WerkstattGeschichte 44, Klartext Verlag, Essen 2006, S. 97-109


■ Enrica Capussotti

# Weiblichkeit, ländliche Gemeinschaft und italienischer Nationalcharakter

## Der Kampf gegen amerikanische Modernität in *Riso amaro**

*Riso amaro* (Bitterer Reis), 1949 von dem Regisseur Giuseppe De Santis gedreht, erzählt die Geschichte eines Diebespaares – Francesca (Doris Dowling) und Walter (Vittorio Gassman) –, das sich auf der Flucht vor der Polizei unter eine Menge von Reispflückerinnen (*mondine*) mischt. Hunderte von Frauen haben sich an einem Bahnhof versammelt, um mit dem Zug zur Erntearbeit zu fahren. Polizisten beobachten aufmerksam das rege Treiben, und schnell verstehen die Zuschauer, dass sie den beiden Dieben auf der Spur sind. Um weniger aufzufallen, steigt allein Francesca mit der Diebesbeute – einer Juwelenkette – in den Zug und fährt mit den Frauen zu den Reisfeldern. Die *mondine* leisten eine für Italien typische Saisonarbeit: Tausende von Frauen aus dem ganzen Land, alte und junge, verdingen sich jeden Mai aufs Neue für die *mondatura del riso*. Der Film handelt von Leidenschaft und Sehnsucht auf der einen, Solidarität, Vertrauen und Verrat auf der anderen Seite im Italien des Jahres 1948. Im Zentrum steht die junge schöne Reispflückerin Silvana (Silvana Mangano). Schon auf dem Bahnhof hat sie Francescas verdächtiges Verhalten bemerkt und versucht seitdem, hinter ihr Geheimnis zu kommen. Mehr und mehr wird Silvana dadurch in die Probleme des Paares hineingezogen. Sowohl der Handlungsverlauf als auch die Gefühle der Protagonisten steigern sich dramatisch. Walter erfährt aus der Zeitung, dass die gestohlenen Juwelen nicht echt sind. Er verlässt Francesca, verführt Silvana und plant seinen nächsten großen Coup. Silvana geht auf Walters Werben ein und wirkt bei dessen neuestem Raubzug als Komplizin mit, weil sie hofft, auf diese Weise endlich ihren Traum von einem besseren Leben zu verwirklichen. Francesca beginnt, Walter zu hassen, und wirbt nun ihrerseits um Marco (Raf Vallone), einen Berufssoldaten, der sich nach einem zivilen Leben und einer Frau sehnt. Im finalen Showdown wird Walter getötet und Silvana begeht Selbstmord, während Francesca zusammen mit Marco überlebt.

Ich werde mich in meiner Filmanalyse auf die diegetischen und extradiegetischen Funktionen der Silvana-Figur bzw. der Schauspielerin Silvana Mangano konzentrieren. *Riso Amaro* erweist sich so als Kommentar zu Entwicklungen im frühen Nachkriegsitalien, die an der Schnittstelle zwischen nationalen und transnationalen Prozessen angesiedelt sind, nämlich das Aushandeln einer postfaschistischen Identität, der Wandel sozialer Beziehungen und regionaler Kulturen im Übergang von einer traditionalen agrarischen zu einer modernen Industriegesellschaft nach westlichem Vorbild sowie die Veränderungen des Weiblichkeitsideals im Zuge dieses Wechsels vom ländlich-dörflichen zum individualisierten urbanen Szenario. Filmgeschichtlich gesehen erschien *Riso amaro*, als der *neorealismo rosa* entstand, eine populäre Weiterentwicklung des neorealistischen italienischen Films, in der genretypische Charakteristika wie die Aufmerksamkeit für gesellschaftliche Gegebenheiten und Zwänge, eine wirklichkeitsgetreue Ausstattung und eine realistische Darstellungsweise nun im Genre der Komödie zum Einsatz kamen. Insofern werde ich *Riso Amaro* vor dem Hintergrund erfolgreicher Produktionen des *neorealismo rosa* der folgenden Jahre betrachten, in denen das italienische Kino mit einem hegemonialen Weiblichkeitsideal geradezu ein nationales Markenzeichen entwickelte. Einbeziehen werde ich auch Filmrezensionen, Interviews und Zeitungsartikel, die sich mit dem Aufstieg der

Schauspielerin Silvana Mangano zum Star befassen. Auf diese Weise will ich zeigen, dass normative Weiblichkeitsvorstellungen nicht allein die subjektive Erfahrung von Frauen transformierten, sondern in den 50er Jahren in Italien ganz zentral waren, wenn über sozialen Wandel, die Neudefinition eines italienischen »Nationalcharakters«[1] und das Verhältnis zur amerikanischen Populärkultur diskutiert wurde. Die Zentralität von Weiblichkeit im Neuentwurf einer nationalen Identität betonte den Bruch mit dem faschistischen Projekt, das sich in einem ausgesprochen männlichen Habitus und einer männlichen Rhetorik artikuliert hatte.[2] Meine These ist, dass im Zuge der Neubegründung nationalen Zugehörigkeitsgefühls wesentlich auf das Ideal mütterlicher Weiblichkeit zurückgegriffen wurde, nachdem die faschistische Rhetorik eine Wiedergeburt durch Krieg und die männliche Gemeinschaft propagiert hatte.[3]

Regisseur Giuseppe De Santis wird gewöhnlich zur neorealistischen Bewegung gezählt. Er kam nach einer geisteswissenschaftlichen Ausbildung zum Kino. Während der 40er Jahre schrieb er regelmäßig Beiträge für die Zeitschrift *Cinema*, die von Mussolinis Sohn Vittorio herausgegeben wurde und den Versuch unternahm, das unter dem Faschismus darniederliegende kulturelle Leben wieder zu beleben. Viele Intellektuelle und Filmemacher, die nach der Diktatur zur Erneuerung des italienischen Kinos beitrugen, hatten erste Erfahrungen bei dieser Zeitschrift gesammelt.[4] De Santis versuchte, Lehren des sowjetischen Kinos in einen italienischen Kontext zu übersetzen. Er verstand seine Filme als einen politischen Eingriff in die italienische Gesellschaft und als einen kulturellen Beitrag seiner Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei Italiens. In *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950) verlegte er dadurch, dass die Protagonisten seines Films Schäfer sind, deren Konflikt in eine ländliche Szenerie, die auch moralisch vom Krieg verwüstet ist; in *Roma ore 11* (1952) erzählte er anhand von fünf Frauen-Porträts eine dramatische Begebenheit, die sich 1951 tatsächlich in Rom zugetragen hatte, als nämlich unter dem Gewicht von zweihundert für einen einzigen Sekretärinnenjob anstehenden Frauen eine Treppe zusammenbrach. In *Riso amaro*, dem zweiten Film, für den De Santis als Regisseur verantwortlich zeichnete, kombinierte er sein Interesse an sozialer und menschlicher Realität mit einer Vorstellung von Gefühlskino, die rhythmisch und visuell amerikanischen Filmen nahe kommt. *Riso amaro* ist sowohl realistisch als auch melodramatisch; der Plot verknüpft politische Analyse, Kampf zwischen ›gut‹ und ›böse‹ sowie individuelle Leidenschaften und Träume. *Riso amaro* wird so zu einem hybriden Text, der gleichermaßen durch Gefühlsintensität, monumentale Szenarios, Heldenfiguren, Populärkultur und die Ästhetik des Realismus geprägt ist.

