

Das gestische Repertoire

Zur Körpersprache von Lyda Borelli¹

Roberta Pearson unterteilt in ihrem Buch *Eloquent Gestures* das Spiel der Schauspieler im frühen Film in zwei Stilarten: den *histrionic code* und den *verisimilar code*, d.h. in die sogenannte theatralische und realistische Darstellung.² Pearson macht mit Recht deutlich, daß das wirklichkeitsnahe Spiel im frühen Kino nichts als eine weitere, mit gewissen Bühnen- oder Literaturkodex verwandte Kodeart ist. Sie weist darauf hin, daß die Grenzen zwischen den beiden Stilen nicht so eindeutig verlaufen, wie man denken könnte. In den von ihr untersuchten Filmen, die David Wark Griffith für die Produktionsfirma Biograph drehte, kann sie aber einen eindeutigen Wechsel vom *histrionic* zum *verisimilar code* feststellen, der in die Jahre zwischen 1908 bis 1914 fällt.³

Das Diva-Genre und Lyda Borelli⁴

Trotzdem darf man die Biograph Company nicht als stellvertretend für das Gesamtfeld betrachten. Außerhalb der Vereinigten Staaten sind Entwicklungen festzustellen, die auf einen nicht-linearen Übergang hindeuten. Pearson ist vorsichtig genug, die Vorgänge bei der Biograph nicht teleologisch darzustellen, d.h. als eine vom Schlechten zum Guten strebende Veränderung, wie es die zeitgenössischen Anhänger des *verisimilar code* propagierten. Das italienische Genre der Diven-Filme brachte einen eigenen Stil hervor, der sich genau gegen die herrschende Entwicklung richtete. Es bevorzugte das Theatralische, Opernhafte, die großen Gesten, das ekstatische Mienenspiel, melodramatische Geschichten und manchmal auch absurde Dekors und Kostüme. Doch zeigt das Genre gleichzeitig auch eine Vorliebe für Details, Nahaufnahmen von Händen und Gesichtern, für symbolbeladene Kleidung und Requisiten, für Fülle oder gar Überladung im Großen wie im Kleinen, auch wenn die Details manchmal zwischen den riesigen, sorgfältig ausgeführten Kompositionen verschwinden. Meiner Meinung nach beeinflusste dieses Gefühl für das Ekstatische, das Melodramatische, das beinahe übertrieben Wirkende das europäische Kino der zwanziger Jahre, was seinerseits Auswirkungen auf das amerikanische hatte. Das Diva-Genre war zeitweise in ganz Westeuropa, Südamerika und sogar Japan überaus populär. Nur in den Vereinigten Staaten kam es nicht zum Durchbruch, abgesehen von den vereinzelt, berühmten Auf-

treten von Lyda Borelli in LA DONNA NUDA (Carmine Gallone, 1914, Cines) (oder THE NAKED TRUTH, wie der Film in den USA hieß).

Lyda Borelli, eine der meistbeschäftigten Schauspielerinnen des italienischen Kinos der zehner Jahre, tritt in Filmen auf, die zum Genre des Diva-Films gehören. Eines der auffallendsten Merkmale dieser Gattung ist die Zurschaustellung des weiblichen Körpers und seine Entdeckung als Leinwandattraktion. Der französische Kritiker und Regisseur Louis Delluc schwärmte für die Arme von Francesca Bertini, die feurigen Augen der Pina Menichelli und die wohlgefälligen sinnlichen Formen der Borelli. Delluc lobte die *photogénie* der plastischen Fülle dieser Körper auf der Leinwand und beschrieb sie als eine Art Skulptur in Bewegung.⁵ Mit dem Diva-Genre (dem Asta Nielsen vorausging) wird *Glamour* zum Bestandteil des Kinos, und zwar in Form von Gesten, Physiognomie, Mienenspiel, expressiver Beleuchtung und verschwenderischen Bauten. Dekors und auch Kostüme wirken immer in Hinblick auf den Körper, der sich in ihnen bewegt. Sie drücken häufig den geistigen Zustand der Darstellerin aus, fast wie in romantischen Bildern oder gemalten Porträts. Deshalb hat die Bildsprache der Diva-Filme viel mit der Malerei zu tun. Jede Einstellung wird wie ein Tableau komponiert. Möglicherweise erklärt dies, warum Montage ausgesprochen häufig schon beim Drehen ausgeführt wird, statt beim Schnitt erst zu entstehen.

Während der Vorbereitungen zu einem Festival über das frühe italienische Kino, das ich 1988 zusammen mit Nelly Voorhuis organisierte, begegnete ich dem Diva-Film, der mich bis heute fasziniert.⁶ Was mich mit am meisten begeisterte und immer noch fesselt, ist der Ausdruck von Leidenschaft durch den Körper; dazu gehören auch Kostüme, Requisiten und Dekors. Später stellte ich für einen Vortrag in Riga eine Kompilation verschiedener Einstellungen aus Lyda Borellis Filmen auf Video zusammen. Dabei entdeckte ich, daß sich viele Elemente ihrer breiten Ausdrucksweise nicht mit den damals kursierenden Schauspielhandbüchern erklären lassen. Es wurde klar, daß die Ursprünge auf anderem Terrain liegen mußten.

