

Monica Dall'Asta

Maciste - ein Stereotyp westlicher Männlichkeit

1998

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15903>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Dall'Asta, Monica: Maciste - ein Stereotyp westlicher Männlichkeit. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Stummes Spiel, sprechende Gesten*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1998 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 7), S. 84–97. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15903>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



Plakat des belgischen Verleihs Crosly (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Turin).

Maciste – ein Stereotyp westlicher Männlichkeit

Von Banditen verfolgt, sucht ein kleines Mädchen Zuflucht in einem Kino. Auf der Leinwand läuft ein Historienfilm: Mit nacktem Oberkörper, das Gesicht verzerrt, spannt ein Farbiger von imposanter Figur seine Muskeln an, um die Gitterstäbe eines Kerkers auseinanderzubiegen.

Es ist Maciste, der Held aus *CABIRIA* (Pastrone, Itala Film 1914). Geblendet vom Anblick seiner muskelstrotzenden Vitalität sehnt sich das Mädchen danach, wie die kleine Cabiria einen entschlossenen väterlichen Beschützer zu finden. Sie sucht das Studiogelände der Itala Film in Turin auf. Hier ist Bartolomeo Pagano alias Maciste inzwischen einer der wichtigsten Stars. Graumeliert, von glänzender Statur, trägt er professionelle Sicherheit und Ungezwungenheit zur Schau. Er hört sich die Geschichte des Mädchens an und stellt sie bis zum endgültigen Sieg über die Bösewichte unter seinen Schutz.

So beginnt *MACISTE* (Dénizot, Itala Film 1915), der erste Film mit Pagano nach *CABIRIA*, der 1915 eine Serie von Abenteuern mit diesem Muskelmann eröffnet. *MACISTE* ist der Archetyp eines ganzen Genres, das in Italien bis Mitte der zwanziger Jahre fortlebt. Die erste Sequenz von *MACISTE* ist ein Meisterstück der Eigenwerbung: Pagano war als Maciste in *CABIRIA* damit erfolgreich, daß seine Muskelkraft Vitalität und Ruhe ausstrahlt. Der Anfang von *MACISTE* führt seinen beeindruckenden Anblick auf die schauspielerische Arbeit und die professionelle Formung seines Körpers zurück. So wird eine Rolle ihres Mythos entkleidet, um dadurch einen anderen aufzubauen: den *divo* der Itala Film, für jedes Mädchen aus dem Publikum erreichbar und stets bereit, den Schutzlosen mit väterlichem Großmut beizustehen.

In Wirklichkeit verfügt Pagano zu diesem Zeitpunkt seiner Karriere keineswegs über Professionalität. Bevor ihn Regisseur Giovanni Pastrone für die Rolle des hünenhaften Helden in *CABIRIA* verpflichtet, hat er jahrelang als Auslader im Hafen von Genua gearbeitet. Bei seinem ersten Auftritt als Schauspieler ist er schon fast vierzig. Aber sein Körper ist noch ausgesprochen schön: groß, mächtig, sichtlich mit Energie geladen – sozusagen »wie gemeißelt«.

Statuarische Schönheit

Zweifellos will Pastrone mit der Besetzung von Bartolomeo Pagano in *CABIRIA* einen skulpturhaften Eindruck hervorrufen. Bei seinem ersten Auftritt auf

weißen Felsen am Meer ist sein Körper nur mit einem Tuch bedeckt, das er über die Schulter gerafft im Arm hält. Die Muskeln treten hervor, sein Schädel ist fast kahl rasiert, der edle Blick ins Off gerichtet. Während die anderen Rollen recht ausgesucht und phantastisch kostümiert sind, erinnert die zentrale Figur des Maciste an die essentielle Reduktion der antiken Skulptur auf Körper und Tuch, auf Nacktheit und Bekleidung.

Mit Maciste tritt ein Modell männlicher Schönheit ins Kino, das Johann Joachim Winckelmann auf der Folie des griechischen Standbilds zum Kanon erhoben hatte. Es hat sich George Mosse zufolge in der ganzen bürgerlichen Geschichtsepoche, genauer gesagt seit der Aufklärung, kaum verändert.¹ Vielen Ideologien der Moderne, allen voran dem Nationalismus, dient es als symbolische Form. Es spricht einiges dafür, daß das Kino der Muskelmänner seinen Nährboden in der jungen Kultur des italienischen Nationalismus hat.² Wie der Erfolg im Ausland zeigt, repräsentiert Maciste ein im ganzen Westen verbreitetes Stereotyp von Männlichkeit. Auf dem CABIRIA-Plakat des belgischen Verleihs sprengt Maciste die Kette, die ihn an einen Mühlstein fesselt. Links oben, weiß auf blauem Grund, erscheint der Schriftzug des Muskelmanns etwa fünf Mal größer als der des Autors Gabriele D'Annunzio. Der Name des berühmten Dichters am unteren Rand des Posters verwischt sich noch dazu auf dem unregelmäßig farbigen Grund.³ Das Werbeplakat belegt die zentrale Rolle, die Maciste für den Erfolg von CABIRIA spielt. Seine andauernde Beliebtheit im Ausland ist abzulesen an der englischen Wiederaufführung von MACISTE unter dem Titel MACISTE, STRONG MAN. Das Branchenblatt *The Bioscope* schreibt im März 1918 dazu:

Es wird ungefähr zwei Jahre her sein, da wir in den Spalten dieser Zeitschrift unser Urteil über MACISTE, STRONG MAN zum Ausdruck brachten. Das »West End« zeigt den Film dieser Tage wieder – vor einem Publikum, das nicht müde wird zu applaudieren. [...] Die Handlung ist eher konventionell, setzt aber die prächtige Erscheinung dieses außergewöhnlichen Kraftgiganten perfekt in Szene. [...] Maciste ist ein *Superman*, wie es noch keinen gegeben hat. [...] Daß er nie sein gewinnendes Lächeln und seine selbstironische Grundhaltung verliert, macht ihn unwiderstehlich. Diese Trümpfe lassen wenig Zweifel, daß uns dieser Held mit der Wiederaufnahme von MACISTE, STRONG MAN noch lange erhalten bleibt.⁴

Maciste verkörpert ein Stereotyp, das auf die archäologische Ästhetik Winckelmanns zurückgeht und sich in verschiedenen Spielarten der Körperkultur über die Sportstätten des 19. Jahrhunderts verbreitet. Seine *raison d'être* besteht hauptsächlich darin, daß sich mit der Moderne die Bestrebungen nach einem visuellen Kanon für moralische Bewertungen verstärken. Sie finden in der physiognomischen Theorie von Johann Caspar Lavater ihren absoluten sinnfälligen Ausdruck. In diesem Zusammenhang repräsentiert das vom antiken Standbild abgeleitete Modell männlicher Schönheit geradezu das Ideal westlicher Virilität, mit seinen Werten Mut, Willensstärke und Hochherzig-

keit.⁵ Diese gehören schon immer zur Definition von Männlichkeit, doch drücken sie sich erst seit Mitte des 18. Jahrhunderts direkt durch die Formung des Körpers aus (statt sich wie bisher auf den Bekleidungs- und Verhaltenskodex zu beschränken). Der schöne, starke Körper, »herausgemeißelt« durch physisches Exerzitium und immer häufiger in den Turnhallen nackt präsentiert, wird zum Spiegel für die Nobilität des männlichen Geistes. Gleichzeitig steigt das Motto »mens sana in corpore sano« zum Grundprinzip der modernen Gymnastik auf. Ist dieser direkte und jeweils eindeutige Bezug zwischen äußerer Erscheinung und innerem Wert erst einmal hergestellt, so läßt sich der mannhafte Körper als ideologisches Symbol benutzen – um die Nation, die Rasse oder die bürgerliche Bildung zu repräsentieren.

Im Hinblick auf Winckelmanns Ideal gehört Maciste zu einer späteren Etappe in der Entwicklung des männlichen Normenkanons. Um die Jahrhundertwende setzt nämlich Kritik an Winckelmanns ästhetischem Konzept ein: Es mache die Idealvorstellung männlicher Schönheit an starren Skulpturen fest und sei deshalb nicht geeignet, Dynamik und Vitalität auszudrücken. Das aber hat die Moderne ihrem Modell von Männlichkeit mittlerweile als unverzichtbaren Wesenszug auferlegt. Der Engländer William Pater z. B. wirft Winckelmann vor, er habe zu großen Wert auf die »archaische Unbeweglichkeit« der griechischen Statuen gelegt – auf Kosten eines fundamentalen ästhetischen Prinzips, das diesen Figuren als »Ruhe in Bewegung« inhärent sei.⁶ So wird das neoklassische Modell mit dem Aufkommen der Körperkultur durch die Einführung des Bewegungsaspekts ergänzt.

Kraft in Bewegung

Für das neuartige Interesse am männlichen Körper, der in Aktion ist, spielt das Kino den Dolmetscher. Seit den Forschungen zur Physiologie der Bewegung durch Eadweard Muybridge, Etienne-Jules Marey, Georges Demeny, Ottomar Anschütz und andere ist der nackte Mann, fotografiert in exemplarischen Bewegungen, bei den Experimenten zur Wiedergabe visueller Wahrnehmung ein häufig wiederkehrendes Sujet.

Muybridge veröffentlicht 1887 *Animal Locomotion*, eine Sammlung von gut siebenhundert chronophotographischen Bewegungsstudien im Großformat. Ein kleinerer Teil dieser Tafeln zeigt Phasenbilder von verschiedenen Tieren. Über fünfhundert Tafeln dokumentieren Bewegungsabläufe von Männern, Frauen und Kindern. Nackte junge Männer in Ausführung einer Körperübung bilden die größte Motivgruppe.⁷ Ein Vergleich zwischen den Männer- und Frauenaufnahmen verweist auf signifikante zeitgenössische Geschlechter-Stereotypen. Die Männer zeigen Aktivitäten bei Sport, Arbeit oder Militär.