## Landschaft, Weiblichkeit und Nationalcharakter

Die Credits am Anfang des Films laufen über Bilder von sumpfigen Äckern, durch die sich nackte Frauenfüße ihren Weg bahnen. Eine zweite Einstellung gibt den Blick auf riesige überflutete Felder frei; Kolonnen von Frauen durchwaten sie, fassen sich dabei an den Händen. Die Filmmusik aus dem *off* mischt heroische Töne mit populären Melodien und weckt im Publikum Erwartungen, dass sich hier Dramatisches ereignen wird. Der Blick über die Reisfelder wird im Film mehrfach wiederkehren: um den sozialen und öffentlichen Raum abzustecken, von dem der Film handelt, und um die enge Verwobenheit von geographischen Gegebenheiten, körperlichen Aktivitäten, ländlicher Kultur und einem dementsprechenden Selbstverständnis zu betonen. Nach dem Vorspann erscheint groß der Kopf eines Mannes auf der Leinwand. Er blickt konzentriert in die Kamera und redet artikuliert. Wenn die Kamera zurückfährt, erkennt der Zuschauer, dass es sich

um einen Journalisten von ›Radio Torino‹ handelt, der auf einem Bahnsteig gerade ein Live-Programm über den großen Aufbruch der Saisonarbeiterinnen moderiert. Über den Namen des lokalen Senders wird diejenige westitalienische Großstadt aufgerufen, die symbolisch für die nationale Industrialisierung steht. Zugleich kann sich das Publikum so zusammenreimen, dass es demnach der Bahnhof der Industriestadt Turin ist, der hier von dem ländlichen Ereignis – dem Beginn der Reisernte – ganz in Beschlag genommen wird. Diese hierarchische Rahmung wird durch die Filmerzählung bestätigt: Das Ländliche dominiert das Städtische, Handarbeit auf den Feldern lässt sich durch keine Mechanisierung ersetzen.

Der journalistische Kommentar stimmt auf die Rhetorik des Films ein, fasst sie gewissermaßen gleich eingangs zusammen. Der Radiojournalist glorifiziert einen bestimmten Typus von Weiblichkeit. Er lobt die »zarten Hände« der Frauen, die Hände, die auch »nähen und die Kinder wiegen«, als die einzigen, die das Unkraut auszupfen könnten, ohne die empfindlichen Reispflanzen zu verletzen. Das ländliche Ereignis und seine weiblichen Protagonisten werden also massenmedial eingeführt, womit gesagt ist, dass sie zu den Geschehnissen und Menschen gehören, über die die Öffentlichkeit informiert sein sollte. Darüber hinaus »dokumentiert« der Spielfilm, dass der Jahresablauf noch von der ländlichen Gesellschaft und den Erfordernissen der Landwirtschaft geprägt ist: Die Arbeiter von Fiat, dem seinerzeit größten italienischen Industriekonzern, kommen mit Transparenten und Geschenken für die *mondine* zum Bahnhof. Filmisch gesehen schließlich unterläuft der Auftritt des Radiosprechers einen schlichten Realitätseffekt, weckt er doch ein Bewusstsein für Performativität, Inszenierung und Spektakel.

Die Beziehung zwischen der Landschaft und den Menschen ist ein wichtiger Bedeutungsträger des Films und reflektiert Identität und nationale Kultur. Die Entscheidung, die Handlung in einer Gemeinschaft und Kultur von Frauen anzusiedeln – charakterisiert durch ihre Verhältnisse zueinander, ihr Verhalten, ihre Gefühle und ihre Träume – und dann auch noch Silvana Manganos Körper und Schauspiel dermaßen prominent in Szene zu setzen, macht Weiblichkeit zu einem wesentlichen Bestandteil aller Aussagen des Films über Identität und Kultur, Nationales und Transnationales. Dabei wird Weiblichkeit eng an Physis gebunden: Die überfluteten Felder erlauben die Zurschaustellung von relativ viel nacktem Fleisch und offenherziger Kleidung. Zahlreiche Sequenzen sind der Frauenarbeit auf den Feldern gewidmet, *long-shots* der Szenerie (Total- oder Panorama-Einstellungen) wechseln ab mit *close-ups* einzelner Figuren (Nah- oder Großaufnahmen – Abb. 1 und 2). Zwar sind Silvana und Francesca die handlungsbestimmenden Protagonistinnen, doch all die anderen Frauen sind für den Film ebenfalls wichtig, verkörpern sie doch

**Abb. 1: Die Reisfelder als Bühne**

**Nebenfiguren**

das Volk als soziale Einheit und geben Einblicke in die Volkskultur: Konflikte, aber vor allem Solidarität, harte Arbeit und Kampf gegen Armut charakterisieren laut *Riso amaro* dieses Volk, außerdem Freude und Ausgelassenheit, Offenheit und Ehrlichkeit. *Long shots* werden eingesetzt, um kollektive Arbeit, gemeinschaftliches Handeln, die Zugehörigkeit aller zu diesem Land, dem Boden und der Landschaft ins Bild zu setzen. Dabei imitiert die Anordnung der großen Menge von Frauen in den Feldern mitunter eine Parade oder einen Aufmarsch, erinnern die Saisonarbeiterinnen mithin an Tänzer, Soldaten oder Demonstranten (vgl. Abb. 1). *Close-ups* von Gesichtern dagegen erfüllen auch in *Riso amaro* oft die übliche Funktion, die intimen Sehnsüchte der Protagonisten zu enthüllen, dem Zuschauer ihre Ängste, Ambitionen oder Rachegefühle zu signalisieren (vgl. Abb. 2). Der Raum, die der Film einzelnen Frauen einräumt, dient jedoch einem doppelten Zweck: Die auf diese Weise illustrierte Vielfalt verschiedenster Persönlichkeiten sowie ihr unterschiedliches Verhalten ist zugleich Anlass für allerlei amüsante Pointen.