In diesem Artikel möchte ich deshalb eine extreme Version der im Film verwendeten Körpersprache studieren und entschlüsseln: den körperlichen Ausdruck von Italiens Diva Lyda Borelli. Wir werden sehen, in welchem Maße sie eine Körpersprache benutzt (die ich mit der Metapher ›Alphabet‹ umschreiben möchte), und woher diese stammt.⁷

Überlebensgroß

Zunächst wollen wir uns der Analyse von Borellis Körpersprache zuwenden. Dabei ordnen wir den Ausdruck ihres Spiels dem *histrionic code* zu. In ihren Filmen kann man sehen, wie Borelli ihren Leib zum Ausdruck von Gefühlen einsetzt und nur in geringem Maße auch zur Mitteilung für die anderen Cha-



FIOR DI MALE.

raktere. Diese Körpersprache scheint auf den ersten Blick nicht mit der damals (vor allem in den nördlichen Ländern) herrschenden Auffassung über das Kino übereinzustimmen. Urban Gad, der Asta Nielsen in ihren ersten Filmen anleitete, schreibt 1918, daß der Filmschauspieler zum Ausdruck eines Charakters sehr sparsam mit übertriebenen Gesten umgehen sollte. »Ein verhängnisvoller Irrtum ist es indessen, wenn man glaubt, daß ein Dialog durch eine ununterbrochene Reihe illustrierender Gesten deutlich gemacht werden kann; das wirkt auf die Zuschauer nur wie eine Art Geheimsprache.«⁸ Dies scheint der Arbeit Borellis zu widersprechen.

Wenn man allerdings weiterliest, treffen Gads Bemerkungen mehr und mehr auf ihr Spiel zu. Gad rät zu einer kleinen Übertreibung, um z.B. das Alter auszudrücken und so die Assoziationen der Zuschauer zu unterschiedlichen Altersstufen zu treffen, selbst wenn sie nicht der Realität entsprechen. »Diese Übertreibung in der Kunst ist sowohl beim Film wie auf der Bühne erforderlich, weil nicht nur Menschen im allgemeinen, sondern Typen dargestellt werden sollen. [...] Das Ziel der Kunst ist nicht Wahrheit, sondern Wahrscheinlichkeit.«⁹ Doch fordert der Regisseur, die Gestik niemals so übertrieben einzusetzen wie dies Balletttänzer oder Mimen tun, denn dies wirke

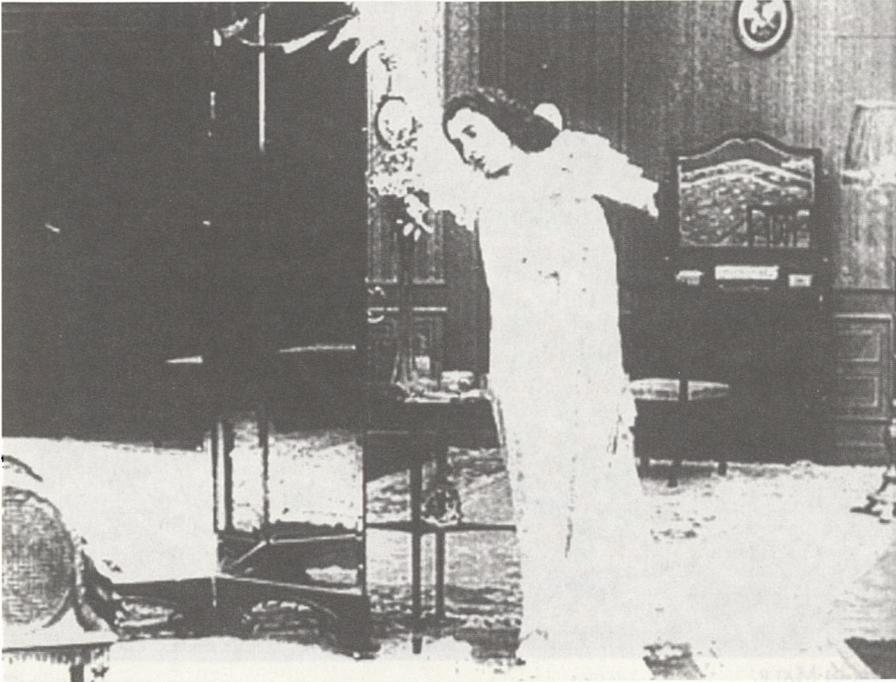
»unnatürlich«. Wichtig für ihn ist auch die Regel, niemals eine große Geste zu wiederholen: »Einen wichtigen Rat kann man jedem Filmschauspieler geben: niemals eine Bewegung zweimal oder kurz hintereinander zu machen. Eine große Armbewegung kann imposant wirken; wird sie wiederholt, bleibt die Wirkung nicht nur aus, sondern die Erinnerung an die erste wird abgeschwächt.«¹⁰ Urban Gad denkt ebenfalls an das Laufen: »Auch der Gang darf nicht vergessen werden, da kaum etwas die Individualität und Lebensstellung eines Menschen besser kennzeichnet als sein Schritt.«¹¹

Wenn Lyda Borelli durch Wälder geht, durch weite Korridore oder den Strand entlang, legt sie all ihre Besorgnis, ihre Verlorenheit, ihre Melancholie und ihre Einsamkeit in ihre Art zu gehen. Und wahrscheinlich wäre Urban Gad damit zufrieden gewesen, daß die Künstlerin oft zwischen übertriebenen Bewegungen und kontrollierten Posen wechselt, wie die Studie ihrer Gestik und Mimik zeigt.