Den Frauen wird auffallend viel Raum für häusliche, mondäne, läppische und scherzhafte Aktivitäten gegeben: Bügeln, Sichanziehen und Sichausziehen (die ersten Striptease-Darstellungen), Tee servieren, sich Wasser übergießen, einem Kind den Hintern versohlen, eine Zigarette rauchen. Während ein großer Teil der männlichen Modelle nackt ist, werden Frauen von ganz nackt bis komplett angezogen präsentiert. Die teilweise Verhüllung mit durchsichtigen Schleiern ist dabei ein (ziemlich eindrucksvoller) Mittelweg.⁸

Auf den ersten Blick mag paradox erscheinen, daß die männlichen Modelle in puncto Nacktheit die größeren Probleme machen. Für die Wiedergabe weiblicher Nacktheit kann sich Muybridge auf professionelle Modelle und auf eine lange Tradition in der offiziellen Kunst wie in der Pornographie stützen.⁹ Bei seinen männlichen Modellen stößt er jedoch auf festen Widerstand gegen Entblößungen:

Trotz der wissenschaftlich-künstlerischen Ziele des Unternehmens schien es schwierig, einen Schmied oder einen Soldaten davon zu überzeugen, daß er sich der experimentellen Forschung zuliebe beim Hämmern auf einen Amboß oder bei der Handhabung eines Karabiners ganz nackt photographieren lassen müsse.¹⁰

Daß die Aufnahmen nackter Männer bei Muybridge deutlich überwiegen, kennzeichnet ein neuartiges Interesse für den männlichen Körper in Aktion. Dieser spielt von nun an eine immer wichtigere Rolle im normativen Männlichkeitsbild. Der Widerstand vieler Männer gegen ihre Entblößung vor dem Objektiv mag mit ein Grund für die hohe Zahl von Athleten und Turnern unter den von Muybridge und wenig später von Marey und Demeny benutzten Modellen sein. Diese Männer sind Pioniere der modernen Körperkultur. Sie können gesunde und gut entwickelte Körper vorzeigen, mit denen sich Werte von Ruhe und Ordnung wie z. B. Harmonie, Sicherheit und sportliche Kraft verbinden. Eine entscheidende Rolle spielt die Erfahrung der Turnhallen, wo sich neben reifen Disziplinen wie Fechten, Athletik und Turnen auch die Körperkultur etabliert. Diese scheint insgesamt dem ästhetischen Impuls verschrieben, das neoklassische Modell männlicher Schönheit in Bewegung zu versetzen. Ihr Grundprinzip ist tatsächlich anzusiedeln auf halbem Weg zwischen der Bildhauerei und den ersten kinematographischen Techniken, d. h. Zootrop und Chronophotographie: Sobald ein *Ablauf* von Posen etabliert ist, muß der Athlet Übergänge von einer zur anderen ausführen, um seine Posen für die Zeitspanne der Aufnahme miteinander zu verknüpfen.

Im August 1879 macht Muybridge zahlreiche Serienphotographien mit den Athleten des Olympic Club von San Francisco. Er läßt so nicht nur Fechter, Springer und Turner unsterblich werden, sondern auch Athleten, die in ihrem Bewegungsablauf einfach »verschiedene Posen nach Art der Klassik«¹¹ einnehmen, in denen sie antike Skulpturen kopieren. Wenige Jahre später nutzt Demeny seine Erfahrungen als Leiter des Aufnahmestudios von Marey, des

großen Physiologen und Vorläufers des Kinos, um Gymnastikhandbücher für Jugendliche und das Militär zu schreiben.

Die Faszination des modernen Publikums für das Schauspiel bewegter Muskeln bringt bald auch Edison sowie die American Mutoscope and Biograph Company dazu, die Vorführungen einiger berühmter Darsteller auf diesem Gebiet zu filmen. Edison erfaßt die kommerziellen Möglichkeiten des Sujets und läßt am 6. März 1894 in seinem Aufnahmestudio in Orange, New Jersey, eine Vorführung des Muskelmanns Eugen Sandow für das Kinetoskop filmen.¹² Zwei Jahre später wird Sandow von der Biograph Company für Filmaufnahmen engagiert: »Für wenige Sekunden erschien Sandow, ein Weißer mittleren Alters, mit nacktem Oberkörper auf der Bühne und nahm verschiedene Posen ein, die seine gut entwickelten Muskeln hervortreten ließen.«¹³ Zu dieser Zeit arbeitet bei der Biograph Company auch ein gewisser Lavelle, dessen Körperleistungen das Sujet zweier kurzer Filme bilden: »Die Dehnung, Kontraktion und Beugung von Muskeln und Thorax zeigten nicht nur den stattlichen Körperbau des Darstellers, sondern auch seine Fähigkeit zur Selbstkontrolle.«¹⁴

Das Schauspiel der bewegten Muskeln erreicht die Verschmelzung von ansehnlicher Kraft und Selbstkontrolle, die schon Winckelmann zur Idealform männlicher Schönheit gemacht hat. George Mosse bemerkt dazu: »Der ideale Körper vermittelte sowohl Stärke als auch Zurückhaltung, eben jenes Gleichgewicht, das schon Lavater gerühmt hatte, hier am Beispiel des Apollo vom Belvedere, des schönsten der jungen Götter.« Entsprechend hatten Laokoon und seine Söhne »die Selbstkontrolle als Bestandteil wahren männlichen Heldentums«¹⁵ zu symbolisieren. Um die sinnliche Erfahrung männlicher Schönheit zu vermitteln, reicht physische Kraft nicht mehr aus: Der männliche Körper muß auch die Anschauung geistiger Kraft bieten, d. h. einer inneren Energie, welche die stürmischen und schrecklichen Potenzen des Körpers bremsen, kontrollieren und zurückhalten kann.

