

Martin Loiperdinger

## Mattia Lento: La scoperta dell'attore cinematografico in Europa: Attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la seconde époque

2018

<https://doi.org/10.17192/ep2018.2-3.7890>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Loiperdinger, Martin: Mattia Lento: La scoperta dell'attore cinematografico in Europa: Attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la seconde époque. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 35 (2018), Nr. 2-3. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2018.2-3.7890>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

## **Mattia Lento: La scoperta dell'attore cinematografico in Europa: Attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la seconde époque**

Pisa: Edizioni ETS 2017 (Scritture della visione, Bd.21), 368 S., ISBN 9788846749116, EUR 32,-

(Zugl. Dissertation an den Universitäten Zürich und Mailand, 2014)

Die Entdeckung des kinematografischen Schauspielers – vorwiegend in weiblicher Gestalt, wie Lyda Borelli auf dem Cover von Mattia Lentos italienischsprachiger Dissertation zeigt – zielt nicht darauf, worin sich das Schauspielern vor der Filmkamera in der *seconde époque* vom Schauspielern auf der Theaterbühne unterschied. Filmemacher\_innen im Europa der 1910er Jahre haben in dieser Hinsicht bei ihrer professionellen Arbeit viele Unterschiede herausgefunden, entwickelt und institutionalisiert. Manche haben ihre Erfahrungen in Handbüchern und Ratgebern mitgeteilt – nicht zuletzt für diejenigen, die sich eine Filmkarriere erträumten oder gar pragmatisch angingen. Bei Lento geht es aber vielmehr um den kinematografischen Schauspieler, wie er dem Publikum im Projektionsbild auf der Leinwand entgegentrat. Die europäische Filmproduktion der 1910er Jahre etablierte den langen Spielfilm als Standard des Kinoprogramms und den Filmstar als wichtigsten Publikumsmagnet des kommerziellen Unterhaltungskinos, setzte aber noch kaum die Gestaltungsmittel der Montage und der Großaufnahme ein. Das Schauspiel ihrer Filmstars wurde in der Filmgeschichtsschreibung lange Zeit als ‚theatralisch‘, langatmig oder altmodisch herabgesetzt. Dieser

Einschätzung tritt Lento energisch und historisch fundiert entgegen: In mehrfachen Suchbewegungen unternimmt er von verschiedenen Blickwinkeln her seine Annäherungen an das Phänomen des auf der Kinoleinwand sichtbaren, vom Publikum wahrgenommenen und erlebten kinematografischen Schauspielers. An der Etablierung des Starsystems lässt sich recht gut studieren und analysieren, welche Hürden und Hindernisse die Innovation des Filmstars zu überwinden hatte. Angetrieben werden Lentos Annäherungsversuche von einer zentralen Frage, die sich durch das ganze Buch zieht und im Fazit wieder aufgegriffen wird: Wie war es möglich, dass in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg Millionen von Zuschauer\_innen Empathie und Verehrung für Schauspieler\_innen entwickelten, die ihnen nicht wie von den szenischen Künsten gewohnt in leiblicher Ko-Präsenz auf der Bühne begegneten, sondern in artifizierlicher technischer Reduktion als flächiges, stimmloses, graues oder monochrom eingefärbtes Spiel von Licht und Schatten auf der Leinwand?

Den Filmstar in *statu nascendi* ortet Lento in den frühen Langspielfilmen, die im Unterschied zu den abwechslungsreichen Kurzfilmprogrammen des frühen Kinos für ihre erfolgreiche