Der Entwurf einer neuen Beziehung zwischen der menschlichen Gestalt und der Landschaft ist zentral für das neorealistische Projekt. In neorealistischen italienischen Filmen erscheint die Landschaft gezeichnet durch die Aktivität von Männern und Frauen, während diese Männer und Frauen ihrerseits in ihren Gesichtern, Körpern und Gesten von dem Land gezeichnet sind, das sie umgibt. Die ›Realität‹, die neorealistische Regisseure suchen, um ›Wahrheit‹ und ›Poesie‹ zu finden, wird hergestellt und verdeutlicht durch einen ständigen Austausch von Zeichen zwischen zwei Polen: den Menschen und der materiellen Szenerie. In einem solchen Austausch, oft repräsentiert durch Laiendarsteller sowie durch vermeintlich authentische, ehrliche Gesten, erkennt die neorealistische Bewegung das Potential für eine neue italienische Identität.[5]

Folgen wir dieser Argumentation, können wir in *Riso amaro* drei neorealistische Elemente entdecken: Menschliche Gegenwart formt aktiv die Landschaft, geographisch wie kulturell; gemeinsam bilden Menschen und Landschaft den Ausgangspunkt für eine neue italienische Nachkriegsidentität; und schließlich bilden Körper und Gesten ihrerseits eine sowohl physische als auch kulturelle Szenerie. Alle diese Ebenen spielen hinein in die Darstellung des Arbeiterinnenkollektivs, aber auch in die von Silvana Mangano. Erstens zeugt das Handeln der Frauen von einer über Generationen weitergegebenen Tradition, die nun geeignet erscheint, die geo-kulturelle Landschaft nach den Kriegszerstörungen neu zu prägen.[6] Die Frauen vollziehen Rituale und Zeremonien, die zu einem kodifizierten Wissen gehören. So ist es ihnen während der Arbeit zum Beispiel nur erlaubt, durch Singen miteinander zu kommunizieren.

Zweitens wird die direkte Verbindung zwischen den Frauen und der Landschaft durch die Abwesenheit des *padrone*, des Eigentümers der Reisfarm, verstärkt. Von ihm ist zwar mehrfach die Rede, aber er erscheint nie auf der Leinwand. Die Organisation und Kontrolle der Frauenarbeit hat er an männliche Angestellte delegiert. Die einzige Konfrontation mit dem *padrone* erfolgt *off screen* und liefert den Beweis für das Solidaritätsgefühl der Arbeiterinnen. Ihre Solidarität erweist sich als stärker als die offizielle Regel (die verlangt, dass sich die Frauen zuvor registrieren lassen) und sogar als stärker als das individuelle Bestreben und die Notwendigkeit, so viel wie möglich zu verdienen. Provoziert wird sie durch einen Konflikt. Kurz nachdem die Frauen die Farm erreicht haben, sagt man denjenigen unter ihnen, die über keinen rechtmäßigen Arbeitsvertrag verfügen (den sogenannten *clandestine*), sie dürften nicht arbeiten und müssten wieder abreisen. Diese Nachricht ist für die *clandestine*, die verzweifelt nach Lohnarbeit suchen, verheerend. Sie beschließen daher, trotzdem mit auf die Felder zu gehen und dort dadurch, dass sie schneller arbeiten als die anderen, zu

beweisen, dass sie gute, ja bessere Arbeiterinnen seien. Das führt unvermeidlich zum Streit mit den registrierten Saisonarbeiterinnen, die von den Gewerkschaften vermittelt wurden und keinerlei Interesse daran haben, den Arbeitsrhythmus anzuziehen. Die ungleichen Arbeitskolonnen stehen sich feindselig gegenüber, einige Frauen balgen sich bereits, allgemeines Chaos droht. Da schwärzt Silvana Francesca als Rädelsführerin der *clandestine* an, denn sie hat ihr die vermeintlichen Juwelen entwendet und will Francesca loswerden. Als sich nun alle auf Francesca stürzen wollen, erscheint der Sergeant Marco auf der Szene und rät den Frauen, gemeinsam ein Recht auf Arbeit für alle zu fordern. Die Frauen nehmen seinen Rat an und haben damit – Dank ihrer Macht als Kollektiv – auch Erfolg. De Santis bricht also den visuell spektakuläreren Kampf zwischen den beiden Frauenfraktionen ab zugunsten der Darstellung ihrer Gemeinschaft, einer volkstümlichen, ländlichen, nationalen Gemeinschaft. (Die Frauen sprechen diverse Dialekte und repräsentieren dadurch verschiedene Landesteile.) Diese Gemeinschaft praktiziert Werte, die die nationale Kultur und Identität nach den Zerstörungen durch Diktatur und Krieg wieder aufleben lassen könnten. Soziale Konflikte werden ausgeblendet bzw. beigelegt, um Brüche in dem ansonsten geradezu idyllischen Prozess einer Nationsbildung von unten zu vermeiden.

Und drittens sind die Frauen bei all ihrer Inszenierung als Einheit untereinander sehr verschieden. Sie kommen nicht nur aus allen Regionen Italiens, aus Anspielungen und kurzen Gesprächsfetzen kann das Publikum darüber hinaus entnehmen, dass einige sich als Prostituierte Geld verdienen, andere vom Heiraten träumen, eine unverheiratete Frau schwanger ist und wieder andere in der Vergangenheit abgetrieben haben. Ihr Umgang mit den Soldaten, die die Farm bei ihrer Ankunft verlassen, sowie die nächtlichen Treffen mit männlichen Arbeitern strahlen Unbekümmertheit, Jovialität und sexuelle Freizügigkeit aus – Werte, die nicht mit der hegemonialen katholischen und elitären Moral in Nachkriegsitalien korrespondierten. *Riso amaro* attestiert dem Volk eine autonome Moral und entsprechende soziale Praxis, die es unterscheidet von der Kultur der herrschenden Klassen sowie deren Doppelmoral und Heuchelei.

Darüber hinaus bilden die Körper und Gesten der Frauen im Film gleichsam selbst eine physio-kulturelle Landschaft bzw. Kulisse. Eine weibliche Figur wie die von Silvana Mangano, ihre langen Beine, großen Brüste, ihre Wespentaille und langen hellbraunen Haare wurden nun geradezu zum Sinnbild der volkstümlich-ländlichen

**Abb. 3: Silvana Mangano als Silvana**

Kultur Italiens in den späten 40er Jahren (Abb. 3). Nach ihrer Rolle in *Riso amaro* galt Silvana Mangano als Prototyp italienischer Weiblichkeit. Um die Verbindungen zwischen einem spezifischen Frauenkörper, Weiblichkeit und der nationalen Gemeinschaft genauer zu erläutern, will ich in einem kurzen Exkurs den weiteren sozialen Kontext in den Blick nehmen, bevor ich wieder auf *Riso amaro* zurückkomme.

