## Irmbert Schenk

# Film und Kino in Italien

Studien zur italienischen Filmgeschichte



# Inhalt

Einleitung	7
Der italienische Historienfilm von 1905 bis 1914	11
Von Cabiria zu Mussolini Zur Geburt des monumentalen Historienfilms in Italien	51
Zwischen Futurismus, Realismus und Faschismus Walter Ruttmanns Acciaio	72
Zum Motiv des Automobils als Subtext der Modernisierung in Komödien der 1930er Jahre	94
Der italienische Neorealismus Eine Vorlesung	108
Neorealismus Ein Lexikoneintrag	125
«Psychopathologie des Verfalls und Untergangs» Thomas Mann und Luchino Visconti: Der Tod in Venedig/Morte a Venezia	128
Antonionis radikaler ästhetischer Aufbruch Zwischen Moderne und Postmoderne	148
Roberto Benigni: Das Leben ist schön	171
Publikationsnachweise	196

# Einleitung

Die vorliegende Auswahl von Studien zur italienischen Filmgeschichte umfasst Beiträge, deren Themen von der Entstehung von Film und Kino 1895 bis zur Jahrtausendwende 2000 reichen. Der Darstellung von Ausschnitten dieser Geschichte liegt der Versuch zugrunde, Entwicklungsetappen des italienischen Kinos aufzuzeigen – ohne Anspruch auf Vollständigkeit, aber doch mit der Absicht, auf diese Weise symptomatische Formationsprozesse deutlich zu machen.

Die ersten vier Texte befassen sich mit dem Zeitraum bis 1945. Den in ihnen behandelten filmhistorischen Einzelthemen ist die Einbettung in den sozialen und ideologischen Kontext der Geschichte Italiens gemeinsam. Die Texte bauen aufeinander auf und rekurrieren auf die je vorhergehende Argumentation, sind aber in sich geschlossen und entsprechend als selbständige Essays zum jeweiligen Thema zu lesen. Eine der heuristischen Kategorien ist darin mit dem Begriff der Modernisierung zu finden, der sich gegenständlich sowohl auf die Entwicklung der Institution Kino und der Filmästhetik wie auf realgesellschaftliche und propagandistische Erscheinungen bezieht. Wobei Film und Kino immer in ihrem massenmedialen Funktionszusammenhang gesehen werden.

«Der italienische Historienfilm von 1905 bis 1914» unternimmt zuerst eine deskriptive Abhandlung der Frühgeschichte des italienischen Stummfilms bis zur Entstehung des Langfilms. Beschrieben werden sowohl die institutionellen Ausformungen der Filmwirtschaft wie die Entwicklung der unterschiedlichen filmischen Genres. Ihren wirtschaftlichen wie ästhetischen Höhepunkt finden diese mit den langen Historien- und Monumentalfilmen ab 1910, die Italien in diesem Segment zum Weltmarktführer werden lassen. Ihre Genregeschichte wird abschließend mit der Kulmination in Cabiria behandelt.

«Von Cabiria zu Mussolini. Zur Geburt des monumentalen Historienfilms in Italien» greift die Darstellung des ersten Beitrags auf und hinterfragt diese für Italien dominante Genreausbildung auf ihre ideologische Funktion im Zusammenhang der Entstehung und Ausbreitung des Faschismus. Parallel und zugleich kritisch zur Kracauerschen Teleologie wird die im Titel enthaltene Hypothese «Von Cabiria zu Mussolini» aufgegriffen, indem die ideologische Funktion dieser Filme für Italien herausgearbeitet und gleichzeitig die Schaulust-Dimension, dem sie ihren Welterfolg verdanken, davon abgegrenzt wird.

«Zwischen Futurismus, Realismus und Faschismus. Anmerkungen zu Walter Ruttmanns Acciaio» beschreibt stellvertretend ein wichtiges Beispiel der Erneuerungsbewegungen des italienischen Kinos ab 1930, nachdem der Faschismus sich bis dahin kaum um den Spielfilm gekümmert hatte und die Produktion am Ende der 1920er Jahre fast auf den Nullpunkt gefallen war. In der Herstellung von Acciaio treffen verschiedene Linien politischer, ökonomischer und ästhetischer Modernisierung aufeinander. (Kunst-)ideologisch fundiert wird die Unternehmung durch eine untergründige futuristische Traditionslinie, die sich auch in der faschistischen Propaganda wiederfindet.

«Zum Motiv des Automobils als Subtext der Modernisierung in Komödien der 1930er Jahre» behandelt die zweite Hälfte der Dreißiger Jahre, nachdem sich die Kinematographie auch wirtschaftlich erholt hatte. Es sind vor allem die – mit dem Begriff der «weißen Telefone» nur unzulänglich charakterisierten - Komödien, die den neugewonnenen Publikumserfolg garantieren. Anhand einiger besonders erfolgreicher Komödien Mario Camerinis mit dem Star Vittorio De Sica als Hauptdarsteller geht der Text dem in den Filmen enthaltenen Modernisierungssubtext bezogen auf Automobil und Mobilität nach. Letzterer wird im Film nur latent, nicht manifest expliziert, entfaltet sich aber auf diese Weise umso wirkungsvoller. Wobei mit dieser Analyse nebenbei auch eine Korrektur der üblichen Vorstellung von Propaganda und ihrer Wirkung in Filmen verbunden ist. Der filmische Subtext wiederum wird dann in Beziehung gesetzt zur faschistischen Modernisierungspropaganda (und zur realen Automobilisierung der italienischen Gesellschaft). Das Gegenbild dazu liefert um 1960 Dino Risis IL sorpasso, der – erstaunlicherweise in Form einer Komödie, einer commedia all'italiana – die Janusköpfigkeit von Modernisierung und Automobilisierung am Höhepunkt des italienischen Wirtschaftswunders beleuchtet.

Bei den vier Texten im zweiten Teil dieses Bandes fehlt der enge argumentative Zusammenhang der ersten vier Aufsätze, es handelt sich vielmehr um vier eigenständige Beiträge. Gleichwohl behandeln sie vier Ausschnitte, die aus der italienischen Filmgeschichte nach 1945 exemplarisch herausragen und durch ihre Modernisierungsleistungen auf Seiten der Filmästhetik charakterisiert sind. Während der erste Beitrag noch eine politik- und sozialgeschichtliche Einbettung unternimmt,

sind die drei weiteren Aufsätze «nur» filmgeschichtlich verortet, zwei davon im Kontext der Blütezeit des italienischen Autorenfilms ab 1960 und einer im Umkreis einer italienischen Sonderform des populären (Darsteller- und Autoren-)Kinos, in diesem einen Fall erstaunlicherweise mit weltweitem Erfolg. Beim letztgenannten Beispiel des Films von Benigni wird die Darstellung von einer vorrangig auf Deutschland bezogenen Untersuchung der Rezeption begleitet.

«Der italienische Neorealismus» gibt den Text einer Ringvorlesung wieder, die durch eine Filmvorführung und Filmausschnitte begleitet war. Er schließt sich weitgehend der globalen Filmgeschichtsschreibung zum Neorealismus an, benennt aber auch schon die Indizien, die in der Folge zu unterschiedlichen Ausdifferenzierungen der Bewegung und entsprechend widersprüchlichen Bewertungen führen. Eingeschlossen sind Überlegungen zum Ende des Neorealismus im engeren Sinn und zu seinem Weiterwirken sei es als ästhetische Leitorientierung unterschiedlichster Regisseure und Kinematographien weltweit wie historisch konkret im italienischen Kino. Dem Beitrag folgt ein kurzer Lexikoneintrag als Komprimierung der Vorlesung.

