

Bruno Grimm: Tableaus im Film – Film als Tableau: Der italienische Stummfilm und Bildtraditionen des 19. Jahrhunderts

Paderborn: Wilhelm Fink 2016, 255 S., ISBN 9783770559053, EUR 39,90
(Zugl. Dissertation an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, 2014)

Klugerweise untersucht Bruno Grimm in seiner Monografie *Tableaus im Film – Film als Tableau* nicht den ganzen italienischen Stummfilm, sondern beschränkt seine Analyse hauptsächlich auf drei vor dem Ersten Weltkrieg erschienene Monumentalfilme: *L'Inferno* (1911), *Quo Vadis?* (1913) und *Cabiria* (1914). Es handelt sich um die drei wichtigsten der vielen Langfilme, welche die italienische Filmindustrie des frühen 20. Jahrhunderts im internationalen Konkurrenzkampf mit französischen, amerikanischen, britischen, dänischen, deutschen und österreichisch-ungarischen Anbietern auf den Weltmarkt warf. Im damaligen Medienumbruch des Kinos von abwechslungsreichen Kurzfilmprogrammen zu Langspiel-filmen, die auf das ‚bessere Publikum‘ der Theater zielten, positionierten sich die italienischen Filmproduzenten mit bekannten Stoffen aus der Antike, die sie mit zahlreichen Statisten meist *open-air* drehten. Während die US-amerikanischen Regisseure Anfang der 1910er Jahre ihre Filmszenen bereits in mehrere *shots* auflösten, drehten die Filmproduktionsfirmen in Europa ihre Filmszenen auf tiefen Bühnen als Tableaus, in deren Zeitrahmen die jeweilige Teilhandlung ausgespielt wurde.

Außer mit ihrem hohen Inszenierungsaufwand und ihrer außergewöhnlichen Länge punkteten *L'Inferno*, *Quo Vadis?* und *Cabiria* mit herausragenden ästhetischen Schauwerten. Wie der Autor eindrucksvoll zeigt, wurden schon bei der Planung der Dreharbeiten bekannte und künstlerisch anerkannte Vorlagen aus Malerei und Druckgrafik herangezogen, um dem künftigen Filmwerk auf der Leinwand einen unverwechselbaren und eindeutig wiedererkennbaren stilistischen Ausdruck zu verleihen: Grundlage für *L'Inferno* war die Bildfolge der von Gustave Doré illustrierten italienischen Ausgabe von Dantes *Divina Commedia* aus dem Jahr 1909, ergänzt um einige Gemälde von Sandro Botticelli (vgl. S.96). Für die Romanverfilmung *Quo Vadis?* ließ Regisseur Enrico Guazzoni einen Marmortisch nach archäologischen Zeichnungen modellieren, die offenbar auch der beliebte Antikenmaler Lawrence Alma-Tadema benutzte (vgl. S.130). Für Guazzonis Rückgriff auf zwei bekannte Gemälde von Jean-Léon Gérôme resümiert Grimm Forschungen des Filmhistorikers Ivo Blom: Wie das Cover des Buchs sinnfälliger zeigt, wird für die vorgesehene Zerfleischung verfolgter Christen durch Löwen im Circus Maximus das Gemälde *Dernières prières des mar-*

tyrs chrétiens (1883) nachgestellt (vgl. S.134). Gérômes Gladiatorenkampf *Pollice verso* inszeniert Guazzoni im Film sogar in erstarrter Pose wie ein ‚lebendes Bild‘, um die Aufmerksamkeit des Kinopublikums zu erhöhen. *Cabiria* steigert die Raumtiefe der Tableaus, indem Regisseur Giovanni Pastrone die Kamera auf einen Wagen mit Gummireifen setzte. Auf diesem *carello cabiriano* „fuhr Pastrone buchstäblich mit der Kamera in das Tableau hinein und löste so nicht nur den Zuschauer aus seiner festen Betrachterposition, sondern etablierte damit den Raum im Film auf neue Weise“ (S.213). Reizvolle Kamerafahrten zeigten dokumentarische *phantom rides* schon seit Ende der 1890er Jahre, indem auf Lokomotiven und Straßenbahnen postierte Kameras das Kinopublikum durch Landschaften und Städte führten. Damit hatte die Kamerafahrt auch Eingang in die Inszenierung von Spielfilmen gefunden. Pastrones drei Stunden langer *Cabiria*-Film setzte nicht so sehr auf eine spannend erzählte Geschichte seiner fiktionalen Protagonisten während des Zweiten Punischen Krieges zwischen Rom und Karthago, sondern auf die Zurschaustellung eines antiken Orients, dem selbst Menschenopfer nicht fremd waren: Ein *Cabiria*-Plakat zeigt das Motiv züngelnder Flammen im Tempel des Moloch, in die ein Mädchen geworfen wird (vgl. S.218).

Der Monumentalfilm *Cabiria* adaptiert Motive aus den Bildprogrammen

des Symbolismus und Orientalismus. Der Rückgriff auf Bildtraditionen des 19. Jahrhunderts war seinerzeit in europäischen Filmproduktionen keineswegs auf Italien beschränkt. So stellte etwa in Deutschland Max Reinhardt Gemälde von Arnold Böcklin nach. Die Adaptionen aus den Bildenden Künsten in Filmen der 1910er Jahre erscheinen gegenläufig zum Modernisierungsdiskurs, der bezogen auf das neue Medium ‚Kino‘ vor dem Ersten Weltkrieg teils abwehrend, teils befürwortend geführt wurde und heutzutage in den mit Film befassten Kulturwissenschaften dominiert. Für fällige Korrekturen an kurzgeschlossenen Koppelungen von Kino und Moderne gibt es dringlich erwünschten Bedarf an Forschungen aus der Kunstgeschichte. Der Autor hat mit seiner kunstgeschichtlichen Dissertation einen Anfang gemacht, der sich durch sorgfältige visuelle Materialanalysen der Filme und des ihnen zugrunde gelegten Bilderkorpus sowie durch ergänzende Textanalysen von Drehbuchversionen und Filmgesprächen auszeichnet. Es ist sehr zu begrüßen, dass jetzt eine Monografie zu den drei maßgeblichen frühen italienischen Langfilmen vorliegt, mit der sich wegen ihrer akribisch durchgehaltenen Materialnähe in Verbindung mit vorhandenen und künftigen DVD-Editionen auch in der Lehre sinnvoll und produktiv arbeiten lässt.

Martin Loiperdinger (Trier)