## Vom Schönheitswettbewerb auf die Kinoleinwand

Silvana Mangano, Gina Lollobrigida und Sophia Loren waren die populärsten Persönlichkeiten im Italien der späten 40er

und 50er Jahre. Sie repräsentierten das herrschende Weiblichkeitsideal nicht nur auf der Kinoleinwand, sondern auch in unzähligen Kinozeitschriften, Journalen, auf Fotografien und Plakaten sowie in der Boulevardpresse, was zugleich von der Bedeutung des Kinos als wichtigster Freizeitaktivität der Mittel- und Unterschichten zeugt. Gemeinsam war allen diesen Schauspielerinnen ihre soziale Herkunft aus der Arbeiterklasse und der Ausgangspunkt ihrer Karriere. Sie alle hatten Schönheitswettbewerbe gewonnen, waren zumeist zur »Miss Italia« gekürt worden, so dass dieser Weg fortan nahezu obligatorisch wurde für Frauen mit Ambitionen, Filmschauspielerin zu werden. Die erfolgreichen Karrieren von Mangano, Lollobrigida und Loren bestärkten die Träume zahlreicher junger Italienerinnen und führten zu einer regelrechten Inflation von Schönheitswettbewerben aller Art, die mit so viel Filmregisseuren und Schauspielern wie nur möglich in ihrer Jury aufwarteten.[7] Die individuelle Erlangung sozialer und ökonomischer Emanzipation durch die Performativität eines »richtig geformten« Körpers blieb so unmittelbar mit einem offiziellen Maßstab von Schönheit verbunden.

1952 fand die männliche Phantasie ein sprechendes Etikett für diesen Frauentyp: *maggiorata*. In einer Episode mit dem Titel *Il processo di Frine* aus dem Film *Altri tempi* (Regie: Alessandro Blasetti) spielt Vittorio de Sica den Rechtsanwalt von Mariantonia (Gina Lollobrigida), die unter Anklage steht, ihre Schwiegermutter ermordet zu haben. Der Rechtsanwalt versucht, mit Mariantonias Schönheit für einen Freispruch zu argumentieren. Er spielt mit den Wörtern *minorato* (jemand, dem etwas fehlt) und *maggiorata* (eine, die etwas im Überfluss hat). »Nach unserem Recht können *minorati mentali* (geistig Minderbemittelte) nicht verfolgt werden, sie werden freigelassen«, sagt der Rechtsanwalt. »Warum also sollte eine *maggiorata fisica* (körperlich Üppige) wie diese großartige, hervorragende Kreatur nicht auf freien Fuß gesetzt werden?« Der Begriff war diskriminierend und sexistisch, verbreitete sich aber nichtsdestotrotz rasch, um fortan Schauspielerinnen zu bezeichnen, die sich vor allem durch große Brüste und aufregende Dekolletes auszeichneten. Die erfolgreiche Inszenierung solcher Körper bewirkte ein wahres Wunder: Die Figur der *maggiorata* überstand die strenge Zensur der Democrazia Cristiana und der katholischen Kirche, so dass Gina Lollobrigida, Sophia Loren und andere halbnackt und mit tief ausgeschnittenen Kleidern in ländlicher Umgebung auf der Leinwand agieren durften. Tatsächlich zielte die Zensur, die im Namen eines »Kampfes für Moral« ausgeübt wurde, vor allem auf die neorealistische Bewegung und deren »kommunistische« Neigungen, während der Frauentyp der *maggiorata* als eine Art »Gegengift« zur Sozialkritik, die der Neorealismus artikulierte, verstanden werden konnte.[8]

Die Popularität von Mangano, Lollobrigida und Loren[9] beruht auf einem durchgängigen Muster: Alle diese Schauspielerinnen verkörpern unintellektuelle Frauen mit viel »natürlichem« Sexappeal; die Figuren sind an der Peripherie, in den ländlichen Regionen Italiens angesiedelt; und mithilfe komödiantischer Tropen wird ein »Kampf der Geschlechter« vorgeführt, bei dem die Tradition der Verführung durch den Mann, den *latin lover*, mit einer Weiblichkeit korrespondiert, die zwar erotisch, aber domestiziert ist, so dass die Hierarchie der Geschlechter zu keiner Zeit wirklich in Frage gestellt wird. Es ist interessant zu sehen, wie sich in den frühen 50er Jahren, d. h. in einer Periode scharfer politischer Konfrontation zwischen christlich demokratischer und kommunistischer Partei, diese beiden Hauptantagonisten in ihrer kulturellen Agenda einander annähern. Liest man Rezensionen des Films *Pane, amore e fantasia*, stellt man fest, dass sowohl katholische als auch kommunistische Filmkritiker die Tugenden des italienischen Volkes priesen, wie es hier von Maria (Gina

Lollobrigida) verkörpert wird. Während aus der Sicht kommunistischer Kritiker Maria ihre Unschuld gegen die Annäherungen des älteren *carabinieri*-Chefs (Vittoria de Sica) verteidigt, einen *dongiovanni,* der »die kleinbürgerliche Mentalität repräsentiert«[10], stellt Maria für Katholiken »die Rache der einfachen, netten, klugen, unverdorbenen Mädchen aus dem Volke [dar], die in ihr ihren Ausdruck gefunden haben [...] gegen den Mythos des romantischen Stars, der *femme fatale,* des Vamps«.[11] Zwar kritisieren kommunistische Rezensenten die Darstellung des Volkstümlichen als zu idyllisch und nicht den realen materiellen Bedingungen entsprechend, sie loben den Film jedoch zugleich für sein Porträt »unseres Volkes«. Das Volk erweise sich hier als unberührt von der Verworfenheit der Bourgeoisie, und insbesondere die Frauen unterschieden sich deutlich von den weiblichen Ikonen der US-amerikanischen Kultur und ihres Kinos.[12] Die *maggiorata* wird hier explizit gegen populäre Weiblichkeitsentwürfe ausgespielt, die abweichen vom Ideal der domestizierten Frau. Sowohl körperlich wie auch in ihrem Tun ist die *maggiorata* erotisch und mütterlich zugleich. In ihrer Stilisierung zur italienischen Antwort auf ausländische (amerikanische) Degeneration wird das Weiblichkeitsideal zum Kampfplatz, auf dem man glaubt, »nationale Authentizität« beweisen zu können. Die ansonsten heftig miteinander streitenden Kommunisten und Katholiken finden hier zusammen in einer positiven Definition nationaler Zugehörigkeit. Italien erscheint darin als liebenswerte ländliche Welt, deren Kontinuität die *maggiorata* garantiert. Dieser weibliche »Archetypus« verkörpert die Landschaft, die Kultur und die Werte einer idealisierten archaischen Gesellschaft von armen, aber glücklichen Menschen, von erotischen, aber nicht bedrohlichen Frauen und von Männern, die *dongiovanni,* aber harmlos sind. Ein stereotypes Weiblichkeitsideal wird mit einem nicht minder stereotypen nationalen Selbstbild verbunden. Zusammen dominieren sie den Populismus in der politischen Kultur Italiens, den viele politische Lager teilen.[13]