Die Borelli ist sich ihres übertriebenen, unrealistischen Stils sehr wohl bewußt. Es handelt sich hier allerdings nicht (oder wenigstens nicht nur), wie man lange annahm, um eine vom Theater übernommene Tradition. Italienische Schauspielerinnen wie sie wissen, daß das Filmbild die menschlichen Proportionen verzerrt. Da die Kameralinse den menschlichen Ausdruck verformt, bedarf es folglich eines anderen Stils als des naturgetreuen, eines hyperrealistischen, eines das Leben übertreffenden Stils. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, die im Film dargestellten Geschichten größer als das Leben anzulegen, als Erzählungen, die nicht Selbstzweck, sondern Mittel für den emotionalen und physischen Ausdruck sind. Extreme Gefühle vermittelt durch eine extreme Körpersprache, krönt dann die Nahaufnahme mit dem überdimensionalen Bild des Gesichts. Zwar werden Nahaufnahmen in Diva-Filmen nicht so häufig eingesetzt wie etwa in Hollywood-Filmen mit Greta Garbo, doch dafür können sie hier überaus bedeutungsvoll sein.

Lyda Borelli und die Körpersprache der Mimen und Theaterdarsteller

Teilweise läßt sich Borellis Stil mit dem des Theaterschauspielers bzw. Mimen in Verbindung bringen. Roberta Pearson bezieht den *histrionic code* der Biograph-Filme auf Handbücher von Autoren wie François Delsarte.¹² Daß die Körpersprache der Mimen den Darstellern im frühen *film d'art* durchaus als Basis diente, haben Sabine Lenk und Frank Kessler nachgewiesen.¹³ Ein wichtiges Modell für die Kunst der Mimen stellt *L'Art mimique* von Charles Aubert aus dem Jahre 1901 dar.¹⁴ Es beruht zum Teil auf Charles Le Bruns Handbuch *La Passion*, das im ausgehenden 17. Jahrhundert Maler und Bildhauer anleitete, verschiedene Gefühle zeichnerisch auszudrücken.¹⁵ Jeder Gesichtsausdruck entspricht einer bestimmten Emotion oder einer Botschaft wie bei einem Alphabet. Auberts Buch *L'Art mimique* geht auf diesem Gebiet einen



MA L'AMOR MIO NON MUORE.

Schritt weiter. Er sieht den gesamten Körper als potentielles Reservoir, um Gefühlszustände und Informationen mitzuteilen. Zur Physiognomie fügt er Arme, Beine, Torso, Schultern, Hände, Füße, die Art zu gehen, zu sitzen oder zu stehen hinzu. Aubert behandelt die spezifischen Bewegungen von Auge, Mund, Augenbraue, Nase, Zunge und Zähnen getrennt. Jede Geste, jede Pose des Körpers steht hier stellvertretend für einen Satzteil. Er betrachtet die so entstehende Sprache als universell, so daß sie keiner Kodierung oder Dekodierung durch den Intellekt oder das Gedächtnis bedarf. Aus diesem Grund, so Aubert, sei der Dialog der körperlichen Expressivität unterlegen. Der Körperausdruck ist für ihn eine viel direktere Sprache, fast das Gefühl selbst.

L'Art mimique läßt sich überzeugend zur Analyse der Körpersprache heranziehen, wie man sie bei Schauspielern in Filmen wie *L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE* (Charles Le Bargy, André Calmettes, 1908, Film d'Art) beobachten kann, was Kessler und Lenk auch getan haben. Dies gilt teilweise auch für die Ausdrucksweise von Lyda Borelli. Vergleicht man die Körpersprache der Borelli mit dem Aubertschen Pantomime-Alphabet, lassen sich immer wieder Übereinstimmungen feststellen.¹⁶

Auch Lyda Borelli ballt die Fäuste, wenn sie z.B. in *FIOR DI MALE* (Carminie



FIOR DI MALE.

Gallone, 1915, Cines) entdeckt, daß ihr Sohn durch das Badezimmerfenster geflüchtet ist. Doch benutzt sie diese Geste nicht als direktes Zeichen für Willen oder Kraft, sondern als Signal für ihre Verzweiflung, für ihren Versuch, sich zu beherrschen – gewissermaßen die Kontrolle über ihre Kräfte zu behalten. Hier liegt ein Hauptunterschied zwischen Lyda Borelli und Francesca Bertini, die ihre Emotionen unkontrolliert sich ergießen läßt, bis sie vollkommen erschöpft ist. Wäre es zu gewagt, dies auf die Herkunft der Schauspielerinnen zurückzuführen? Denn Borelli stammt aus Genua und Bertini aus Neapel.