Während die Verkörperung physischer *und* geistiger Kraft (bzw. der physischen Kraft als Zeichen der geistigen) eine Schlüsselrolle in der Konstruktion des Kanons moderner Männlichkeit spielt, verweist das weibliche »*body building*« anfangs eher auf rein dekorative Qualitäten wie »Anmut und Grazie«. So läßt etwa Edison einen Film aufnehmen mit Al Treloar und Miss Marshall, den Siegern einer *Physical Culture Show* im Madison Square Garden: »Die Frau, im weißen Trikot, führt die Grazie und Anmut vor, mit der sie den Titel errang, während der Mann bei einer Reihe von Übungen seine Muskeln spielen läßt.«¹⁶

Wenn sich die Körperkultur auf ein fast ausschließlich ästhetisches Ideal beruft, so drückt sich die Faszination aggressiver Kraft, von Kampfinstinkt und der Lust am Beherrschen in einer anderen, eher volkstümlichen Disziplin aus, nämlich im Boxsport. Bei der Verwertung von Attraktionen aus dem Unterhaltungssektor im frühen Film avanciert das Boxen rasch zu einem der

beliebtesten Sujets. Mit den ersten Boxkampf-Filmen dringt die Präsentation des männlichen Körpers auf narratives Gebiet vor. Im Unterschied zu den Schaustellungen der Körperkultur, bei denen ein einziger Athlet mit selbstbezogenen Posen die Blicke des Publikums auf sich zieht, setzt der Boxkampf zwei feindliche Körper in Szene, die den Gegner zu besiegen haben. Die auf den Ausgang des Kampfes gerichtete Spannung macht aus dem *match* ein narratives Ereignis. Roland Barthes schreibt: »Der Boxkampf ist eine Geschichte, die sich vor den Augen der Zuschauer entwickelt«. Und: »Ein Boxkampf schließt immer ein Wissen um die Zukunft ein.«¹⁷

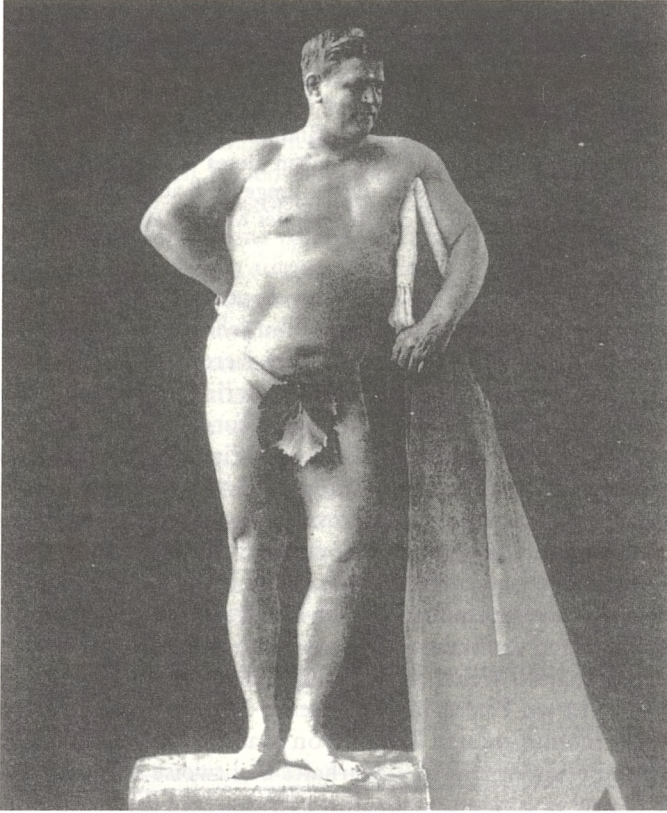
Plastischer Illusionismus

Kraft als Schönheit und Kraft als *action*: Das männliche Körperideal wird im Modus der Körperkultur und im Modus des Boxens repräsentiert. Beide Modi vereinigen sich auf der Leinwand in den Figuren der ersten Muskelmänner. Spartakus, Ursus und Maciste sind nicht nur exhibitionistische Körper, die sich den Augen der Zuschauer darbieten, sondern heroische Figuren, die handeln. Die Leistungen ihrer Muskeln spielen eine entscheidende Rolle für den Fortgang der Erzählung. Nachdem sich der skulpturhafte Körper mit den Techniken der Körperkultur in Bewegung gesetzt hat, übernimmt er nun narrative Verantwortung.