## Silvana Manganos Aufstieg und Fall

Silvana Mangano und ihre Darstellung in *Riso amaro* gelten gemeinhin als Beginn dieses Projektes, das eine kollektive nationale Identität mit einem spezifischen Typus von Weiblichkeit verbindet. Aber sowohl Silvana als Protagonistin in *Riso amaro* als auch Silvana Mangano als Schauspielerin und bekannte Figur der Öffentlichkeit in Nachkriegsitalien sind wesentlich komplexer. In der auf *Riso amaro* folgenden Popularisierung und Vereinfachung einer stereotypen *maggiorata* in ihrer idyllischen ländlichen Welt gehen mehrere Schichten verloren. Die Silvana-Figur erscheint zwar eingebettet in die ländliche Szenerie, doch die attraktive Saisonarbeiterin symbolisiert zugleich, wie prekär die erlösende Mission dieses Szenarios ist. Wenn sie das erste Mal im Bild erscheint, tanzt Silvana einen Boogie Woogie, den modernsten Rhythmus der damaligen Zeit, importiert aus den Vereinigten Staaten (Abb. 4). Später auf der Farm tanzt sie diesen Tanz erneut. Mit dem Boogie Woogie dringt gleichsam die amerikanische Unterhaltungsindustrie in den ländlichen Raum ein. Weitere Objekte zeigen Silvanas Faszination für die moderne Massenkultur: Sie schleppt ein Grammophon mit sich herum, sie liest populäre Magazine (*fotoromanzi*) amerikanischen Stils, sie kaut Kaugummi und raucht Zigaretten (Abb. 6 und 7).

Silvanas erster tanzender Auftritt hat gravierende Folgen für die Filmhandlung. Zunächst einmal ist es die erste Begegnung von Silvana und Walter, dem die Polizisten bereits dicht auf den Fersen sind. Er drückt sich einen für die Feldarbeit bestimmten breitkrempigen Sonnenhut tief ins Gesicht und tritt aus dem Kreis der Schaulustigen hervor, um mit Silvana zu tanzen (Abb. 5).

Zum Zweiten bemerkt Silvana bei dieser Gelegenheit, dass etwas Mysteriöses Francesca und Walter miteinander verbindet. Als Francesca kurz darauf mit den *mondine* den Zug besteigt, wird sie von Silvana verfolgt und ausgefragt, bis sie Silvana etwas später ihre Probleme eingesteht. Francesca erzählt von ihrer Liebe zu Walter, aber auch von dessen falschen Versprechungen, von der Belastung ihrer Liebesaffäre durch sein Glücksspiel und seine krummen Touren sowie von einer Existenz, die zwischen Reichtum und äußerster Armut schwankt. Zuletzt habe Walter sie überredet, eine Juwelenkette zu stehlen, mit der sie jetzt auf der Flucht sei. Durch *close-ups,* die Montage mit anderen *mondine*-Geschichten und weitere filmische Mittel betont De Santis Silvanas ungesunde Neugier auf die Beziehung zwischen Francesca und Walter, die sie an die Schwindel erregenden Geschichten aus ihren Magazinen erinnert. Silvana fühlt sich von Francesca und deren Affäre mit Walter angezogen; sie verschlingt alles Abenteuerliche in Francescas Erzählung und blendet aus, was Francesca über ihr Unglück und Walters Gewalttätigkeit berichtet. (Unter anderem erwähnt sie eine Abtreibung wegen Walters Weigerung, Vater zu werden). Alles, was ihre Träume in Frage stellen könnte, scheint Silvana nicht zu hören. Der Wunsch nach wirtschaftlichem und sozialem Aufstieg war unter italienischen Frauen damals weit verbreitet, wie man an Tausenden von Leserinnenbriefen an Frauen- und Modemagazine ablesen kann oder auch an der eifrigen Bereitwilligkeit vieler, an den unzähligen Schönheitswettbewerben teilzunehmen.[14] Die glitzernde Halskette ist in Silvanas Augen das Symbol