««Psychopathologie des Verfalls und Untergangs» – Thomas Mann und Luchino Visconti: Der Tod in Venedig/Morte a Venezia» unternimmt eine Analyse der beiden Werke, wobei der Film selbstverständlich auf die Novelle bezogen wird, aber gleichwohl beide in der Autonomie ihres jeweiligen Mediums belassen werden. Mit der Situierung beider Werke in der Lebens- und Werkbiographie ihrer Autoren werden im Falle Manns seine Beziehung zur literarischen und kulturellen Décadence des Fin-de-Siècle, vor allem aber die Bedeutung der Novelle für Manns frühe Etablierung als Schriftsteller herausgearbeitet (die er nicht zuletzt der guten Kaschierung der Radikalität des zentralen Erzählmotivs verdankt). Bei Visconti hingegen liegt der Film gegen Ende seiner Biographie. Damit wird er nicht nur entschiedener in der Darstellung der (durch extreme Blickinszenierungen herausgehobenen) homoerotischen Pädophilie, sondern vor allem in seinem manifest melancholischen Pessimismus, für den Freuds Todestrieb-Verständnis einen passenden analytischen Zugang bietet.

«Antonionis radikaler ästhetischer Aufbruch. Zwischen Moderne und Postmoderne» stellt den Versuch einer zeit- und ideengeschichtlichen Verortung Antonionis auf Grund seiner Themen und ihrer filmischen Ausformung dar. Beginnend bei Il grido und dessen existenzialistischer Fundierung wird ein roter Faden bis zu Professione: Reporter gezeichnet, der ausgehend von der (in Il grido schon hinterfragten) Logik der Moderne immer stärker an Ambivalenz und Offenheit zunimmt, um schließlich bei existenziellen Konnotationen postmoderner Positionen anzulangen. Belegt soll so auch meine Behauptung werden, dass Antonioni Konditionen der Befindlichkeit der Menschen bereits filmisch präsentiert, die dann erst viel später in expliziten philosophischen Diskursen formuliert werden.

«Roberto Benigni: Das Leben ist schön» untersucht die Entstehung des Films auf dem Hintergrund von Benignis weniger bekannten Werkgeschichte. Dabei werden zwei in Deutschland so gut wie unbekannte Besonderheiten in Exkursen herausgestellt, die wesentlich zur Ästhetik des Films wie zu Missverständnissen bei Kritikern beigetragen haben: die Tradition des (dialektalen) Volkstheaters in Italien und darin (wie im Theaterbetrieb insgesamt) die Rolle des capocomico (des Direktors, Hauptdarstellers, Stars, Autors usw. einer Theatertruppe). Auf ihn, seine Omnipräsenz und wiedererkennbare Maskenhaftigkeit ist die gesamte Inszenierung abgestellt. In der Folge wird zum Einen die Bedeutung des Films für Veränderungsprozesse im weltweiten Holocaust-Diskurs und zum Anderen seine Rezeption durch die Filmkritik in Deutschland untersucht. Letztere gerät im aufgezeigten Kontext unterschiedlichster öffentlicher Debatten um Antisemitismus und Holocaust merkwürdig vorsichtig.

Die Geschichte der italienischen Kinematographie ist bislang hierzulande im Zusammenhang der italienischen Gesellschaftsgeschichte wenig erforscht worden. Das Interesse galt und gilt vielmehr Einzelerscheinungen, vorrangig Filmen und Regisseuren des Autorenkinos, seltener Genrephänomenen. Möge diese Aufsatzsammlung einen kleinen Beitrag dazu leisten, diese Erscheinungen in einem größeren filmgeschichtlichen und sozialkulturellen Kontext zu beleuchten.

# Der italienische Historienfilm von 1905 bis 1914

## I. Daten zur Sozial- und Ideologiegeschichte Italiens

Die nationalstaatliche Vereinigung Italiens wird 1861 unter den Auspizien des piemontesischen Königreichs vollzogen; das (nach dem Provisorium Florenz) zur Hauptstadt erklärte Rom wird erst zehn Jahre später dem Kirchenstaat abgerungen. (Dieses Ereignis behandelt denn auch der erste italienische Spielfilm, DIE EROBE-RUNG ROMS, von 1905). Der Staat erhält die Form einer Monarchie, nicht die von den bürgerlichen Kräften des Risorgimento und der 1848er-Revolution angestrebte Republik. Mit der Vereinigung beginnt zugleich die widersprüchliche Aufspaltung des Landes, die Ungleichzeitigkeit der gesellschaftlichen Entwicklungsstufen von Nord- und Süditalien im Jahre 1861 und deren schnell zunehmende Verstärkung nach der Einheit. Während der Norden ab 1880 (im internationalen Vergleich also relativ spät) die Industrialisierung nachholt, stagniert die im Süden fast ausschließlich vorhandene Landwirtschaft bei geringer Produktivität (worunter vor allem die kleinen Bauern und Tagelöhner leiden, aber auch große Teile der Mittelschichten). Diese ungleiche Entwicklung gilt auch für die Phase der wirtschaftlichen Prosperität und Euphorie nach der Jahrhundertwende, wo der Protektionismus zugunsten der Industrie die Landwirtschaft zusätzlich benachteiligt, was schon zeitgenössische Autoren der Questione meridionale (der ab 1901 so genannten «Südfrage») vom Süden als einem kolonialen Markt sprechen lässt.

Das Gesagte soll durch einige Zahlen verdeutlicht werden: Nach 1914 sind in Italien 55% der Bevölkerung in der Landwirtschaft beschäftigt und nur 28% in der

## Von Cabiria zu Mussolini

### Zur Geburt des monumentalen Historienfilms in Italien

I.

Der Beitrag befasst sich gegenständlich mit der Entstehung des Historien- und Monumentalfilms in Italien um 1910, mit dem die italienische Kinematographie in kurzer Zeit den Weltmarkt erobert. Über die Kontextualisierung zu Vorstellungen nationaler Identität im italienischen Faschismus unternimmt er zugleich methodologisch den Versuch, Filmgeschichte im Sinne einer modifizierten Orientierung an der *New Film History*<sup>1</sup> und dem *New Historicism*<sup>2</sup> zu deuten, allerdings mit einem deutlichen Rückgriff auf die Analyse unterschiedlicher Dimensionen von Ideologie, wobei nicht die filmische Narration im einzelnen, sondern das Genre als generalisierter (Film-)Text zum Bezugspunkt wird. Filmgeschichte soll hierbei – erklärtermaßen spekulativ – als «weiche» Kulturgeschichtsschreibung entfalten werden.

Auch wenn man den Niedergang des italienischen Kinos im allgemeinen und dieses neuen filmischen Genres im besonderen nach 1918 in Betracht zieht, als die amerikanische Kinematographie mit ihrer Vormachtstellung auf dem Weltmarkt auch diese Gattung an sich zieht, kann man feststellen, dass sie eine durchgängig

- 1 Zu Begriff und Bedeutung vgl. Thomas Elsaesser: The New Film History. In: Sight and Sound, Jg. 55, Autumn 1986, S. 246–251; bezogen auf das frühe Kino wird die «Neue Filmgeschichte» resumiert in Thomas Elsaesser: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München: edition text + kritik 2002, S. 20–46.
- Vgl. Anton Kaes: Aspekte einer neuen deutschen Filmgeschichte. In: Knut Hickethier, Siegfried Zielinski (Hg.): Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Knilli zum Sechzigsten. Berlin 1991; sowie ders.: German Cultural History and the Study of Film. Ten Thesis and a Postscript. In: New German Critique, Nr. 65, Spring-Summer 1995, S. 47–58.