Damit die Zeitgenossen die Schönheit der Körper wiedererkennen, muß jedoch der Bezug aufs antike Standbild durch historische Kostüme und teilweise Nacktheit erhalten bleiben. Angesichts des 1913 von Mario Guaita-Ausonia gespielten Spartakus spricht der Kritiker von *La Vita cinematografica* zum Beispiel von »plastischer Schönheit« und einem »vollendeten Körper«.¹⁸ Der Rezensent von *Mozi Vilag* bemerkt dagegen zum *live*-Auftritt des Schauspielers bei der Präsentation von SPARTACO, OVVERO IL GLADIATORE DELLA TRACIA (Vidali, Pasquali 1913) in Budapest, daß der »Genuß des Neuen und Fremden«, den das Spiel seiner »stählernen Muskeln« hervorruft, völlig gehemmt werde durch seine »moderne zivile Kleidung«. Ein anderer Kritiker schreibt aus Budapest:

Der Schönste und Prächtigeste von allen ist Mario Ausonia. Ein schönerer Körper ist schwer zu finden. Er hat bei der Akademie der Schönen Künste in Paris den ersten Preis für männliche Schönheit davongetragen. Nach seinem Modell haben italienische und französische Bildhauer Statuen von Apoll und den Gladiatoren ge-meißelt.¹⁹

Auch wenn die historischen Attribute der Muskelmänner bald ihrer zeitgenössischen Aktualisierung weichen und sie sich »in ziviler Kleidung« präsentieren – ihre *promotion* als Werbeträger zieht noch lange Zeit Nutzen aus dem skulpturhaften Zauber ihrer Nacktheit. Der Ringer und Filmdarsteller Gio-



Giovanni Raicevich

vanni Raicevich etwa läßt sich, nur mit einem Feigenblatt bedeckt, auf einem Piedestal stehend gegen einen dunklen Hintergrund ablichten.²⁰ Und 1918 preist ein Artikel den Samson-Darsteller Luciano Albertini:

Von harmonischer Form, vollendet gleich der eines griechischen Ringers mit festen und starken Muskeln, einem weiten und kräftigen Brustkorb, der Statur eines Herkules, aber agil und flink, ist er wegen seiner statuarischen männlichen Schönheit als einzigartiges Modell bei den Akademien der Schönen Künste in Marseille und Lyon gefragt. Erinnert er nicht, in gewissen Momenten, an den Diskuswerfer von Athen oder den Fackelläufer?²¹

In *MACISTE ALPINO* (Pastrone, Itala Film 1916) steckt Regisseur Giovanni Pastrone den Muskelprotz in eine Uniform und versetzt ihn auf die brandaktuelle Bühne des Ersten Weltkriegs. Zum Start des Films bringt die Itala eine Sta-

tue heraus, die Macistes nackten Körper in einer Drehung mit angespannten Muskeln zeigt. Die Zeitschrift *Film* beschreibt diese eigenartige Werbefigur:

Unter dem strengen Bogen des Grande Cinema erhebt sich die vergoldete Statue von Maciste, ein Kunstwerk des jungen Bildhauers Giovanni Riva. [...] Wie die Strudel eines Flusses umkreisen die Menschen dieses vergoldete Kraftsymbol und bewundern die mächtigen Muskeln, die der junge Bildhauer aus der rohen Materie gemeißelt hat. Die Statue soll an den Tempel des Moloch erinnern.²²

Diese Rückbesinnung auf CABIRIA ist angebracht, weil die skulpturhaften Qualitäten des starken Körpers in diesem Film sehr intensiv hervortreten und emblematisch für den Stil des ganzen Werks werden. Das läßt sich an dem sensationellen, bisher unbekanntem Schnittmaterial von CABIRIA zeigen, das kürzlich vom Museo Nazionale del Cinema in Turin aufgefunden wurde. Am eindrucksvollsten erscheinen heute die drei Varianten der Kamerafahrt, die Maciste von der Seite und in die Tiefe folgen, als er sich mit Fulvio Axilla im Keller des Königspalastes von Karthago versteckt hält. Wie André Gaudreault richtig beobachtet, rufen die äußerst komplexen Kamerabewegungen in diesen Szenen einen »stereoskopischen« Eindruck hervor. Es entsteht ein reliefartiger Effekt, der den Raum, in dem sich Maciste bewegt, integral erfaßt.²³

Diese großartigen Aufnahmen veranschaulichen, wie wichtig die Konstruktion eines Relief-Effekts in der stilistischen Ökonomie des Films ist. Pastrone, der 1912 ein Patent für eine Stereo-Filmkamera eingereicht hatte, macht aus dem monumentalen Körper von Maciste den plastischen Kern des Films, um den herum er eine skulpturhafte Sichtweise organisiert: Der Anblick einer Statue impliziert schon für sich die Mobilität des Blicks. Hier existiert die Bewegung doppelt: optisch und plastisch, als Bewegung des Objektivs und als Bewegung des Körpers. Die außerordentlich taktile Qualität dieser Szene, ihr verwirrender plastischer Illusionismus entsteht durch ein Zusammenspiel von Kamera- und Körperbewegung, das dem Raum eine wirklich einzigartige Greifbarkeit verleiht.²⁴