**Abb. 4: Silvana tanzt Boogie Woogie**

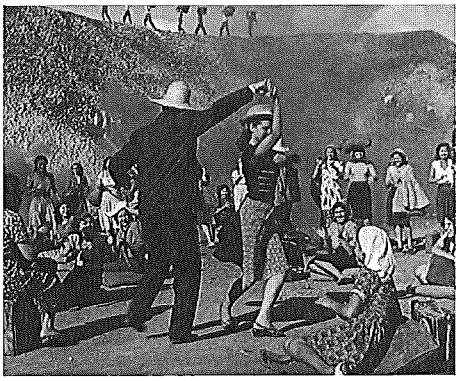

**Abb. 5: Silvanas und Walters erster Tanz**

**Abb. 6: Hinter ihrem Fotoroman belauert Silvana Francesca**

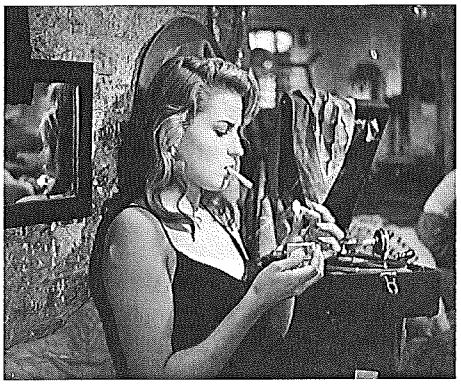

**Abb. 7: Nervös erwartet Silvana Francescas Geschichte**

dafür, es geschafft zu haben. Insofern stellt sie eine permanente Versuchung für sie dar. Zu Beginn des Films stiehlt Silvana die vermeintlichen Juwelen. Als Marco dann Francesca vor den aufgebrachten registrierten Arbeiterinnen in Schutz nimmt, die Silvana auf sie gehetzt hat, denunziert Silvana ihm gegenüber Francesca als Juwelendiebin. Als Beweis zeigt sie Marco die Kette. Doch der belehrt sie, sich da rauszuhalten und die Kette zurückzugeben. Francesca solle mit ihren Problemen selber fertig werden. Später nimmt Silvana die Kette ein zweites Mal an sich, allerdings eher aus Übermut: Sie trägt sie für alle sichtbar, als sie wieder ihren berühmt berüchtigten Boogie Woogie tanzt. Aus dieser Extravaganz erwächst der entscheidende Wendepunkt in Silvanas Leben: Walter, der auf der Suche nach Francesca die Farm erreicht, bemerkt den Schmuck an Silvanas Hals, und als er zum zweiten Mal gekonnt in ihren Boogie Woogie einfällt, wird eine Affäre zwischen den beiden immer wahrscheinlicher. Von nun an steigert sich die Atmosphäre des Films kontinuierlich bis zum unvermeidlichen tragischen Ende. Bald setzt strömender Regen ein, überschwemmt die Reisfelder und verhindert die Feldarbeit. Walter versteckt sich im Schuppen, wo der Reis gelagert wird. Er begegnet Francesca verächtlich, gibt ihr die Schuld am misslungenen Juwelenraub. Als sie seine sexuellen Übergriffe zurückweist und Silvana ihm Avancen macht, beschließt er, nun diese zu seiner Komplizin zu machen. Er verspricht ihr die glitzernde Kette als Belohnung und Verlobungsgeschenk, natürlich ohne ihr zu sagen, dass es keine Juwelen sind.

Silvana ist naiv und wird so zur Sklavin ihrer Träume von einem Luxusleben. Obgleich ihre Selbstsucht und ihre Rivalität mit Francesca aus ihr leicht eine negative Figur machen könnten, ist sie eher eine Getriebene und bei aller lasziver Verführungskunst viel ohnmächtiger als bedrohliche weibliche Figuren wie die *femme fatale* oder der Vamp. Silvana glaubt an Geschichten vom schnellen Erfolg und leichten Reichtum, wie sie die Massenmedien verbreiten, und beweist dadurch nur ihre Unerfahrenheit und Provinzialität. So schenkt sie denn auch Walters Liebeserklärungen Glauben und willigt ein, ihm zu helfen. Walter will seinen Aufenthalt auf der Farm dazu nutzen, eine große Ladung Reis zu stehlen. Das Verbrechen lässt sich schwerlich als spannendes Spektakel inszenieren – nicht umsonst gehört Reisdiebstahl nicht zu den üblichen Delikten skrupelloser Gangster im Film Noir –, doch es passt zum Schauplatz der Handlung und sprengt nicht die vertrauten Grenzen des ländlichen Italien. Während der großen Party, mit der das Ende der Arbeitssaison gefeiert wird, soll Silvana die Staudämme öffnen und so die Reisfelder fluten. Wenn dann alle zu den Feldern laufen, will Walter ungestört mehrere Lastwagen mit Reis beladen und fliehen. Er verlockt Silvana nicht allein dazu, das Gesetz zu brechen, sondern darüber hinaus ihre Arbeitskameradinnen und die eigene Gemeinschaft zu verraten. Für seine Bereicherung muss sie ihrer aller Arbeit sowie die Felder selbst zerstören. Zudem ist der Reis, den Walter mit ihrer Hilfe stehlen will, der Lohn der Arbeiterinnen. Ein solch schändlicher Verrat muss eine Katastrophe heraufbeschwören, wobei der Weg des Paares in die Selbstzerstörung kaum drastischer ins Bild gesetzt werden könnte. De Santis wechselt zwischen *long shots* der Gemeinschaft – erst von der Abschiedsparty mit

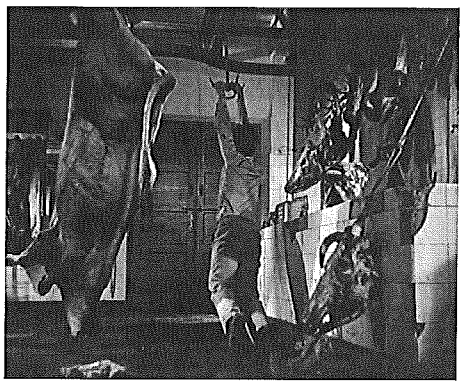

**Abb. 8: Walters Tod**

der Wahl der »Miss Mondina« (unnötig zu sagen, dass Silvana gewählt wird), dann von dem verzweifelten Versuch aller, die Felder zu retten – und *medium shots* (halbnahen Einstellungen), in denen zu sehen ist, wie die vier Protagonisten, Walter und Silvana, Marco und Francesca, ihr letztes Spiel spielen. Zum Showdown kommt es im Schlachthaus der Farm, wo von Haken herabhängende Teile toter Tiere ein grässlich gruseliges Szenario abgeben. Das Blut und die Kadaver der Tiere kündigen vom unentrinnbaren Ende. Während des Kampfes werden die beiden Männer verwundet, so dass die letzte Entscheidung in der Hand der Frauen liegt. Als Silvana von Francesca erfährt, dass ihre Juwelen nicht echt sind und Walter das wusste, erschießt sie ihn. Er endet am Haken wie ein totes Tier (Abb. 8). Silvana erklimmt ein Gerüst und stürzt sich in den Tod.

Es sind Konzepte, Objekte und Sehnsüchte eines *American way of life*, die in diesem Film eines neorealistischen, kommunistischen Regisseurs aus dem Jahr 1949 das politische Projekt bedrohen, aus dem fiktiven Vorbild einer ländlichen Gemeinschaft neues italienisches Selbst- und Zusammengehörigkeitsgefühl zu schöpfen. Silvanas Faszination für den Boogie Woogie, für die Märchen der modernen Massenmedien, für Luxus und ein bequemes Leben bringen sie dazu, sich von den Werten abzuwenden, die die Gesellschaft, die Arbeit und Freizeit sowie die Geschlechterverhältnisse sinnvoll regulieren. Walter und Marco stehen für gegensätzliche Männlichkeitsentwürfe: unehrlich, oberflächlich und gewalttätig der eine, ehrlich, hart arbeitend, nachdenklich, sanft der andere (und beide übrigens ausgesprochen gutaussehend). Marco fühlt sich von Silvana auf den ersten Blick angezogen. Er bemerkt ihre Oberflächlichkeit, ihren Egoismus, weiß von ihrem Versuch, Francesca die Kette zu stehlen und sie anzuschwärzen. Aber weil er sie begehrt, will er sie erziehen, ihr seine moralischen Grundsätze vermitteln. Er kommt zurück zur

**Abb. 9: Filmende: Gemeinsam schauen Francesca und Marca in die Zukunft**

Farm, um Silvana zu überreden, mit ihm ein neues Leben im Ausland anzufangen, sobald er aus der Armee entlassen ist. Doch Silvana schlägt sein Angebot aus, und Marco dämmert allmählich, dass sie wohl nicht die Richtige für ihn ist. Doch nicht, weil er sich statt dessen bereits für die ihn schüchtern umwerbende Francesa interessierte, sondern weil er für soziale Gerechtigkeit kämpft, hilft er Francesca am Ende, Walters Reisdiebstahl zu vereiteln – und entdeckt darüber doch noch seine Zuneigung zu ihr. Gemeinsam repräsentieren die beiden den Sieg der Ehrlichkeit und die Chance zur Rehabilitation (Abb. 9).