zentrale Spur durch das italienische Kino gelegt hat. Dies gilt sogar bis in die fünfziger und sechziger Jahre, wenn die verschiedenen Quo Vadis?, Spartacus, Nero, CÄSAR und DIE LETZTEN TAGE VON POMPEI italienischen und amerikanischen Ursprungs die Säle füllen – wie sie auch heute noch auf den Fernsehbildschirmen in aller Welt präsent sind. Sie knüpfen dabei sowohl an die Titel wie an die mythischen Figuren an, die ihnen die italienische Kinematographie ab 1908 vorgibt: der erste der zahleichen Letzten Tage von Pompeji ist von 1908 [R: Luigi Maggi], die monumentalsten von 1913 [R: Mario Caserini/Eleuterio Rodolfi, mit Konkurrenzfilm von Enrico Vidali] und 1926 [R: Carmine Gallone/Amleto Palermi]; dem Quo VADIS? von Enrico Guazzoni 1912 (und nicht erst der italienisch-deutschen Version 1924 von Georg Jacoby/Gabriellino D'Annunzio) verdankt Fred Niblos (in Italien gedrehter und bis dahin teuerster US-Film) BEN HUR von 1925 viel von seiner Spektakularität. Dazu kommen die in kurzer Zeit oft mehrfach verfilmten römischen Herrscherlegenden wie, um einige zu nennen, Nerone (1909), Catilina (1910), Messalina (1910, 1923), Agrippina (1911), Marcantonio e Cleopatra (1913), CAJUS JULIUS CAESAR (1909, 1914), CALIGOLA (1917), ergänzt durch andere mythische Geschichte aus der altgriechischen, altrömischen und frühchristlichen Zeit kulminierend in Cabiria (1914), Christus (1916) oder Fabiola (1917). Insgesamt stellt die «Romanität» den bedeutsamsten historischen Bezugsrahmen der langen Historien- und Monumentalfilme. Eröffnet wird der Reigen der großen Zahl dieser Filme aber 1905 mit Filoteo Alberinis noch kurzem La presa di Roma, der die Besiegung der Vatikantruppen an der Porta Pia, also die Eroberung Roms und damit die endgültige Nationwerdung des modernen Italien im Jahre 1870 erzählt.<sup>3</sup>

Warum aber wurde dieses Genre – neuerdings international mit dem Begriff peplum versehen<sup>4</sup> – gerade in Italien «erfunden», ein Genre, das eine so starke Anziehung auch auf das internationale Publikum ausübt und zwar nicht nur in einem kurzen Zeitabschnitt, sondern über Jahrzehnte? Vor einiger Zeit las ich in einer deutschen Zeitung die ernstgemeinte Behauptung, dass die italienische Oper der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert und der Belcanto im Allgemeinen in der Musikalität und Theatralität der Italiener seinen Ursprung fände, also einer Art naturgesetzlichem Volkscharakter. Auch wenn diesem Vor-Urteil jede Argumentationslogik zu fehlen scheint, sei die anekdotische Rede über die Oper (die tatsächlich zu den theatralischen Quellen des Peplum zählt) doch zum Anlass genommen,

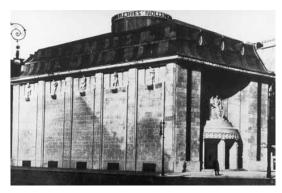
- 3 Vgl. Irmbert Schenk: Der italienische Historienfilm von 1905 bis 1914. Bremen: Uni 1991, erneut in diesem Band; Kurzfassung u.d.T. «Die Anfänge des italienischen Monumentalfilms» in: Helmut Korte/Werner Faulstich (Hg.): Fischer-Filmgeschichte, Bd. I, Frankfurt/M.: Fischer 1994, S. 150–167.
- 4 Zur Begriffsgeschichte: Latinisierung des griechischen peplos (auch peplon) als peplum (auch peplus); bezeichnet ein faltenreiches, weites und reich besticktes Gewand für Frauen, insbes. der Athene, später auch, bei Griechen und Römern, ein prächtiges Obergewand für Männer (vgl. u. a. Karl Ernst Georges: Ausführl. lateinisch-deutsches Handwörterbuch, Bd. II, Hannover: Hahnsche Buchhandlung 197614. Gebrauch als Genrebegriff zuerst in Frankreich (le péplum) für Historien-Ausstattungsfilme.

über die Bedeutung interkultureller Differenzen der Wahrnehmung und Beurteilung nachzudenken. Diese Art von nationaler Stereotypisierung wurde nämlich bereits vom Regisseur der französischen Produktionsfirma Èclair Victor Jasset benutzt (und in der Folge von Prolo und Sadoul und anderen wiederholt), wenn er 1911 die Ausbreitung des italienischen Kolossalfilms mit der italienischen Sonne und dem Klima im allgemeinen erklärt; allerdings hat er dies klugerweise durch ein ökonomisch begründetes Urteil ergänzt, den Hinweis auf die niedrigen Arbeitskosten und die große Verfügbarkeit von Arbeitskraft – und vor diesem Hintergrund ist gutes Wetter für Freiluftaufnahmen ein wichtiger Kostenfaktor. Dazu kommen die in Italien allerorten anzutreffenden historischen Monumente und Ruinen als pragmatische Inspirationsquelle für die Historienfilme, die «kolossalen Films», wie sie zeitgenössisch in Deutschland hießen.

In der Filmgeschichtsschreibung einigermaßen gesichert erscheint dagegen der Beitrag der italienischen Filme zur Ästhetik der Kinematographie. Diese Filme sind schon auf den ersten Blick «monumental»: wegen ihrer Länge und der großen Menge von Schauspielern und Komparsen, die im Bild erscheinen – und die natürlich auch in Bewegung gesetzt werden. Die Filme sind also neu wegen der Quantität und Qualität ihrer bewegten Bilder, ihrer mise-en-spectacle.<sup>5</sup> So viele Personen und Geschichten in Szene zu setzen erfordert Raum. Da genügen nicht mehr einige gemalte Kulissen in kleinen Studios, da werden stabile Bauten in großen Räumen benötigt, zum Beispiel in natürlichen Landschaften. Wofür wiederum eine neue Konzeption der (Einstellung) und der Tiefe nötig ist. Es ist die Stunde der systematischen Handhabung der Bildtiefe und Tiefenschärfe - auch im weiteren Sinn: die Eröffnung einer komplexeren Erzählstruktur zwischen Vordergrund und Hintergrund. Dies gilt für die ersten Filme, wenn die Kamera noch nach dem Kanon der zentralperspektivischen Ausrichtung des Zuschauerblicks fest verankert ist, und natürlich noch weitaus mehr, wenn sie in Bewegung gesetzt wird, zum Beispiel im «Cabiria movement» (Barry Salt).6

Monumental ist auch der Erfolg dieser Filme in der ganzen Welt (vor allem bis zum Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg 1915). Gerade deshalb werden sie für die Einweihung der immer größeren und luxuriöseren Kinopaläste, von Paris bis London, Berlin oder New York benutzt, wobei die Vorführungen selbst als Kinoereignis in Szene gesetzt werden, mit großen Symphonieorchestern, Chören von 150

- 5 Ich übernehme den Begriff von Michèle Lagny: Popular Taste. The peplum. In: Richard Dyer, Ginette Vincendeau (Hg.): Popular European Cinema. London, New York: Routledge 1992, S. 170.
- Vgl. Barry Salt: Film Style and Technology: History and Analysis. London: Starword 1983, sowie ders.: The Early Development of Film Form. In: John L. Fell (Hg.): Film before Griffith. Berkeley-Los Angeles-London: Univ. of California Press 1983, S. 297. Vgl. vom gleichen Verf.: Un'analisi stilistica del primo cinema italiano. In: Renzo Renzi (Hg.): Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905–1930). Bologna: Cappelli 1991. Zu den «Bewegungen» in Cabiria siehe auch Elena Dagrada, André Gaudreault, Tom Gunning: Lo spazio mobile del montaggio e del carrello in Cabiria. In: Paolo Bertetto, Gianni Rondolino (Hg.): Cabiria e il suo tempo. Milano: Ed. Il Castoro 1998.