Lyda Borelli hält ihre Hände an den Kopf, wenn sie extreme Gefühle zeigen will: Angst, Verzweiflung, Trauer. Sie lacht oft mit schiefem Mund, einen Winkel nach oben gezogen, zum Zeichen der Arroganz, des Sarkasmus, der Ironie, der Verachtung der anderen, genau wie in Auberts Buch empfohlen. Heutzutage wirkt dies leicht komisch, doch damals gehörte es wohl zum Schauspieler-Repertoire. Der Ausdruck von Arroganz wird durch eine hohe Kopfhaltung noch unterstützt. Mit nach hinten gebogenem Kopf, mit ernstem Blick ohne Lächeln drückt Lyda Borelli Hohn aus, gerade wie es bei Aubert steht, doch auch Selbstbewußtsein, wenn sie sich in ihrer luxuriösen Villa (FIOR DI MALE) oder in ihrem Ankleidezimmer (MA L'AMOR MIO NON MUORE, Mario Caserini, 1913, Gloria) im Spiegel betrachtet. Wie bereits angedeutet,



FIOR DI MALE.

ist auch die Art zu gehen von großer Bedeutung. Borelli läuft den Strand entlang, den Kopf tief eingezogen, als trüge sie alles Unglück der Welt auf ihren Schultern (FIOR DI MALE). Im Abendsonnenschein wirkt sie wie ein Schattenriß, das Licht akzentuiert den Körper und seine Bewegungen. Das Bild erinnert entfernt an den späteren Stil von Murnau, dessen einsame Menschen durch weite, leere Räume gehen.

Ganz im Gegensatz zu Auberts Regeln für Mimen stehen die manieristischen Elemente, die in Borellis Repertoire auftauchen. Mehr als mit Pantomime scheinen sie mit dem Jugendstil gemein zu haben: wie sie ihr Haar löst, ihre typische Art, die Hand zu geben (sie preßt sie, statt sie zu schütteln), wie sie ihre Hand an den Kopf hält zum Ausdruck von Kummer oder Migräne, die kleinen Bewegungen, mit denen sie ihre Kleidung zurechtzieht. Auf eines müssen wir zum Schluß noch hinweisen: Aubert fordert in *L'Art mimique*, die Darsteller sollten nicht sprechen, nicht einmal lautlos. Lyda Borelli redet ab dem Moment, da sie sich in Begleitung anderer befindet, was fast alle Filmdarsteller in jener Zeit tun. Wie Sabine Lenk schreibt, versucht der Film im Unterschied zur Pantomime nicht, den Zuschauer die Sprache vergessen zu lassen.¹⁷ Nur langjährige Theaterschauspieler wie z.B. Charles Le Bargy in *L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE* halten an der kodierte Mimengestik fest.

Ich muß allerdings darauf hinweisen, daß die Handbücher und der *histrionic code* mir keine vollständige und befriedigende Antwort lieferten bei meinem Versuch, Lyda Borellis Körpersprache zu entschlüsseln. Mein Ziel war zu sehen, wie ihr körperlicher Ausdruck funktioniert und inwieweit er sich von einem sehr kodierten unterscheidet, wie er im klassischen Hollywood-Kino zu finden ist. Zu diesem Zweck sah ich mir nicht nur ihre Filme an, sondern stellte auch eine Szenen-Kompilation zusammen. Dabei entdeckte ich, daß die Expressivität von Borellis Körpersprache weniger explizit und kohärent erscheint als die in Hollywood verwendete. Es war schwierig, von jeder ausdrucksvollen Geste und Haltung vier oder fünf Beispiele zu finden. Ich konnte nur wenige sich wiederholende Bewegungen aus ihrem Repertoire zusammentragen, so die Art und Weise, wie sie den Mann zurückstößt, der sie küssen will. Lyda Borelli reagiert teilweise unterschiedlich auf die gleiche Situation und bietet Variationen desselben Themas. Bei der Kußszene in *RAPSODIA SATANICA* (Nino Oxilia, 1917, Cines), als einer ihrer Liebhaber androht, Selbstmord zu begehen, während sie gleichzeitig seinen Bruder verführt, agiert allein der Bruder dramatisierend, während sie verführerisch ruhig darauf wartet, daß er sie küßt. Ihre Macht liegt in der Verführung. In *CARNEVALESCA* (Amleto Palermi, 1917, Cines) hingegen küßt sie ihren Ehemann, kurz bevor sie ihn ermordet. Hier verleiht ihr die Rache die Machtposition.

›Alphabet‹, ›Sprache‹ oder ›Schema‹ sind vielleicht die falschen Begriffe, um ihren Stil zu beschreiben, denn sie setzen eine Universalität voraus. ›Repertoire‹ ist wohl angebrachter, denn es umfaßt eine Reihe von Möglichkeiten, die jedoch nicht leicht zu definieren oder in eine Rangordnung zu bringen sind. Natürlich hat die Borelli mehrere ausgesprochen typische Züge und Gesten, die man deshalb leicht als von ihr stammend identifizieren kann: ihr Aubrey Beardsley-haftes Profil, ihre ziemlich schmale Gestalt, ihr langes blondes Haar und ihre langgliedrigen Finger; ihre bereits erwähnte Art, einen Mann zu gleicher Zeit zu küssen und ihn doch auch wegzustoßen; ihre ungewöhnliche Manier, die Hand zu geben (siehe oben); wie sie ihre lange Haartracht löst, wenn sie ihren Emotionen freien Lauf läßt; wie sie das Gesicht mit ihren Haaren oder Kleidern bedeckt, um sich die Sicht auf eine schreckliche Szene wie den Anblick eines toten Geliebten zu verdecken, sich aber auch vor dem Gedanken und der Erinnerung an den toten Liebhaber zu schützen; ihr sarkastisches Lächeln; doch vor allem die unglaubliche Geschmeidigkeit, mit der sie in Trauerszenen ihren Körper in sich zusammensacken läßt oder ihn in Freude und Hysterie streckt. Einige dieser Auftritte, die durch großen Schmerz (*MA L'AMOR MIO NON MUORE, FIOR DI MALE*) oder Wahnsinn (*MALOMBRA, LA DONNA NUDA*) geprägt sind, erinnern an die Soli oder die Arien einer Diva aus der Oper, ein Genre, das wohl als Modell für Borellis Ausdruck dient. In den meisten dieser Szenen mit extremen Gefühlsausbrüchen ist sie einsam und allein; sowohl physisch wie auch geistig fehlt ihr jemand, der ihr beisteht.