Die Bedrohung, die Walter für die Gesellschaft darstellt, erscheint um so gravierender, als sie sich auch gegen die Gebärfähigkeit der Frauen richtet. Weit verbreiteten Vorstellungen zufolge sind Frauen durch ihre permanente Fruchtbarkeit in der Position, entweder Leben zu geben oder zu nehmen. Walter hat Francesca zu einer Abtreibung gezwungen, d. h. er hat sie nicht nur zum Stehlen animiert, sondern auch dazu gebracht, ihr Leben zerstörendes Potential zu realisieren. Walters Ankunft auf der Farm wird insofern begleitet von verschiedenen Zeichen der Zerstörung. Der starke Regen bedroht die Feldarbeit und damit den Lohn der Frauen. Deshalb entscheiden diese sich schließlich auch, die Zwangspause abzubrechen und trotzdem weiterzuarbeiten. Die

Sequenz, die zeigt, mit welcher Vitalität die Frauen gemeinsam anpacken, wird mehrfach unterbrochen durch Szenen von Silvanas und Walters gegenseitiger Verführung. Anfänglich kontrolliert Silvana das neckische Geplänkel, doch dann entwindet ihr Walter den Zweig, mit dem sie ihn spielerisch auf Abstand gehalten hat, und peitscht

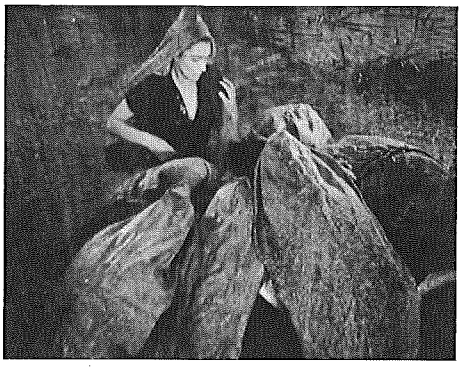

**Abb. 10: Abtreibung ...**

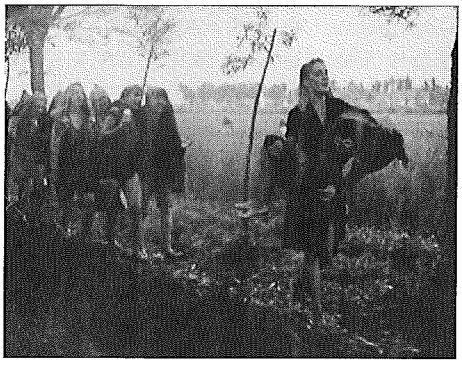

**Abb. 11: ... als Ritual**

sie, bis sie niedersinkt. Das letzte, was der Zuschauer zu sehen bekommt, ist, dass Walter über ihr steht, während der prasselnde Regen die Szenerie verdunkelt. Hier folgt ein Schnitt zu den Arbeiterinnen auf den Feldern. Gabriella, eine junge Frau, von der das Publikum ahnt, dass sie schwanger ist, fängt plötzlich an, laut zu stöhnen. Mehrere, insbesondere alte Frauen, eilen herbei und vollziehen ein Ritual, das man als Hilfe bei einer natürlichen Abtreibung oder Fehlgeburt deuten könnte. Einige machen sich an der am Boden Liegenden zu schaffen, andere singen dazu (Abb. 10 und 11). In diesem Moment kommt Silvana verstört des Wegs. Als sie das Ritual erblickt, wird sie hysterisch, schreit, die Frauen sollten aufhören, wendet sich ab und weint (Abb. 12). Es steht zu vermuten, dass Walter sie vergewaltigt hat. Ihre Abwendung von den Frauen und ihr Davonstolpern in entgegengesetzter Richtung signalisieren den Beginn von Silvanas Entfremdung vom Kollektiv. Die Szene ist einigermaßen unklar: Auf Walters Gewalt wird deutlich angespielt, aber Silvanas Reaktion ist nicht leicht zu durchschauen; uneindeutig ist auch, was genau mit Gabriella geschieht und was der Anteil der anderen Frauen daran ist. Als sicher kann allein gelten, dass Silvana von diesem Moment an außerhalb der weiblichen Gemeinschaft steht und Walter nun trotz allem ihr letzter Halt ist.

**Abb. 12: Silvana wird hysterisch**

Die Gleichzeitigkeit von Vergewaltigung und Abtreibung könnte auch als destruktive männliche Intervention gegen »natürliche« weibliche Reproduktivität gelesen werden. Die latente Bedrohung durch Männer wiegt um so schwerer, als der Film die Mitglieder der weiblichen Gemeinschaft zu Repräsentantinnen eines positiven italienischen Nationalcharakters macht: aus allen Regionen Italiens kommend, verschiedenen Alters, Familienstands und Temperaments, aus diversen Berufen, unterschiedlich gebil-

det, doch gerade deshalb als solidarische Gruppe so vital, tüchtig und liebenswert. Ein Verhalten wie das von Walter bedroht nicht nur Francesca und Silvana, sondern das Weibliche schlechthin und damit die Nation. Walters Unmoral und Skrupellosigkeit positionieren ihn gleichsam außerhalb der Menschheit und lassen es folgerichtig erscheinen, dass er wie ein Tier im Schlachthaus verendet. Silvana bleibt nach seinem Tod und ihrem Verrat an der Gemeinschaft der Frauen nur noch der Selbstmord.