1 CINES-Kino am Nollendorfplatz, Berlin 1913

Sängern, Wasserspielen, Lichteffekten etc. Guazzonis Quo vadis? beispielsweise wird 1913 mit einer Projektionszeit von über zwei Stunden im weltgrößten Kino Gaumont-Palace in Paris mit eigener Komposition von Jean Noguès und großem Chor und in London in der zum Kino umgebauten Albert Hall aufgeführt; mit ihm wird

das Berliner *CINES-Kino* eröffnet und er verhilft dem neuen Medium zum triumphalen Einzug am New Yorker Broadway (im umgebauten Prosatheater *Astor*).

Der ästhetische Beitrag dieser Filme für das internationale Kino ließe sich am treffendsten zusammenfassen unter dem Begriff der Autonomie des Visuellen, die hier zum ersten Mal als Überwindung der Abhängigkeit von Literatur und Theater realisiert wird. Für den Zuschauer resultiert daraus eine neue Art der Schaulust, ein Vergnügen, erstmalig große Räume zu sehen - und natürlich auch große Geschichten, komplexe Erzählungen zu «erfahren», zum Beispiel mythologische, gewissermaßen zeitlose, die vermeintlich großen vergangenen Zeiten zugehören. In diesem Vorgang ist nicht so sehr das Detail oder die Logik der Handlungsgeschichte von Bedeutung als vielmehr ihre epische Dimension und die Grandiosität der filmischen Darstellung. Dies wird auch dadurch nicht beeinträchtigt, dass die Filme noch an die alte Beziehung zwischen Bild und Zwischentitel gebunden sind oder dass die Erzählweise statisch ist mit der Aneinanderreihung von «Bildern» oder dass die Schauspieler im Vordergrund weiterhin zumeist «theatralisch-zweidimensional» agieren. Bei strenger filmhistorischer Klassifizierung könnte man hier auch von einem noch unentschiedenen oder hybriden Zwischenstadium beim «Übergang vom Zeigen zum Erzählen»,7 vom Kino der Attraktionen zum Kino der narrativen Integration sprechen.

Vielleicht ist sogar die Vermutung zutreffend, dass die große Faszination, die diese Filme auf das italienische und internationale Publikum ausüben, gerade

7 Thomas Elsaesser: Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer. In: Irmbert Schenk (Hg.): Erlebnisort Kino. Marburg: Schüren 2000, S. 50. Zu dem damit verbundenen Komplex von «Continuity, Non-Continuity, Discontinuity» vgl. den gleichnamigen Beitrag von Tom Gunning in: Thomas Elsaesser (Hg.): Early Cinema. Space, frame, narrative. London: BFI 1990. Zum nachfolgenden Begriff vgl. dort auch Tom Gunning «The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde» (zuerst in Wide Angle vol. 8, no. 3–4, fall 1986).



2 Giovanni Pastrone: Cabiria, 1914

mit diesen ästhetischen Widersprüchen zu tun hat, sozusagen mit ihrer positiven Seite. Das Faszinosum basiert neben der neuartigen episch-visuellen Breite der Erzählung vor allem auf der «realistischen» Repräsentation, insbesondere in den Außenaufnahmen und den Massenszenen. Mir scheint, dass hier ein zentrales Wirkungsmoment der Verbindung von Bildraum und Massenszenen begründet liegt: das neue Massenkommunikationsmittel, das Kino, stellt in großer Zahl «wirkliche» Menschen in «wirklichen» Räumen und Dekorationen dar – wobei es keine Rolle spielt, dass die Menschen Kostüme tragen. Ich vermute, dass die Rezensenten der Zeit deshalb zum Beispiel in New York bezogen auf Quo vadis? 1913 oder Cabiraia 1914 von einer «nie gesehenen» Erscheinung sprechen, als ob es sich um die «Erschaffung einer neuen Welt» handelte.

Dieser Realismus ist verbunden mit einem historisierenden und mythologisierenden Erzählinhalt, der der Phantasie des Zuschauers viel Platz lässt. Und natürlich eröffnen die Filme auch die Möglichkeit, diesen mit ideologischen Gehalten konkreter gesellschaftlicher Kontexte zu füllen. Das Vergnügen, große Räume zu erobern und große Geschichten im Dunkel des Kinosaals zu erleben, kann durchaus einer ideologischen und politischen Disposition der Zuschauer zu wirklichen, z. B.

militärischen Eroberungen Nahrung geben. Oder aber, um eine andere Argumentationsrichtung anzudeuten: wir könnten hier erstmalig in diesem Ausmaß eine antimoderne Position innerhalb eines höchst modernen Gebrauchs des Kinos finden, das schon für sich Ausdruck von Modernität in diesem historischen Abschnitt ist.

Bevor ich zur Frage zurückkehre, warum der Peplum in Italien erfunden wurde, möchte ich einige Überlegungen über die Wirkungen anstellen, die dieses Kino auf das internationale Publikum außerhalb Italiens gehabt haben kann, worin also seine Attraktivität (weit über mögliche Ideologisierungen hinaus) noch bestanden haben könnte. Die Eroberung von Raum und Geschichte im Kino durch ebenso realistische wie fabulöse Bilder macht dem psychischen Apparat des Zuschauers ein Versprechen ohnegleichen: das Phantasieren von Stärke, Macht und Güte erlaubt ihm die Illusion des Aufstiegs der infantilen Dimension des Ich zu seiner erwachsenen Statur, die wirklicher Handlungen und Taten mächtig wäre. All dies geschieht im kinoadäquaten Vorgang regredienten Denkens, wie ihn der «kinematographische Apparat» ermöglicht. Auf diese Weise wird ein Maximum an kinematographischer Spektakularität mit einer kindlichen und phantastischen Mythisierung von Geschichte verknüpft, das visuell «Kolossale» amalgamiert im Kopf des Zuschauers mit der Phantasie von individueller (und kollektiver) Größe.

#### II.

Zurück zur Anfangsfrage mit einigen Betrachtungen zu ideologischen Dispositionen, d. h. zu möglichen «Phantasien kollektiver Größe» und ihrer Verbindung zu konkreten historischen Ideologien. Ich lasse dabei die eher anekdotischen klimatischen Gründe für das Entstehen des Peplum aus, ebenso die literarischen und theatralischen Traditionen, und gehe auch nicht weiter auf die spezifischen wirtschaftlichen Bedingungen der italienischen Filmproduktion in diesem Zeitraum ein, die zweifelsohne von einiger Bedeutung für das Entstehen der Filme sind. Ich beziehe mich vielmehr in einem ausgewählten Überblick auf einige Parameter der Geschichte Italiens um 1900.