FIOR DI MALE.

Typologien

Worauf können wir Borellis Körpersprache mehr beziehen, auf den *histrionic code* und die Theaterhandbücher des 19. Jahrhunderts oder auf die Spielästhetik des klassischen Kinos hollywoodscher Prägung? Vermutlich läßt sich die Antwort auf diese Frage in der Typologie der Diva finden und in den verschiedenen Ausprägungen des Genres, die in Ausdruck und Symbolismus mit der Kultur des vergangenen Jahrhunderts, vor allem mit seiner Literatur verbunden sind.¹⁸

Im Zusammenhang mit der bereits von mir angesprochenen Strandszene aus *FIOR DI MALE* darf man nicht vergessen, daß die Borelli nicht nur die Rolle der *femme fatale* spielt. Es ist ein großer Irrtum, Diva und *femme fatale* zu verwechseln, denn letztere ist nur eine Facette aus dem großen Repertoire der Diva. Lyda Borelli bleibt immer die starke Frau, die *leading lady*, egal, ob sie nun eine vom Schicksal verfolgte Frau darstellt, eine Mutter oder Frau, die sich für ihre Liebsten opfert, ein betrogenes Weib, das seinen Geliebten oder Ehemann an eine Verführerin verliert, oder selbst (wie dies häufig der Fall ist) die Rolle der *femme fatale* übernimmt. Macht ist Herrschen (Dominieren als

Spiel), doch zugleich auch Selbstaufgabe (eine große Liebe verlangt nach einem großen Opfer). Männer, die ihre Gefühle nicht im Zaum halten können, sind schwach, werden wie Motten vom glühenden Licht angezogen und enden durch Mord oder Selbstmord. Ihre Schwäche wird als eine Krankheit gezeigt, hervorgerufen von der verführerischen Frau, die sie überträgt. Dies läßt sich vor allem in den literarischen Grundlagen der Filme nachweisen, so an den Romanen und Stücken von Gabriele D'Annunzio (z.B. *Il Piacere*), einer für das 19. Jahrhundert typischen Mischung aus dekadenter Literatur und Kunst. Sicherlich inspirierte die eher prosaische Furcht vor Geschlechtskrankheiten die Schriftsteller dieser Epoche zu solchen Ideen.

Es kann auch passieren, daß die Frau aus Mißtrauen, Eifersucht oder verletztem Stolz zur Mörderin wird. Doch wird dies nie als Akt der Schwäche gezeigt. Gefühle wie Eifersucht oder Mißtrauen werden oft als Metaphern dargestellt. Wenn Lyda Borelli in *CARNEVALESCA* sich mißtrauisch verhält, zeigt das Bild zwei schleimige Oktopusse.

Die Natur als Metapher der femme fatale

Die Krake ist nicht das einzige Natursymbol. Das gesamte Repertoire der Borelli unterhält vielfältige Beziehungen zu Tieren und zur Natur. Auch auf dieser Ebene ergeben sich viele Verbindungen mit der Literatur und der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, besonders im Hinblick auf den Diva-Aspekt *femme fatale*. Andererseits findet man in den Borelli-Filmen die symbolischen Bilder bei allen Formen, die durch den Begriff ›Diva‹ gedeckt sind, nicht nur bei der *femme fatale*.

Wie Mario Praz und Bram Dijkstra in ihren Büchern *The Romantic Agony* und *Idols of Perversity* schreiben, ist die verführerische Frau in Literatur und Kunst oft mit der Natur verbunden.¹⁹ Diese wird vom Mann nicht als gütig empfunden, sondern als »rather primitive stage of the experience to be overcome by those in the forefront of the evolutionary struggle [...]«, wie Bram Dijkstra es ausdrückt.²⁰ Deshalb muß der Mann die begrenzte Welt dieser natürlichen Realität dadurch überwinden, daß er eine Umgebung schafft, die er als ›besser als die Natur‹ darstellt; er erschafft sich eine künstliche, perfekte Frau. Doch als Verkörperung der Natur widersetzt sich das Weib diesen Bemühungen und offeriert »the dark grotto of physical temptation opening mysteriously and wide before the terrified spiritual adolescence of man [...]«. ²¹ Das weibliche Geschlecht weckt Assoziationen wie Fruchtbarkeit, doch auch Roheit und Grausamkeit.