Durch ihre Rolle in *Riso amaro* wurde Silvana Mangano 1949 zu einem Prototyp italienischer Weiblichkeit und einer Person von großem öffentlichen Interesse. Ihr verführerisches Tanzen und ihr kurvenreicher, aufreizend gekleideter Körper – zur Arbeit im knietiefen Wasser trägt sie zum Beispiel lange schwarze Perlonstrümpfe und knappe Shorts – wurden in den Massenmedien immer wieder abgebildet und debattiert. Doch Silvana Mangano rebellierte gegen das erstickende Image. Durch eine Diät entfloh sie dem normativen Modell der *maggiorata*. Männliche Stimmen offenbaren die Verwirrung, die durch diese Verwandlung eines »öffentlichen« weiblichen Körpers sowie durch konkurrierende Schönheitsvorstellungen entstand. Filmemacher Alberto Lattuanda warf Silvana Mangano vor, sie habe sich »einer Art intellektueller Suggestion« gegen ihren natürlichen fleischigen Körper unterworfen.[15] Schauspieler Alberto Soldi befand ihre neue Schlankheit als übertrieben mager und sprach voller Wehmut und Nostalgie von Manganos »schöner alter Silhouette«.[16] Die schlankere, weniger ausladende Figur, die Silvana Mangano sich zulegte, forderte zwar das damals in Italien vorherrschende Weiblichkeitsideal heraus, das sie selbst so perfekt verkörpert hatte, erwies sich aber durchaus als zukunftsweisend. Mit dem Aufstieg jüngerer, schlankerer Schauspielerinnen wie Lucia Bosè, Elsa Martinelli oder Lea Massari veränderte sich zugleich das Rollenprofil. Die Frauenfiguren, die sie nun spielten, lebten meistens in Städten, studierten oder gingen einer qualifizierten Erwerbsarbeit nach. So verband sich in Italien der Übergang von einer ländlich-agrarisch zu einer städtisch-industriell dominierten Gesellschaft mit einem neuen Weiblichkeitsideal, das besser zum urbanen Setting zu passen schien.

*Riso amaro* ist fest in der patriarchalen Kultur verankert. Das die ideale nationale Gemeinschaft weiblich konnotiert wird, ändert daran nichts. Eine solche Glorifizierung der Zivilisierungsleistung von Frauen findet sich in zahlreichen Modellen des *nation building*. Dass De Santis darüber hinaus für seinen Film Frauen »des Volkes« und den ländlichen Raum wählte, um nach aller Gewalt und Zerstörung durch Faschismus und Krieg positive regenerative Werte zu betonen, entsprach dabei einem in Italien weit verbreiteten Populismus, der zu solchen Idealisierungen neigte. Sie stießen auf ein um so stärkeres Echo, als sowohl Kommunisten als auch Katholiken an einer solchen Glorifizierung partizipierten. Der Neorealismus repräsentierte den letzten gemeinschaftlichen Versuch, aus dieser kulturellen Konstellation heraus das nationale Projekt zu erneuern und zu stärken. Doch die Silvana-Figur kündet bereits von der Sorge, dass transnationale Prozesse ein solch nationales Projekt torpedieren werden: Moderne, Industrialisierung, Massenwaren, Massenkonsum und Massenkultur, importiert aus den USA und anderen führenden westlichen Industrienationen, hielten bald verstärkt in Italien Einzug. In *Riso amaro* endet diejenige, die sich nach der westlichen Massenkultur sehnt, noch tragisch. Wenige Jahre später indes wurden Silvanas Träume auch auf italienischen Kinoleinwänden durchaus lustvoll und erfolgreich ausgelebt. Die neuen Filmheldinnen waren junge Frauen, die zur Identifikation einluden und damit zur Kritik an der älteren Generation sowie deren Kultur. Während die Filmrezensenten dem Alter der Silvana-Figur noch keinerlei Bedeutung beimaßen, – was um so mehr erstaunt als Silvana Mangano bei

ihrem Filmdebüt erst siebzehn Jahre alt war –, wurde das jugendliche Alter der neuen Stars nun zu einem zentralen Zeichen des Bruchs mit alten (Weiblichkeits-)Idealen. Die Jugendkultur gab den Ton an, als in den 60er und 70er Jahren über Kultur, Konsum, Identität, Sexualität und Geschlechterverhältnisse diskutiert wurde.

AUS DEM ENGLISCHEN ÜBERSETZT VON INGRID LAURIEN

## Anmerkungen

* Ich danke Ulrike Weckel für die aufschlussreiche Diskussion über den Film und ihre Hilfe bei der Bearbeitung der verschiedenen Sprachfassungen dieses Essays.

1 Mit dem Begriff ›Nationalcharakter‹ (*carattere nazionale*) bezeichne ich hier ein Ensemble von Werten, Verhaltensweisen und Bildern, die historisch mit dem Italienisch-Sein (*Italianness*) identifiziert wurden. Vgl. G. Bollati, L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione, Turin 1983.

2 Barbara Spackman, Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy, Minneapolis 1996.

3 Mit dieser polarisierenden Gegenüberstellung soll keineswegs gesagt sein, dass sich Männlichkeit im Faschismus und Weiblichkeit im Postfaschismus sinnvoll als eigenständige Phänomene untersuchen ließen, d.h. unabhängig von den korrelierenden Idealvorstellungen vom jeweils anderen Geschlecht.

4 G. Rondolino, Storia del cinema italiano, Turin 1996, S. 140. Siehe auch Nicholas Reeves, Italian Neorealist Films, in: ders., The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?, London/New York 2003, S. 205–236.

5 G. Grignaffini, Verità e poesia: ancora di Silvana e del cinema italiano, in: Cinema e Cinema, Nr. 30, 1982.

6 Ich beziehe mich sowohl auf den Zweiten Weltkrieg als auch auf den Bürgerkrieg, in dem sich Faschisten und Antifaschisten in Italien nach 1943 gegenüberstanden, siehe C. Pavone, Una Guerra civile, Turin 1996.

7 Siehe E. Capussotti, Gioventú perduta. Gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia, Florenz 2004.

8 M. Barbanti, Cultura cattolica, lotta anticomunista e moralitá pubblica, 1948–60, in: Rivista di storia contemporanea, Nr. 1, 1992.

9 Die Filme gehören zu einer populären Trilogie: *Pane, amore e fantasia* (1953) von Lugi Comencini mit Gina Lollobridgida, *Pane, amore e gelosia* (1954) ebenfalls von Luigi Comencini und erneut mit Gina Lollobridgida und *Pane, amore e ...* (1955) von Dino Risi mit Sophia Loren.

10 Rivista del cinematografo, Nr. 1, 1954.

11 L. Ciarni, Cascami del neorealismo, in: Il contemporaneo, 15.1.1955.

12 U. Barbaro, Allegria di maresciallo, in: Vie Nuove, 10.1.1955.

13 M. Isnenghi, Il ruralismo nella cultura italiana, in: P. Bevilacqua (Hg.), Storia dell' agrricoltura italiana in età contemporanea, Venedig 1991.

14 S. Piccone Stella, La prima generazione, Milano 1993; S. Gundle, Between Hollywood and Moscow: The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943–91, Durham, NC 2000; David Forgacs/Robert Lumley (Hg.), Italian Cultural Studies: An Introduction, Oxford 1996.

15 Alberto Lattuandas Erklärung zit. nach: E. Lodoli, Silvana Mangano/Sophia Loren, S. 85.

16 Alberto Sordi zit. nach: G. Cimmino/S. Masi, Silvana Mangano. Il teorema della bellezza, Rom 1995, S. 37.