Mit der Einigung (durch eine Monarchie – die von den bürgerlichen Kräften des Risorgimento nicht gewollt wurde) beginnt paradoxerweise die widersprüchliche Aufspaltung Italiens. Mit einem Norden, der ab 1880 (also mit einiger Verspätung im europäischen Vergleich) einen Prozess der Industrialisierung durchläuft, mit besonderer Beschleunigung gerade im Zeitraum 1900 bis 1913. Und einem Süden auf der anderen Seite, der landwirtschaftlich mit sehr niedriger Produktivität verfasst ist und an feudale Strukturen gebunden bleibt. 1914 sind in Italien noch 55% der Bevölkerung im Agrarsektor beschäftigt gegenüber nur 28% in der Industrie (zumeist in kleinen Einheiten). Die Emigration (vor allem aus dem Süden) erreicht zwischen 1909 und 1913 Spitzenwerte von 650000 Personen jährlich; 1911 sind die

Hälfte der Menschen Analphabeten. Solche Verweise sollen hier dazu dienen, an die enorme Quantität und Qualität der strukturellen Widersprüche zu erinnern, die im Zeitraum unserer Filme virulent sind. Widersprüche nicht nur zwischen Nord und Süd, sondern auch innerhalb der beiden Bereiche – und auch in den Individuen. Wie lassen sich die Bedingungen einer «zurückgebliebenen» bäuerlich-ländlichen Existenz mit den Lebensbedingungen zusammenbringen, die sich im Prozess der Urbanisierung und Modernisierung einer modernen Industriegesellschaft herausbilden, wie passt der alte Agrar- und Finanzkapitalismus zu einem neuen «produktiven» Industriekapitalismus? Und wie kann – auf dem Hintergrund der enormen Ungleichzeitigkeit des Formationsprozesses der italienischen Gesellschaft – ein gemeinsames System von Normen und Werten entstehen, wie können sich einheitliche Prozesse der Identifikation und der Konstruktion einer nationalen und geschichtlichen Identität herausbilden?

Wenn wir die äußere Situation Italiens in diesem Zeitraum anschauen, dann erscheint die Interpretation, die Georges Sadoul (und mit ihm viele andere) für die Entstehung von Pastrones Cabiria gegeben haben, zu kurzschlüssig, dass der Film nämlich Resultat der Kolonialkriege von 1911/12 sei, die mit der Eroberung Libyens und des Dodekanes durch Italien endeten. Leider nehmen diese Interpreten nicht zur Kenntnis, dass davor eine weit weniger glorreiche Geschichte des italienischen Imperialismus und Kolonialismus zu verzeichnen ist – in Eritrea, Somalia und schließlich in ganz Abessinien mit der katastrophalen Niederlage von Adua 1896 (die der Faschismus 1936 dann «reparieren» wollte).<sup>8</sup> All dies bedeutet, dass wir auch auf diesem Gebiet starke Widersprüche und Unsicherheiten im Hinblick auf die Konstruktion historischer Identität finden.

Ich setze die Reihe solcher negativen historischen Ereignisse hier nicht fort – es gäbe noch viele diesbezüglich zu erwähnen: bis hin zum «Verlorenen» oder «Beschädigten Sieg» von 1918/19. Festzuhalten gilt, dass der Versuch Italiens, zu den großen Weltmächten zu gehören, allzu oft enttäuscht wurde. Ich frage vielmehr, wie das Kino mit seiner Fähigkeit, fiktive Erfindungen, Imaginationen in realistische Bilder zu setzen, eine Antwort auf die fundamentalen Widersprüche und Aufspaltungen der Gesellschaft (und in gewissem Maß auch des Individuums) geben könnte. Die Antwort ist relativ einfach: Es macht das wie andere zeitgenössische Agenten der Produktion und Zirkulation von diffuser Ideologie. Man denke an die Gründung von Zeitschriften wie Mare Nostrum, La Grande Italia, L'Idea Nazionale oder an römische Architekturen wie den Justizpalast oder das Vittorio Emanuele II-Denkmal; oder – auch in symbolischer Hinsicht – an Persönlichkeiten wie D'Annunzio oder Marinetti (an letzteren zumindest nach dem Kriegs-Interventionismus). Beschworen wird das Mare Nostrum, die Magna Grecia, der Impero Romano, die

<sup>8</sup> Um nicht andere kolonialistische Enttäuschungen zu nennen wie z.B. in Tunesien und Ägypten 1881/82, Dogali 1887 oder in China 1899.



3 Gabriele D'Annunzio

Latinität bzw. Romanität, die Christianität und die Italianität, von der Antike bis zum späten Mittelalter und zur Renaissance, um auf eine Größenordnung in der Geschichte zu kommen, die zur rhetorischen und ideologischen Konstruktion aktueller Einheit und Identität dienen kann – im Versuch, so die Abgründe von realen Aufspaltungen und Widersprüchen der Gesellschaft und der Menschen zu schließen.

Dieser Versuch lässt eine neue mythologische Kinokategorie entstehen, eben den Peplum (der dann von den starken Männern des italienischen Kinos flankiert wird, den *forzuti* wie Maciste und Cie – die zuweilen sogar ins hic et nunc der Gegenwart transportiert werden, auch in eine direkte propagandistische Einkleidung, zum Beispiel wenn Maciste 1916 den «alpino» gibt

in Maciste l'alpino). Im Peplum geschieht die Formulierung einer zeitadaequaten Mythologie in der Verbreitung durch das Kino. Dabei ist es nicht so wichtig, ob die Geschichten der Filmhandlung den Bezug zur Geschichte Italiens in der Gegenwart erlauben. Oft sind die Handlungen – wie in Cabiria, aber auch in vielen anderen Filmen – vom Zuschauer kaum zu entwirren. Es ist vielmehr die Genreausbildung selbst, die als «Große Erzählung» die Verbindung von Gegenwart und (römischer) Antike beschwört. Sie präsentiert ihre Bilder in einer spektakulären medialen Inszenierung mit gewaltigem Schauwert und stützt damit doch nur die ganz alltäglich vorhandene Vorstellung der großen nationalen Vergangenheit und ihrer Kontinuität in die Gegenwart. Die Erfahrung des Schauwerts dient sozusagen der blinden Vergewisserung der Wahrheit dieser Alltagsideologie. Die Spiegelfunktion von Leinwand und Kino würde dann gewissermaßen in einer kollektivierten Sicht des Zuschauers auf sich selbst erfüllt.

Die Geburt des Peplum aus dem Schoß des neuen Mediums sollte nicht erstaunen, ist das Kino doch mehr als jedes andere Massenkommunikations- und künstlerische Ausdrucksmittel dazu geschaffen, träumen zu lassen – Träume von Stärke und Macht und von historischer und aktueller Identität. Und trotzdem liegt in diesem Prozess gleichzeitig etwas Geheimnisvolles, weil er, mittels neuer ästhetischer Formen und Funktionen, «gefahrlos» zu träumen ermöglicht, stark und gut zu sein, stärker und besser als es die realen sozialen Bedingungen erlauben – und das ist ein

Vorgang, der nicht nur das italienische Publikum betrifft, sondern die Zuschauer dieser Filme in aller Welt. Dieses Kino dient also dazu – wie andere, diesseitige Medien der populären Massenkultur des 20. Jahrhunderts, die unterschiedlichsten psychostrukturellen Mängel zu kompensieren, verschiedenste Sorten von Aufspaltungen und Abgründen außerhalb und innerhalb der Menschen zu überbrücken – mittels des Scheins von Stärke und historischer Glorie und mithilfe vormoderner Geschichten im hochmodernen medialen Gewand.