Mary Ann Doane erklärt die *femme fatale* in ihrem Buch etwas anders.²² Für sie entsteht das Phänomen im ausgehenden 19. Jahrhundert, zu einem Zeitpunkt, als der Mann offensichtlich den Zugang zum Körper verliert; dieser wird durch die Frau dann überrepräsentiert (zumindest in der Schönen

Kunst und der Welt der Schriftsteller). Der weibliche Leib wird zur Allegorie, zum Gegenstück der modernen Gesellschaft, die nur noch die Produktion zum Fetisch hat. Die *femme fatale* ist nicht produktiv, sie arbeitet nicht, gebiert keine Kinder; sie ist hingegen äußerst bestrebt, destruktiv zu wirken.

Gleichzeitig umgibt sie eine Sphäre von Gefühlen, Leidenschaften, sexuellen Instinkten, die allerdings am Ende zu Vernichtung, Tod und Einsamkeit führen. Ihre Triebe und ihre Schönheit erinnern an das Tier, was der Grund ist für die häufigen Vergleiche mit gefährlichen, menschenfressenden Bestien wie Schlangen, Löwen, Tigern oder mit mythologischen Tiergestalten wie der Sphinx. Daher rührt auch der die Borelli umgebende Überfluß an Blüten, ihre Darstellung als Botticellis Frühling; daher auch ihre Überschwenglichkeit, ihre Euphorie, ihre sorglose Freude und ihre verführerische Anziehungskraft, die in MALOMBRA (Carmine Gallone, 1917, Cines) Ausdruck finden in einem Boot voller Blumen, in dem sie von einem Volksfest zurückkehrt. So erklärt sich auch, daß sie häufig in der Natur gezeigt wird, wie sie durch weite Wälder oder leere Parkanlagen irrt, die für ihre Einsamkeit stehen (CARNEVALESCA, LA DONNA NUDA, RAPSODIA SATANICA).²³ Am Beginn von FIOR DI MALE erscheint sie mit einem jungen Löwen an der Hand. Dijkstra führt diese Beziehung zur Natur auf heftige dionysische Tänze zurück. Diese sollen die Frauen angeblich ebenso ermüden wie Hysterie und Neurasthenie; in Wahrheit aber werden sie regelmäßig als Symbol für sexuelle Erschöpfung eingesetzt. Borellis wilde Tänze, die manchmal an den ›Ausdruckstanz‹ der Mary Wigman denken lassen, wie auch, wenn sie von Tanzenden umgeben ist, können leicht diese Konnotation erhalten.

In ihren Filmen leidet sie außerdem oft, wenn sie versucht, ihre Leidenschaften zu kontrollieren. Doch wenn sie sich ihnen hingeeben und dadurch Zerstörung heraufbeschworen hat, bereut sie tief und fällt zurück in schwere Melancholie. Sie bildet hier einen Kontrast zur unkontrollierten *femme fatale* der Literatur des 19. Jahrhunderts. Diese Rolle identifiziert Doane zu Recht als Symptom der männlichen Angst vor der Weiblichkeit, nicht als Ausdruck der Heldin der Moderne. Sowohl in der genannten Literatur als auch im Diva-Film wird die verführerische Frau bestraft oder gar getötet, obwohl es auch Ausnahmen gibt wie in D'Annunzios Romanen oder in den Filmen der Diva Pina Menichelli IL FUOCO (Giovanni Pastrone, 1915, Itala Film) und TIGRE REALE (Giovanni Pastrone, 1916, Itala Film).

Kostüme

Auch die Kostüme der Lyda Borelli sprechen eine Sprache, die mit der ihres Körpers verbunden ist. Kleidung akzentuiert oft den Körper, trägt zur Zurschaustellung der bloßen Schultern, der Arme und des Nackens bei. Reiche Stickereiarbeiten, kunstvolle Frisuren, kostbare Juwelen und flatternde Schlei-

er steigern Reichtum, Eleganz und *Glamour*, während Lumpen Armut und Not ausdrücken. Oft trägt Lyda Borelli eine Art orientalisches Salome-*outfit*, ein recht passendes Kostüm für die Abenteurerin; in ihren Filmen wird es jedoch meist durch einen Kostümball oder eine Theateraufführung narrativ motiviert. Zu dem Zeitpunkt, da sie mit dem Filmen beginnt, zählt Lyda Borelli bereits zu den erstrangigen Darstellerinnen des Theaters. Sie spielt zuvor z.B. in einer berühmt gewordenen Bühnensfassung von Oscar Wildes *Salomé* mit, in der auch Ruggero Ruggeri auftritt.²⁴ Ihre Darstellung der Salome ist so erfolgreich, daß sie von Cesare Tallone, einem der Modemaler jener Zeit, in ihrem Kostüm porträtiert wird. Der orientalische *femme fatale*-Typ (Salome, Kleopatra, Salammbö) gehört bereits zu den bevorzugten Gestalten der Dekadenz-Kunst, doch Wildes *Salomé* macht die Figur über alle Maßen populär. Das Stück bleibt jahrelang ein großer Bühnenerfolg, vor allem in Deutschland, und wird deshalb in Folge auch von Richard Strauß 1905 für die Oper adaptiert.