Vermarktung auf eine einzige Schauspielerin setzten. Der historisch erste Fall ist Asta Nielsen: Ihre zunächst in Berlin, ab 1912 in Babelsberg gedrehten Filmdramen bezeichnet Lento als die Wasserscheide zwischen dem frühen Attraktionskino und dem Kino der zweiten Epoche (vgl. S.23). Am Beispiel Zürich zeigt er schlagend die wachsende Präsenz von Nielsen in den Zeitungsanzeigen der lokalen Kinobetreiber, sobald mit Beginn der Kinosaison 1911/12 die erste aus Deutschland importierte Asta-Nielsen-Serie beworben wurde. Weitere deutsche Filmunternehmen zogen in der Kinosaison 1912/13 nach und versuchten mit ihren Filmstars Henny Porten und Lissi Nebuschka den Erfolg von Nielsen zu wiederholen. Diese blieb jedoch für den Schriftsteller Karl Bleibtreu, der regelmäßig von seinen Streifzügen durch Zürcher Kinos berichtete, der unerreichte Maßstab der Beurteilung von schauspielerischen Leistungen auf der Leinwand. Zugleich war Nielsen sein Hauptargument gegen die konservative Kritik und moralische Verurteilung des Kinos. Er stellte die Schauspielkunst Niensens sogar über die der italienischen Theaterdiva Eleonora Duse. Das ist bemerkenswert, weil er damit das Lichtspiel künstlerisch höher bewertete als das Theater, während die präventöse Verleih- und Kinowerbung für Nielsen als ‚Duse der Kino-Kunst‘ lediglich Gleichrangigkeit beanspruchte (vgl. S.130). Neben Zeitungsanzeigen traten seinerzeit Paratexte, welche die Präsenz des Filmstars visuell bekräftigten: Im öffentlichen Raum zur Schau gestellte

Filmplakate zeigten Nielsen auf Szenenfotos bei der Arbeit (vgl. S.153). In den Kinosälen verbeugte sich die Schauspielerin zu Beginn ihrer Filme vor dem Publikum und positionierte sich damit als absolutes Zentrum im Vermittlungsprozess zwischen dem auf der Leinwand vorgeführten Geschehen und dem Zuschauerraum (vgl. S.176).

Mehr noch als Nielsen verkörperte Borelli im italienischen Divenfilm der 1910er Jahre die beherrschende Rolle der Schauspielerin bei der Komposition des kinematografischen Bildes. Insbesondere die Inszenierung des Todes wusste Lyda Borelli ostentativ auszuspielen, etwa in der heute oft unerträglich lang empfundenen Schlusszene ihres 1913 gedrehten Debütfilms *Ma l'amor mio non muore* (vgl. S.201-204). Lento stellt fest, dass es zwischen den kinematografisch präsentierten Schauspielerinnen und dem Publikum keine körperliche Ko-Präsenz gibt, daher müsse das Kino diese Kluft durch verschiedene Strategien der Annäherung zwischen Leinwand und Zuschauerraum überwinden: Obwohl die Schauspielerin im Kino *de facto* abwesend ist, werde der Effekt ihrer Präsenz auf der Leinwand derart stark, dass sie vor den Augen, in der geistigen Vorstellung und in den Emotionen des Publikums buchstäblich zu leben scheint (vgl. S.325). Wie das Kino dieses filmtechnische, dramaturgische und schauspielerische Kunststück zustande bringt, das seit einem Jahrhundert in den kinematografischen Gestalten des Filmstars die selbstverständliche Grundlage seiner kommerziellen Existenz ist, verfolgt Lento nicht nur

anhand von Nielsen, sondern an mehreren einschlägigen Spuren. Er schöpft seine umfassenden ästhetischen Reflexionen zur Erscheinung der kinematografischen Schauspielerfigur im Kino der zweiten Epoche aus dem historischen Material verschiedener Medien: dem Kino selbst, dem Musiktheater, der Unterhaltungsliteratur, den Kulturzeitschriften und Tageszeitungen. Seine Suchbewegungen zwischen Leinwand und Zuschauerraum zur Erkundung des Starphänomens zu jener Zeit, als die Filmbranche in Europa das Starsystem etablierte, sind höchst anregend und produktiv. Das

liegt auch an seiner Verknüpfung von deutschsprachigen und italienischen Quellen zu Filmerfahrungen und ihrer Konditionierung im Medienumbruch vom frühen Kino zum Standardformat des Langspielfilms. Mehr denn je war das europäische Kino vor dem 1. Weltkrieg auf internationale Verbreitung ausgerichtet. Die historische Film- und Kinoforschung zur zweiten Epoche kann allemal davon gewinnen, wenn sie – so wie seinerzeit die langen Spielfilme der frühen Stars – nationale Grenzen überschreitet.

*Martin Loiperdinger (Trier)*