#### III.

Warum zu diesem Aspekt bezogen auf Italien nicht die Argumentation zuspitzen und das Bonmot «Von Cabiria zu Mussolini» ernst nehmen? Auch wenn man die methodologische Problematik des Kracauerschen Ansatzes nicht übersieht (etwa die retrospektive Teleologie auf einer ad hoc selektierten Materialbasis), ergibt diese Perspektivstellung für den italienischen Historienfilm durchaus die Möglichkeit einer positiven Antwort. Untergründig virulente Mentalitätsmuster wären dann nicht der autoritäre Charakter und der Irrationalismus «der» Deutschen, sondern die zerrissene Identität und der «nationale Minderwertigkeitskomplex» «der» Italiener. Leichter zu beantworten wäre die Frage auch deshalb, weil man auf eine allzu spekulative Konstruktion eines kollektiven Unbewussten und entsprechender tiefenpsychischer Dispositionen verzichten könnte zugunsten der analytischen Aufarbeitung der Erscheinungen manifester und diffuser Ideologie von 1870 bis zum Ende des Faschismus. Hier sind erstaunlich durchgängige Linien zu den Stichworten Kolonialismus, altrömisches Imperium, italienischer Imperialismus oder auch Interventionismus und Irredentismus zu finden.9 Ihnen allen ist der Versuch gemeinsam, die oben genannten Defizite durch rhetorische Mythenbildung zu überdecken, wobei der Wirklichkeitsgehalt der realhistorischen Erfolge oft ziemlich bescheiden bleibt. Gaetano Salvemini beschreibt die geistigen Stimmungen der italienischen Intelligenz von 1870 bis zum 1. Weltkrieg so:

«Es war das römisch-imperiale Krebsgeschwür: die Erinnerung und die Nostalgie der Größe des antiken römischen Imperiums, ruhelos verknüpft mit unmöglichen

Auch wenn hierbei filmwirtschaftliche Gründe ausschlaggebend gewesen sein dürften, fällt doch die hohe Konzentration von großen Historienfilmen zur römischen Antike in den Jahren 1913 und 1914 auf, nach der Libyen-Eroberung und vor den interventionistischen Diskursen (was aber trotzdem Sadoul – siehe oben – nicht Recht gibt). – Bezüglich des ideologischen Hintergrunds der Historienfilme vgl. vor allem die Argumentation von Gian Piero Brunetta in: Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895–1929. Vol. I, Roma: Editori Riuniti 19932, S. 160ff. und passim. – Zum Phänomen, dass in vielen der US-peplum im Gegensatz zu den italienischen die Romanität schlecht wegkommt, vgl. Mario Quargnolo: Le due Rome nel vecchio cinema. In: Bianco e nero, a.XXIV, n. 3, 1963.

Unternehmungen, die Enttäuschung und Bitterkeit verursachten und die Menschen dazu brachten, sich selbst zu demütigen. Italien wurde erdrückt durch seine Vergangenheit. [...] Aber absurde Erwartungen und ein dauernder Prozess der Erniedrigung sind Gifte, die Verfolgungswahn schaffen und zu gewaltigen Irrtümern führen. Anstatt ihre Gegenwart der unmittelbaren Vergangenheit gegenüberzustellen und sich des Wegs bewusst zu werden, den ihr Volk mit heldenhafter und stiller Anstrengung ging, beurteilten die Männer der italienischen Intelligenz die Bedingungen der Gegenwart nach dem Maß der Erinnerung vergangener Größe oder dem ihrer Träume einer unmöglicher Überlegenheit.»<sup>10</sup>

Gerade der Faschismus lebt ideologisch von der Mythenbildung, wobei er ziemlich nahtlos an die diffuse Ideologie der Vorzeit anknüpfen kann – z.B. an die mythische Dimension der Peplum-Filme der 1910er Jahre. Mussolini selbst, unübertroffener Rhetor des Scheins, den Salvemini als «Genie der Propaganda» bezeichnet, der Potemkin um Längen übertreffe, 11 hat Mythos 1922 so definiert: «Der Mythos ist ein Glauben, eine Leidenschaft. Er braucht keine Wirklichkeit zu sein. Er schafft Wirklichkeit dadurch, dass er sie vorantreibt und dass er Hoffnung, Glaube und Mut wird.»<sup>12</sup> Die propagandistische Formung der faschistischen Mythologie bezieht sich vorrangig auf die oben genannten historischen Epochen und inszeniert von daher, in der Rückprojektion dieser vergangenen vermeintlich glorreichen (Ur-)Zeit, ihr mythisches Ordnungsschema für die Zukunft: das «neue Italien» wird die «neue Ordnung» mit dem «neuen Menschen» schaffen – als organische Grundlage für die «neue Größe» der italienischen Nation, des kommenden «Imperiums». Mussolini selbst wird im DUCE- bzw. DUX- bzw. M-Kult mythisiert (und entspricht dem in der Selbstpräsentation und der zentral gesteuerten medialen Ikonographie auf einer breiten ideologisch-mythologischen Basis, deren Fundamente lange vor 1922 angelegt wurden - allerdings wäre es ein Irrtum zu glauben, Mussolini habe den Mythos selber geschaffen: hergestellt haben ihn die Intellektuellen des Faschismus). Mussolini wird präsentiert als der «virile» Starke, Gute und Mutige, zum Beispiel als Sportler unterschiedlichster Sportarten oder als Fan moderner Technik (Autofahrer, Pilot etc.), als Soldat und Feldherr oder als fleißiger Arbeiter (vom Bauern zum Maurer, Bergmann oder Werftarbeiter), aber er ist vor allem auch der alleswissende Intellektuelle, der geniale Mensch - in eins mit der Nation und höchste

<sup>10</sup> Gaetano Salvemini: Lezioni di Harvard: L'Italia dal 1919 al 1929. In: Opere di Gaetano Salvemini VI: Scritti sul fascismo, Vol. I, Milano: Feltrinelli 1961, S. 320. – Noch deutlicher wird Salvemini, aber auch andere Autoren bis hin zu Gramsci, wenn es in der Behandlung der questione meridionale um die süditalienischen Intellektuellen geht, die nicht nur in der nationalen Staatsadministration überrepräsentiert sind, sondern insgesamt eine wichtige Rolle als Kultur- und Ideologie-Übermittler spielen. (Mit «Intellektuelle» sind auch die Durchschnittsträger der Kulturvermittlung gemeint, die Lehrer, Pfarrer, Anwälte, Beamten etc.)

<sup>11</sup> Gaetano Salvemini: Preludio alla seconda guerra mondiale. Milano: Feltrinelli 1967, S. 263.

<sup>12</sup> Opera Omnia di Benito Mussolini, vol. XVIII, Firenze: La Fenice 1951ff., S. 457.

Verkörperung der lateinischen Rasse, mithin der neue Caesar und Augustus in einem (der «nuova civiltà» und des neuen, dritten Römischen Reiches/Impero) und dabei - wie Napoleon - doch homme-peuple. zugleich gesellt Mussolini «neue» Mythen zu den «alten» hinzu, um darüber Moderne und Modernisierung zu apostrophieren. «In fünf Jahren muss Rom den Gästen aus aller

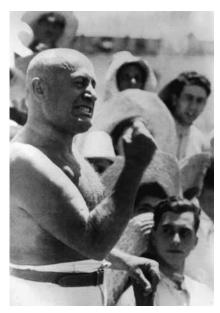


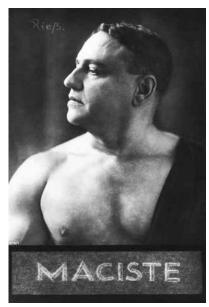
4 Mussolini als Feldherr

Welt wunderbar erscheinen, weitläufig, geordnet, mächtig, wie zur Zeit des ersten Römischen Kaiserreiches des Augustus.»<sup>13</sup> Die Basis des Vorgangs bilden die alten Mythen, die durch die neuen vitalisiert werden sollen.<sup>14</sup> Ins Schema passt auch die Äußerung des Übermenschen Mussolini gegenüber den Deutschen: «[...] dreißig Jahrhunderte Geschichte erlauben uns, mit souveränem Mitleid auf einige Doktrinen von jenseits der Alpen zu blicken.»<sup>15</sup> Das «Credere, obbedire, combattere» des Faschismus feiert sich selbst martialisch in der behaupteten Reminiszenz an (alt)römische Stärke. Die im Faschismus tatsächlich in Bewegung gesetzten gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse sind zwar vorhanden und müssen beachtet werden, liegen jedoch weit unterhalb des propagandistisch Beredeten.