Mario Praz schreibt in *The Romantic Agony* über Borellis Interpretation von Salome: »I still remember with what enthusiasm the gentlemen's opera-glasses were levelled at the squinting diva, clothed in nothing but violet and absinthe-green shafts of limelight.«²⁵ Ich habe Photos gesehen von Lyda Borelli in ihrem Salome-Bühnenkostüm, aus denen ich schließen muß, daß diese Nackt-Aufführung eher eine Phantasievorstellung von Mario Praz ist. Es wird jedoch behauptet, daß ihr Dekolleté sehr tief ausgeschnitten war und ihr Kostüm ihre gesamte Schulter- und Armpartie zeigte. Auch ihr Haar hing gelöst herunter. Natürlich galt dieser orientalisches-mythologische Rahmen auch im Kino als Vorwand, als Legitimation, wie dies bereits vorher bei der dekadenten und der Salonmalerei des 19. Jahrhunderts der Fall gewesen war, die ebenfalls viel nacktes Fleisch, viel Körper zeigten.

Tod, Geister, Unwirkliches, Göttliches

Man könnte diese Körper-Obsession im Kino damit begründen, daß Film selbst als etwas Lebendiges betrachtet werden kann. Diese recht positive und vitalistische Vision des Filmstreifens stellen wir der Allgegenwart des Todes gegenüber, wie sie laut Yuri Tsivian im frühen russischen Kino anzutreffen ist.²⁶ Ihre starke Verbindung mit dem Symbolismus lassen die Diven-Filme zu einer besonderen Variante des Themas ›Leben und Tod‹ werden. Karneval und raffinierte Vergnügungen wechseln mit Verfall, Trauer und Verlust. Blumen, Zeichen der Lebenslust, werden plötzlich zu Ikonen des Todes. Borellis mitunter geistergleiche Erscheinung wird mit einem Schleier unterstützt, der das Gesicht teilweise oder ganz verdeckt. Wenn sie ihn lüftet, enthüllt sich die volle Pracht ihres schönen Gesichts, werden vitale Momente des Films geschaffen. Wenn sich die Diva am Ende von RAPSODIA SATANICA allerdings

selbst bedeckt, gleicht dies einem morbiden Ritual. Ganz in Schleier gehüllt, die beim Gehen hinter ihr herflattern, erhält ihre Erscheinung etwas Transparentes, Unirdisches, gleicht sie einem Phantom. Sie scheint ihrem eigenen Tod entgegenzugehen, auch wenn sie sich auf dem Weg zum Geliebten wähnt. Doch statt diesem begegnet sie dem Teufel, der ihr das Herz bricht, indem er sie in die alte Frau zurückverwandelt, die sie zu Beginn des Films war. Er tötet sie, indem er sie ihr Spiegelbild im Wasser erblicken läßt. Der Schleier weist bereits auf diesen Ausgang der Geschichte hin.

Zugleich scheinen mir diese Szenen das Wesentliche von *Glamour* auszudrücken. Alle nur erdenklichen Mittel (Spiegel, Schleier, *key lighting*, aufwendige Kostüme, weite Räume, Kompositionen) werden herangezogen, um die unwirkliche Erscheinung der *leading lady* zu unterstreichen, so wie es einige Jahre später bei Greta Garbo der Fall sein wird, oder bei Madonna, die diese Technik in ihren Videoclips verwendet. Natürlich verlangt solch ein gottgleicher Auftritt einen unirdischen, unnatürlichen Körperausdruck. »Strike a pose!«

Abschließend möchte ich sagen, daß Lyda Borellis Körpersprache Extreme berührt. Sie reicht von überschwenglich und höchst dramatisch bis melancholisch bzw. morbid. Teils wurde sie neu geschaffen, teils der Theater- und Mimenttradition entlehnt. Alles in allem steht sie der nördlichen Bühnentradition nicht so fern wie man denken möchte. Borellis Ausdrucksrepertoire wie auch ihre Kostüme, Accessoires und die Dekors tragen alle zum Ausdruck von Gefühlen bei, manchmal in sehr beherrschter, manchmal in vollkommen extrovertierter Form. Ihre metaphorische, symbolische Gestik und Mimik, ihr körperliches Alphabet, wenn man so will, läßt sich eindeutig auf die Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts zurückführen. Auch wenn man bei seiner Beschreibung mitunter von Schematisierung sprechen muß, scheint es im Vergleich etwa zur Praxis des klassischen Hollywoodkinos weniger schablonenhaft. Um noch einmal auf die Metapher des Anfangs zurückzukommen, muß gesagt werden, daß Borelli keinesfalls ein Alphabet im Sinne Charles Auberts benutzt, sondern eine ihr eigene, sehr persönliche und ihrem kulturellen Umfeld entsprechende Handschrift besitzt.