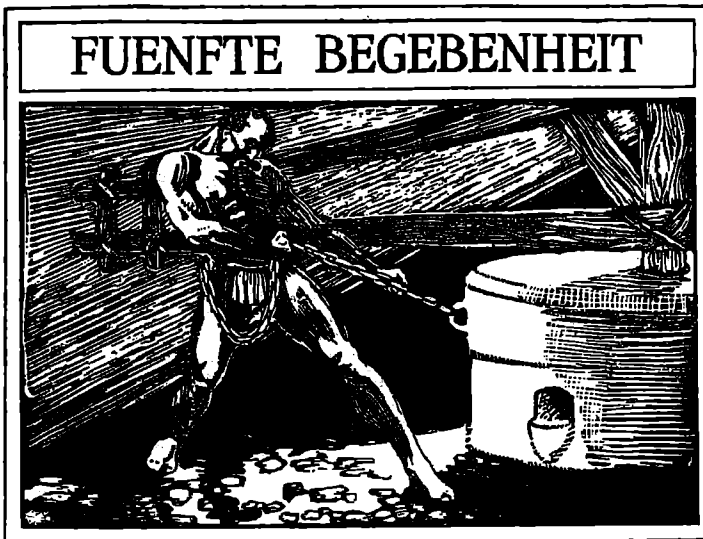
Neue Männer

»Wann werden Sie denn begreifen, daß der Schlüssel zu diesem Film nicht die Toga Scipios ist, des lymphatischen Generals, sondern die Nacktheit von Maciste, der seine Ketten sprengt?«²⁵ Henri Langlois hätte seine flüchtige Beobachtung zu CABIRIA elegant untermauern können mit einem Hinweis auf den Trend des italienischen Kinos nach 1915: den schnellen Niedergang des Historienfilms und den gleichzeitigen Erfolg des Muskelmänner-Genres.

Der bereits diskutierte Anfang von MACISTE zeigt: Was CABIRIA dem italienischen Kino wirklich hinterlassen hat, ist einzig das Charisma von Bartolo-

meo Pagano, das dem einer Diva gleichkommt. Mit dem Sprung von der klassischen Antike in die Turbulenzen der modernen Welt erlangt Maciste die volle narrative Souveränität. Als afrikanischer Sklave konnte er nur unter der Führung des Römers Axilla handeln. Sinnfällig ist dafür die von Langlois angesprochene Szene: Der an den Mühlstein gekettete Maciste muß die Rückkehr seines Herrn abwarten, um den Willen zum Sprengen der Kette aufzubringen. Der Sklave, der die pure Kraft verkörpert, die bloße Potenz getrennt vom Willen, weicht auf der Handlungsebene von MACISTE einer vollständig autonomen Figur. Der Wille ist nun ebenso ausgeprägt wie die Muskeln. Das CABIRIA-Zitat am Anfang von MACISTE denunziert die Willensschwäche des afrikanischen Maciste als narrative Fiktion: Der »wirkliche« Maciste, der professionelle Darsteller der Itala Film und mittlerweile gänzlich latinisierte *divo*, darf seinen eigenen Willen auf keinen Fall an irgendeinen höherstehenden Beschützer delegieren. Er selbst ist unangefochtener Herr der Bühne, *divo*, »souveräne« Person. Spielt er einen farbigen Sklaven, so tut er das als Schauspieler.

Die Figur des »Meta-Helden«, wie Alberto Farassino ihn bezeichnet,²⁶ bleibt ein prägender Zug Macistes auch in seinen weiteren Filmen. In MACISTE ALPINO treffen wir ihn bei Dreharbeiten in einem kleinen österreichischen Dorf. Der heraufziehende Krieg macht die Arbeit unmöglich und im Nu verwandelt sich der Hüne vom Schauspieler in einen unerschrockenen Soldaten. Mit Dreharbeiten, diesmal zu einem Abenteuerfilm, beginnt auch der verschollene MACISTE INNAMORATO (Borgnetto, Itala Film 1919). Auf dem Set



Aus dem Programmheft zu CABIRIA

nähert sich dem Helden eine reizende junge Verehrerin, die wie üblich von skrupellosen Bösewichten verfolgt wird, und er übernimmt die Aufgabe, sie zu verteidigen. *MACISTE IN VACANZA* (Borghetto, Itala Film 1921) zeigt den *divo* Maciste in Ferien, um sich von den Anstrengungen seines kinematographischen Welterfolgs zu erholen – prompt wird er wieder in eine Reihe rasanter Abenteuer verwickelt.

Maciste ist ein eklatantes Beispiel für den Wandel, den die Figur des Muskelmanns ab 1915 durchmacht. Die Sklaven der Antike – Maciste, Ursus und Spartakus – mutieren zu Herrscherfiguren, die in der zeitgenössischen Wirklichkeit angesiedelt sind. Sie übernehmen die Rolle von gesellschaftlichen Scharfrichtern, die ihre Muskeln nicht mehr in den Dienst der Befreiung, sondern der Bestrafung stellen. Daß diese Verwandlung die Willensstärke und Entscheidungsfreude ihres Charakters überzeichnet, steht ganz im Einklang damit, daß der Wille im normativen Bild moderner Männlichkeit zunehmend wichtig wird. In der Verbindung des ikonographischen Modells der klassischen Skulptur mit der Thematisierung des Willens wird das traditionelle Modell des Muskelmanns, der im Zirkus auftritt, definitiv überwunden. Der Regisseur und Drehbuchautor Giovanni Bertinetti hat den Samson-Darsteller Luciano Albertini z. B. so beschrieben:

Seine außergewöhnliche Körperkraft ist mit einer unerhörten akrobatischen Geschicklichkeit gepaart und mit einer wachsamem Intelligenz, wie man sie bei Athleten mit überentwickeltem Bizeps nur selten antrifft. Samson zeichnet sich dadurch aus, daß er nicht nur die Muskeln, sondern auch das Gehirn anstrengt, wenn er die Fäuste schwingt, und daß er Abgründe mehr mit dem Gehirn überwindet als mit den Beinen. Die Natur hat ihn mit Nerven aus Stahl, mit Erfindungskraft und einer wunderbaren Phantasie ausgestattet. [...] Für die Masse repräsentiert Samson deshalb den Typ des neuen Mannes, der körperliche Kraft und geistige Energie in sich vereinigt. Sie hat ihn zu ihrem Helden ausgerufen. Sie feiert nicht die brutale Kraft eines unästhetischen Kolosses, die nichts Menschliches an sich hat, sondern die harmonisch abgestimmte Aktion des griechischen Modells, das die Macht seiner psychischen und körperlichen Fähigkeiten in kluger Berechnung entfaltet.²⁷

Die Muskelmänner des italienischen Stummfilmkinos zeugen von einer Nobilitierung des starken Körpers, der von der einfachen Zirkusattraktion²⁸ aufsteigt zu einem Symbol von Schönheit (klassische Skulptur) und Charakterstärke (Thematisierung des Willens bzw. der psychischen Energie). Tausende von Kriegsheimkehrern stoßen 1919 auf ein ziviles Leben, das ihnen im Gegensatz zu den hoffnungsfrohen Versprechungen der Kriegszeit keine Perspektiven bietet. Die visuelle Ästhetisierung männlicher Körper- und Willenskraft vermag hier zweifellos als ein Element sozialer Beruhigung zu funktionieren. Die ein Jahr zuvor von Luciano Albertini und Giovanni Bertinetti gegründete Albertini Film wirbt direkt mit dem erzieherischen Wert der Samson-Filme, indem sie auf eine Rhetorik nationalistischen Typs zurückgreift:

In der Überzeugung, daß die Körperkultur die Basis der triumphalen Energie eines Volkes ist, bringt die Albertini Film, unter größter Anstrengung der Regie, dieses Originalwerk heraus, um die Formung des Willens wirkungsvoll zu verbreiten.²⁹

Die Parabel des modernen Männlichkeitsideals erreicht damals den kritischen Kulminationspunkt, auf dem sich die visuelle Ästhetisierung männlicher Kraft den Zwecken politischer Propaganda dienstbar macht. Vor dem Ersten Weltkrieg war das Männlichkeitsideal vor allem eine moralische Position zur Einübung männlicher Tugenden; einem nationalen oder politischen Anliegen war es nicht geweiht. Gegen das Trauma des Krieges aber wird die Symbolkraft des Männlichkeitsideals propagandistisch genutzt, und nach dem Krieg steht es im Zentrum des aufkommenden Faschismus.³⁰

Der Film *MACISTE INNAMORATO* läßt den populären Koloß gegen eine Gruppe streikender Arbeiter antreten – kurz vor den Unruhen, die bewaffnete Squadristen bei der 1. Mai-Demonstration 1919 in Mailand provozieren. Ab 1919 werden die Muskelmänner ständig als Beschützer von Kapitalisten und Unternehmern dargestellt, was die Wirksamkeit des körperbetonten Männlichkeitsbildes als disziplinierendes Phantasma, Ordnungsprinzip und soziale Kontrolle augenscheinlich belegt. Die Squadristen rekrutieren sich zum großen Teil aus den Spezialabteilungen der *alpini*, denen Maciste im Kino seine Kraft geliehen hatte. Während die Zahl der von ihnen begangenen Attentate sprunghaft ansteigt, theoretisiert Giovanni Bertinetti über den »gymnastischen« bzw. »dynamogenen« Film als pädagogisches Instrument zur Formung einer neuen Generation von »Männern der Tat, die das aktive Element der Gesellschaft bilden, welche ohne sie zur Auflösung tendiert.« Indem er die »suggestive« Kraft des Kinos ausnutzt, soll der »gymnastische Film« mit seinen tatkräftigen Helden das Publikum dazu bringen, »die energischen Ausdrucksformen und die plastischen und dynamischen Haltungen« der Schauspieler zu übernehmen. Zur regelrechten »Willensgymnastik« macht Bertinetti die Filme der Krafthelden, indem er ihnen Einfluß auf unerhörten Heldenmut bei italienischen Soldaten im Krieg zubilligt:

Der Sinn für das Heroische, der sich in dem furchtbaren Weltbrand so glanzvoll bestätigt hat, ist vom Kinematographen, wir wollen nicht sagen geschaffen, aber doch genährt worden. Dennoch hat der Aufstieg des Kinematographen bei der Eroberung der Menschen noch kaum begonnen. Die Verwendung dieser neuen Kunst zur Formung des neuen Mannes wird das große Wunder der Zukunft sein.»³¹

Dieser neue Mann, energie- und willensgeladen und erfüllt vom Geist der Bestrafung, wird zur bevorzugten Ikone jedes westlichen Totalitarismus.