Dieses Projektionsverfahren lässt sich weiterverfolgen in den kinematisch besonders erfolgreich präsentierten Gesellschafts-, Menschen- und Körperbildern, zum Beispiel den starken Muskelmännern als alten neuen Heroen der individuellen und kollektiven Stärke (Mussolinis eigene «virile» Körpervermittlung passt ins Schema – wie der italienische Machismus allgemein).<sup>16</sup>

- 13 Opera Omnia, vol. XXII, S. 47f. Ich kann eine vielleicht mutwillig verkürzende Aktualisierung nicht unterlassen: zum einen den Hinweis auf Ähnlichkeiten der Selbstpräsentation, Denkweisen und Propaganda Silvio Berlusconis mit denen Mussolinis, zum anderen die Überlegung, dass Berlusconis Wahl mit eben den oben beschriebenen Wünschen und Ängsten italienischer Großmachtansprüche zu tun hat...
- 14 Hierauf wäre auch Marinettis Beitrag der modernistischen Feier von Kraft und Stärke zu hinterfragen.
- 15 Opera omnia, vol. XXVIII, S. 171f. Mussolini will bereits früh Nietzsche in deutscher Sprache gelesen haben. Zum italienischen Übermenschen-Bild vgl. vor allem D'Annunzios Beitrag.
- 200 Zum Zusammenhang der forzuti des italienischen Stummfilms mit Mussolini und der faschistischen Bewegung vgl. Gian Piero Brunetta: Problèmes de la fascisation du cinéma italiens dans





5 Mussolini als «forzuto»

6 Bartolomeo Pagano als Maciste

#### IV.

Ich habe bisher das Problem der Definition des Begriffs «Mythos» vorsorglich umgangen, um nicht in eine der zahlreichen Fallen kontroverser Begriffsbestimmungen zu treten. Das alte Schema der polaren Entgegensetzung Logik/teleologisches Geschichtsverständnis/rationales Denken auf der einen und Mythos auf der anderen Seite scheint mir ebenso überholt zu sein wie das rigide Festhalten am Gegensatz des Mythos zu Moderne und Gegenwart. Wenn allerdings, wie ich annehme, Mythos als «das Andere der Vernunft» lebensstützende Bedeutung haben kann, dann gelten darin gleichwohl Tendenzen dieser alten Definitionen

les années 20. In: Les cahiers de la cinémathèque, n. 26–27, 1978, S. 88ff.; Monica Dall'Asta: Un cinéma musclé. Le surhomme dans le cinéma muet italien. Crisnée : Ed. Yellow Now 1992; dies.: Maciste – ein Stereotyp westlicher Männlichkeit. In: KINtop, Jahrbuch 7 (1998), S. 85ff.; Alberto Farassino, Tatti Sanguineti (Hg.): Gli uomini forti. Milano: Mazzotta 1983. – Außerdem Renzo Renzi (Hg.): Il cinema dei dittatori. Bologna: Grafis Ed. 1992, und Alberto Farassino: Maciste e il paradigma divistico. In: Cabiria e il suo tempo, s. Anm. 6. – Hier ist auch das von Antonio Costa mit Blick auf die Arbeit von Dall'Asta gezogene Fazit aufschlussreich: «In Wirklichkeit kann man die Mythologie der forzuti [starken Männer] wie eine volkstümliche (und popularisierende) Version des D'Annunzianischen «Übermenschen» betrachten.» (Antonio Costa: Dante, D'Annunzio, Pirandello. In: Sperduto nel buio, s. Anm. 6, S. 64).

weiterhin. Einmal halte ich dafür, dass Weltdeutungen eines früheren mythischen Bewusstseins weiterschwingen als Versuche der Weltbewältigung neben denen der begrifflichen Logik. Das gilt auch für die «neuen Mythen» in der Moderne, einer Art Säkularisierung der alten, wo Ideen, Personen oder Ereignisse zu bildhaftem Symbolcharakter mit breiter Faszinationskraft erhoben werden. In diesem Sinn gibt es zwar nicht den Kinomythos, aber den Mythos im Kino als kinematische Ausgestaltung von bereits existenten Mythenbildungen. Bedeutsam scheint mir ferner die gemeinsame Funktion dieser Bestimmungen von Mythos: existentiell drängende und bedrängende Widersprüche durch eine mythenförmige Ordnung bewältigen zu wollen, eine Art symbolisch-intuitiver, oft bildgebundener Ordnung der Welt gegen die Angst und das Chaos (die Kontingenz von Geschichte) setzen, eine «Ganzheit» gegen das «Zerrissene» herstellen zu wollen.

Damit kann auch nachvollzogen werden, dass sich sowohl die italienischen Historienfilme der 1910er und die der 1950er und 1960er Jahre wie die italienische und die weltumspannende Schaulust an den frühen Filmen jeweils sehr wohl voneinander unterscheiden: sie gehören unterschiedlichen Stadien und Formen der Mythenbildung und Mythenfunktion an. In den 1950er und 1960er Jahren finden wir ein Spiel mit der kinematographischen Präsentation alter (gewissermaßen zitierter) Mythen und Mythologien, das als Kino fasziniert; seine psychische Funktion ist, neben der Augenlust durch die Filmtechnik, die genretypisch beschriebene der phantasierten, infantilen Hypomanie - ohne besondere nationalbiographische Aufladung. Das ist sicher im Einzelfall zu spezifizieren, gilt aber ähnlich auch schon für den weltweiten Erfolg des alten italienischen Peplum-Filme. Wobei hier eine mythologische Dimension dazukommt, die auch bereits den Welterfolg der Romane von Bulwer-Lytton (Die letzten Tage von Pompeji) oder Sienkiewicz (Quo vadis?) bestimmt hat: Berührt werden alte universale, «archetypische» Mythologien der Katastrophe, des Weltuntergangs bzw. der Leidensgeschichte des Stammes bzw. des gemeinsamen Glaubens. Doch zurück zu den 1950er Jahre-Filmen: Die starken Männer beispielsweise sind in diesem Medien-Spiel der Mythenzitate durch starke Frauen komplettiert, die Kampf- und Machtrituale medial durchsichtig choreographiert; ähnliches gilt auch für die Einbettung der Darstellung des Fremden und des Eigenen, des Guten und des Bösen oder die Darstellung des alten Vergangenen. Ihre erkennbare mediale Inszenierung eröffnet die Leichtigkeit der phantasierten Abenteuer von Mut und Stärke.

Anders, nämlich deutlich unterschieden durch ein *Surplus* an weltanschaulicher Aufladung verhält es sich mit den alten Peplum-Filmen für das zeitgenössische italienische Publikum vor 1918 und in den 1920er Jahren. Hier geht es um alte Mythen – man könnte sagen um «Stammesmythen», in denen vom Ursprung und dem Erstarken des Stammes bzw. der Nation berichtet wird. Das längst Vergangene erscheint hier als das Große, Gute, Schöne – als Projektionsvorlage für das schwierige Gegenwärtige. Dabei geht es durchaus nicht nur um den Inhalt der alten

Mythen, sondern gleichrangig um die ihnen zugehörige Denkform, in der solche Art kollektiver Geschichtsphantasie eingebunden ist. Einfache Stichworte mit Signalwirkung sind dann im Alltag zum Beispiel «unsere» Geschichte oder «unsere» Vergangenheit, mit der auf mythische Weise die alte, antike Stärke gemeint ist (wie in Deutschland, wenn auch weniger direkt, die alltäglich-massenhafte Verbreitung der Germanen- und Preußensagen – nicht erst in der Weimarer Republik und deren Dolchstoßlegenden – das Unterfutter nationalistischer Orientierungen bildeten).