(Aus dem Englischen von Sabine Lenk)

Anmerkungen

- 1 Dieser Artikel beruht auf einem Vortrag, den ich 1995 im Rahmen der International School of Film History in Riga (Lettland) hielt, die dem Thema ›Acting for Silents: Styles, Schools, Stars‹ gewidmet war.
- 2 *Histrionic code* und *verisimilar code* ließen sich mit »histrionischer Kode« bzw. »wirklichkeitsgerichteter Kode« übersetzen. Der histrionische Spielsatz stützt sich vornehmlich auf große, konventionelle Gesten und Posen, während der wirklichkeitsgerichtete sich einer verhaltenen Gestik bedient, die sich stark an Alltagsgesten orientiert. Da »histrionisch« den Beiklang von »schmierenkommödiantisch« hat, wurden die englischen Originalbezeichnungen beibehalten [Anm. d. Übers.].
- 3 Roberta Pearson, *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, University of California Press, Berkeley 1992. In diesem Zusammenhang möchte ich mich bei Frank Kessler, Sabine Lenk, Yuri Tsvivan und Nelly Voorhuis für ihre freundliche Unterstützung bedanken.
- 4 Den Begriff ›Diva‹ entlehnt die Filmindustrie der Bühnenwelt, wo das Wort Theater- und Opernstars wie Sarah Bernhardt und Eleonora Duse bezeichnet. ›Divismo‹ hingegen ist weiter gefaßt und bezieht sich im Sinne von ›Persönlichkeitskult‹ auch auf Größen aus den Bereichen Sport, Politik, Literatur und Kunst.
- 5 Vgl. Louis Delluc, »La photoplastie au cinéma«, in: ders., *Écrits cinématographiques*, Band II, Cinémathèque Française, Paris 1986, S. 210-212.
- 6 Vgl. Ivo Blom, Nelly Voorhuis (Hg.), *Hartstocht en heldendom. Il primo cinema italiano 1905-1945*, Stichting Mecano, Amsterdam 1988 (erschien anlässlich des Festivals).
- 7 Ich benutze den Begriff ›dekodieren‹ nicht im semiotischen Sinn, sondern ähnlich einem Agenten, der eine Geheimsprache versucht zu entschlüsseln.
- 8 Urban Gad, *Der Film. Seine Mittel, seine Ziele*, Schuster & Loeffler, Berlin 1920, S. 159 (Originalausgabe: *Gads Filmen. Dens midler og mal*, Gyldendalske boghandel, Kopenhagen 1919).
- 9 Ebenda, S. 157.
- 10 Ebenda, S. 159.
- 11 Ebenda.
- 12 Der Theoretiker François Delsarte entwickelte in seinem Buch *Mimique, Physiognomie et geste* ein auf der Körperbewegung beruhendes System des dramatischen Ausdrucks.
- 13 Vgl. z.B. Frank Kessler, Sabine Lenk, »... levant les bras au ciel, se tapant sur les cuisses. Réflexions sur l'universalité du geste dans le cinéma des premiers temps«, in: Roland Cosandey, François Albera (Hg.), *Cinéma sans frontières 1896-1918 / Images Across Borders 1896-1918*, Nuit Blanche Editeur, Québec / Editions Payot, Lussanne 1995, S. 133-145.
- Zum Verhältnis von Pantomime und Film vgl. auch Sabine Lenk, »Horen met je ogen. Enkele gedachten over pantomime en de vroege film«, *Versus*, Nr. 2, 1989, S. 43-55.
- 14 Vgl. Charles Aubert, *L'Art mimique, suivi d'un Traité de la pantomime et du ballet*, E. Meuriot, Paris 1901.
- 15 Vgl. Charles Le Brun, »Conférence sur l'expression des passions« (Vortrag aus dem Jahre 1668), abgedr. in: *La Passion. Nouvelle revue de psychanalyse*, Nr. 21, Frühling 1980, S. 95-109.
- 16 Ein ausführlicher Vergleich des gestischen und mimischen Repertoires der Diva mit den Handbüchern für Mimen und Filmschauspieler im frühen Film steht noch aus.
- 17 Vgl. Lenk (Anm. 13), S. 54.
- 18 Vgl. Mario Verdone, »Actrices, sterren en femmes fatales: de diva-film«, in: Blom, Voorhuis (Anm. 6), S. 30-41; Ivo Blom, »Il Fuoco or the Fatal Portrait«, *Iris*, Nr. 14-15, Herbst 1992, S. 55-66; Gerardo Guccini, »Tecnicismi borelliani«, *Cinegrafie*, Nr. 7, 1994, S. 103-117.
- 19 Mario Praz, *The Romantic Agony*, The Fontana Library, Oxford University Press, New York, Oxford 1966, S. 215-321; Bram

Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, Oxford University Press, New York, Oxford 1986, S. 235-271.

20 Dijkstra (Anm. 19), S. 236.

21 Ebenda, S. 237.

22 Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, and Psychoanalysis*, Routledge, New York 1991, S. 2. Sie bezieht sich hier auf die französische Kunstphilosophin Christine Buci-Glucksmann.

23 In *LA MEMORIA DELL'ALTRO* (Alberto Degli Abbatì, 1913, Gloria) werden Ein-

samkeit und Melancholie, die Borelli durch den Verlust ihres Geliebten erfährt, ebenfalls durch eine Bootsfahrt am bevorzugten Platz der Spätromantiker angedeutet: Venedig.

24 Der Schauspieler Ruggero Ruggeri trat sehr erfolgreich mit der Theatertruppe des berühmten Darstellers Ermete Novelli auf.

25 Praz (Anm. 19), S. 337.

26 Vgl. Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge, London 1994.