italiens.

*Riso amaro* vollzieht hier jedoch die entscheidende Wende. Während die anderen Filme mit dem tristen Bild des Todes endeten, wird Silvanas Körper, der vom Schmuck und von Walter, von Amerika und vom Faschismus befreit wurde, nun reterritorialisiert. Denn in der letzten



Riso amaro: Walter, gerichtet > British Film Institute



Mussolini, gerichtet am 29.04.1945

Sequenz, am nächsten Morgen, liegt ihr toter Körper auf dem Boden und wird in der *Mise en Scène* von den Reisarbeiterinnen in einem Halbkreis eingerahmt. Die Frauen sollen nach Hause fahren, aber keine will gehen. Da tritt Gianna an den Körper Silvanas heran und streut,

631 Vgl. Ben-Ghiat, *Liberation*, S. 97. Wie Mussolinis Geliebte Clara Petacci, die neben ihm hängt, muss auch Silvana mit Walter sterben.

wie bei einem Begräbnis mit Erde, ein wenig Reis aus ihrem Lohnsack auf die Leiche. Nacheinander tritt nun jede der Frauen vor und bestreut Silvanas Körper mit einer Handvoll Reis, dem Produkt ihrer harten Arbeit. Die *mondatura del riso*, die Schälung der Hülsenfrucht, bekommt ihre wortwörtliche Entsprechung. Denn auch Silvanas Körper wurde von seiner schlechten Oberfläche befreit, so dass nun der fruchtbare Samen hervortreten kann. Er wird als Erde bepflanzt und damit selbst zum Keim eines neuen Italiens; eine Nation, symbolisch befruchtet vom Körper der Frau. So findet Silvana Wiederaufnahme in das weibliche/nationale Kollektiv beziehungsweise begründet dieses gleichzeitig. Solchermaßen konnte (nicht nur) Silvana Manganos fetischisierter Körper durch die befruchtende Besetzung des Landes als zu besetzende Frau wiedergeboren werden. Der unfruchtbaren Verbindung mit Walter wird nun eine fruchtbare Verbindung mit dem neuen Italien entgegengestellt. Silvanas Körper figuriert dabei als phallischer *signifier* für eine wiederhergestellte Weiblichkeit und Nation.

Dies schuf nun erstmals nach Ende des Krieges auch für den männlichen Körper die notwendige Voraussetzung, erneut eine heteronormative Paarbildung eingehen zu können. Mit der phallischen Territorialisierung durch die inszenierten Bilder fetischisierter Frauen konnte nun gleichsam seine Männlichkeit repariert werden. Symbolisiert wird dieser Neuanfang durch das Paar Francesca und Marco, die im Schlussbild – wie aus einer faschistischen oder eher noch stalinistischen Ikonographie entnommen – ihrer gemeinsamen Zukunft entgegenschreiten. Marcos verletzter Arm, seine Kastration, ist zwar in dieser letzten Sequenz noch nicht verheilt, aber dennoch gut verbunden auf dem Weg der Heilung. Die Kameraperspektive dieser vorletzten Einstellung von *Riso amaro* ist wie im italienischen Kino der 1930er Jahre wieder vertikal von schräg unten nach oben ausgerichtet und überhöht damit die Zentralität der heteronormativen Schlussfigur des ersten Happy Ends eines neorealistischen Films.