Das lässt sich nur zu einem sehr kleinen Teil aus den Filmen erschließen, viel stärker aus dem kulturellen Kontext der Gesellschaftsformation und den daraus erwachsenden Geschichtsbildern. Widersprüche und Aufspaltungen, die mythisch zu überbrücken sind, wurden oben im Überblick genannt. Dazu kommt aber noch ein gewissermaßen mythenimmanenter Riss: Alte Mythen (fast kindlich gedachte Vorstellungen und Berichte von den Taten der angeblichen Vorfahren, ihren Heroen und den Hoch-Zeiten ihrer Kultur) mit vor-modernen Figurationen und Ikonographien sollen helfen, die Probleme und Defizite beim aktuellen Fortschreiten in die moderne Welt zu beheben. In den fast magisch-symbolischen Raumbildern des alten Peplum werden prä-moderne Kräfte gegen die Gefahren der modernen Gegenwart beschworen. Die starken Männer und Retter wie Maciste, Herkules, Ursus, Samson, Saetta präsentieren auf groteske Weise vor-moderne Muskelkraft, ihnen mangelt es gerade an der Dynamik, Geschmeidigkeit und Flexibilität der modernen Männer (etwa des schnellen Leistungssportlers). 17 Eigene Schwäche wird auf diese statischen Figuren projiziert - wie die schwache nationale Identität der Gegenwart auf die langvergangene glorreiche Zeit. Darin liegt eine Disfunktionalität dieser mythenbasierten Rettungsversuche, die denn auch zum Scheitern in der Realhistorie führt.

Wir können also für die italienischen Filme der 1910er Jahre von mythologischen Filmen bzw. von Filmen mit alten mythischen Geschichten sprechen, die wie alle Pepla in besonderem Maß die Phantasieregression in hypomane infantile Stärke ermöglichen – die aber im Rezeptionszusammenhang der Kultur Italiens Teil eines Versuchs der Konstruktion von Geschichte im Sinne eines nationalistischen Bildes nationaler Identität sind. Wofür ich mit dieser Argumentation plädiere, ist eine «weiche» Interpretation des Zusammenhangs von Gesellschaft, Kultur, Ideologie und Kino, deren Bedeutung aus der spiralförmigen Darlegung offensichtlicher wie untergründiger Kontexte erwächst. «Harte» Verfahren empirisch oder philologisch positiv(istisch)er

17 In gewisser Weise karikiert wird der statische Muskelmann in Emilio Ghiones Za-la-Mort im Serial I TOPI GRIGI, auch durch den sehr realistisch dargestellten Milieuhintergrund – wobei übrigens auch Ghione Erfahrung mit (nationalistischen) Historienfilmen hat und nach 1922 rasch zum faschistischen Gefolgsmann avanciert. Renzis formalistischem Analogismus, in Za la Mort «un «doppio» del giovane Mussolini», «ein «Doppel» des jungen Mussolini» zu sehen, vermag ich nicht zu folgen; vgl. Renzo Renzi: Il Duce, ultimo divo. In: Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905–1930), s. Anm. 4, S. 134. – Der italienische Futurismus propagiert zwar fortschrittseuphorisch die neue, moderne Bewegung, bleibt aber in seinen rhetorischen Formeln von Männlichkeit und Heroismus zugleich ambivalent alten Vorstellungsbildern verhaftet.

Beweisführung mit kausalen Herleitungen halte ich zur Erschließung der hier angezielten Kontexte für unergiebig, verkenne aber nicht, dass die außerordentlich subtile Kritik von Thomas Elsaesser an Kracauers CALIGARI-Argumentation auch auf meinen kleinen Text zutrifft: «Indirekt stellt Kracauer einen strukturellen Zusammenhang zwischen Geschichten und Geschichte sowie zwischen dramatischem und sozialem Konflikt her. Er folgt einer Determinierungsfährte, die oberhalb oder außerhalb der einzelnen Filme liegt und deren Kohärenz sich nur im Lichte dieser außer-filmischen Faktoren erschließt, obwohl Kracauer nirgends eine direkt determinierende Instanz voraussetzt.» Als pauschaler Bezugspunkt für die Filmproduktion und -rezeption fungiert auch hier die «Mentalität der historischen Periode selbst, wie sie sich in einer Art Super-Text manifestiert, der von einer Familienähnlichkeit zusammengehalten wird.»<sup>18</sup> Die Vergangenheitsfixierung der zeitgenössischen Intelligenz Italiens als Kulturermittlerin habe ich als einen wichtigen Hinweis dafür schon angeführt; dazu gehört aber vor allem der gängige Kanon der Allgemein- und Schulbildung als durchschnittlicher Geschichtsvorstellung einschließlich des anekdotischen Bildungsgutes zur Geschichte, in dem die römische Antike gleichermaßen - ganz selbstverständlich gegenwartsverbunden - als Nationalgeschichte und Nationalmythologie fungiert.<sup>19</sup> Dieser Kontext einer mythenfixierten Bestimmung der italienischen Nationalität - fast eine Flucht in Geschichte und Mythologie - weist eine erstaunliche Kohärenz und Kontinuität bis zum Ende des Faschismus auf, auch wenn das viele allgemein- und filmhistorische Autoren nicht wahrhaben wollen. Vielleicht hängt sogar die Bedeutungslosigkeit des italienischen Kinos der 1920er Jahre, sein nicht stattgefundener Aufbruch in die Moderne des internationalen Kinos, mit dieser Kontinuität und dem Festhalten an den alten Genres und Darstellungsweisen zusammen, die nach 1918 auch aus außerökonomischen Gründen nicht mehr profitabel auf dem internationalen Markt zu platzieren waren.

- 18 Thomas Elsaesser: Das Weimarer Kino aufgeklärt und doppelbödig. Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 34 bzw. 33.
- In einer Vorbesprechung zur im S. Carlo geplanten und dann im Teatro Mercadante stattgefundenen Neapolitanischen Premiere von Cabiria heißt es ganz nebenbei zur Filmhandlung «[...] stumme und tragische Synthese der schönsten Periode unserer Geschichte». (La Cine-Fono. La rivista fono-cinematografica. Napoli 18 aprile 1914, Anno VIII, N. 278, S. 15-16, sign. Keraban). Dies entspricht dem alltäglichen Geschichtsbild. Auch die berühmte (realistische) neapolitanische Dichterin Matilde Serao führt dies in ihrer schönen Lobrede auf Cabiria eher beiläufig aus: «Und auch die Uninteressiertesten, die Skeptischsten, die größten Nörgler werden bewundern müssen, werden bewundern, welch großartige Poesie den Rahmen einer einfachen Filmvorführung erweitert und aus Cabiria etwas Außerdordentliches macht, etwas wie eine weise Gemeinschaft, wie eine große Gemeinschaft einer anmutigen und zärtlichen Geschichte reiner Liebe und einer mächtigen Geschichte von Leidenschaft, verbunden mit den höchsten Geschehnissen des epischen Kampfes zwischen Rom und Karthago in jenen furchtbaren epischen Kriegen, deren Heldennamen unsere Jugend begeistert haben, von Attilius Regolus zu Scipio dem Afrikaner oder Caius Duilius, und wo auch die Namen zweier karthagischer Krieger, Amicare Barca und dessen Sohn Hannibal, genannt das Schwert Karthagos, in uns so viel Bewunderung geweckt haben.» In: Il giorno, zit. nach: La Cine-Fono, N. 280, 9.5.1914, S. 49.