(Aus dem Italienischen von Martin Loiperdinger)

Anmerkungen

- 1 Vgl. George L. Mosse, *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main, Wien 1997, S. 42.
- 2 Die Sujets der Muskelmänner-Filme markieren Schlüsselstationen in der Entwicklung des italienischen Nationalismus: die koloniale Propaganda in *CABIRIA*, die Erfahrung des Ersten Weltkriegs in *MACISTE ALPINO* und die gewalttätige Feindschaft der ersten Faschistengruppen gegen die Gewerkschaften in der Nachkriegszeit. Vgl. Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé*, Yellow Now, Crisnée (Belgien) 1992.
- 3 Abgedr. S. 84.
- 4 *The Bioscope*, 23. 3. 1918, zit. nach Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film della grande guerra*: 1915, vol. II, S. 10.
- 5 Vgl. Mosse (Anm. 1), S. 27 - 56.
- 6 Vgl. ebenda, S. 54 - 56.
- 7 Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movement*, 8 Bände, Philadelphia 1887; Reprint der 100 Tafeln von Band 1, *Males (Nude)*, in Originalgröße: Da Capo Press, New York 1969; eine Auswahl von Tafeln versammelt Eadweard Muybridge, *The Human Figure in Motion*, Dover Publications, New York, 1955, neu aufgelegt mit einer Einführung von Robert Taft, New York o. J. [ca. 1970].
- 8 Virgilio Tosi, *Il cinema prima di Lumière*, Edizioni Rai, Rom 1984, S. 194.
- 9 Vgl. in *Animal Locomotion* (Anm. 7), Tafel Nr. 73, »Turning around and running away«, eine Szene verletzter Scham: Ein völlig nacktes Modell simuliert in einer Serie von 15 Photographien Überraschung und beginnende Flucht, wobei die junge Frau ihre Augen mit dem linken Arm und ihr Gesäß mit der rechten Hand bedeckt. Abgebildet bei Tosi (Anm. 8), S. 72 - 73.
- 10 Tosi (Anm. 8), S. 188.
- 11 Robert B. Haas, »Eadweard Muybridge 1830 - 1904«, in: *Eadweard Muybridge. The Stanford Years 1872 - 1882*, Stanford University Museum of Art, Stanford 1972, S. 24.
- 12 SANDOW [no. 1 - 3], aufgenommen am 6. 3. 1894, mit Eugen Sandow (Friedrich Müller), Edison Manufacturing Company; vgl. dazu jetzt Charles Musser, *Edison Motion Pictures, 1890 - 1900. An Annotated Filmography*, Le Giornate del Cinema Muto, Smithsonian Institution Press, o. O. 1997, S. 90 - 94; vgl. auch ders., »Respektabilität und Aktualität. Gedanken zum kulturellen Stellenwert von Edisons Filmen in der Kinetoskop-Ära«, *KINtop 6* (1997), S. 67 - 79.
- 13 Elaine Mancini, »Ricerche americane: Maciste manca, ma pornografia c'è«, in: Alberto Farassino, Tatti Sanguineti (Hg.), *Gli uomini forti*, Mazzotta, Milano 1983, S. 71 - 81, hier S. 72; SANDOW [1896], mit Eugen Sandow (Friedrich Müller), American Mutoscope & Biograph Company.
- 14 Kemp R. Niver, Bebe Bergstren (Hg.), *Motion Pictures from the Library of Congress Paper Print Collection 1894 - 1912*, University of California Press, Los Angeles 1967, zit. nach Mancini (Anm. 15), S. 75.
- 15 Mosse (Anm. 1), S. 46.
- 16 Kemp R. Niver, *Early Motion Pictures. The Paper Print Collection in the Library of Congress*, Library of Congress, Washington 1985, S. 335; TRELOAR AND MISS MARSHALL, PRIZE WINNERS AT THE PHYSICAL CULTURE SHOW IN MADISON SQUARE GARDEN, aufgenommen von Edwin S. Porter am 4. 1. 1904, Edison Manufacturing Company.
- 17 Roland Barthes, »Le monde où l'on catche«, in: ders., *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris 1957, S. 14.
- 18 Eliseo Demitry, *La Vita cinematografica*, 14. 2. 1914.
- 19 *Pesti Kirlap*, 4. 1. 1914, wiedergegeben in einer Sammlung von Rezensionen, *La Vita cinematografica*, 7. 2. 1914, zit. nach Vittorio Martinelli, »Filmografia«, in: Farassino, Sanguineti (Anm. 13), S. 111.
- 20 Abgedruckt S. 91.

21 Camillo Bruto Bonzi, »Luciano Albertini (Sansonia)«, *La Vita cinematografica*, Dezember 1918, abgedr. in: Farassino, *Sanguineti* (Anm. 13), S. 165 - 169, hier S. 166.

22 Angelo Menini, *Film*, 30. 1. 1917.

23 André Gaudreault, »Regard oblique, bifurcation et ricochet, ou: de l'inquiétante étrangeté du *carello* cabirien«, Vortrag auf der Tagung *I giorni di Cabiria*, Turin, Museo Nazionale del Cinema, 20. - 23. 10. 1997; Publikation in Vorbereitung.

24 Gaudreault beobachtet, wie »die charakteristische Translationsbewegung des Kamerawagens in CABIRIA dem Zuschauer den Eindruck vermittelt, daß die Beziehungen zwischen den Gegenständen und den Personen mindestens genauso greifbar sind wie die Personen und Gegenstände selbst«. Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Verlag der Kunst, Dresden, Basel 1996, S. 129, schreibt über den Tiefeneffekt von Stereoskop-Bildern: »Verglichen mit der merkwürdigen Unkörperlichkeit der Objekte und Figuren in der Bildmitte ist der

absolut luftfreie Raum um sie herum von verstörender Greifbarkeit.«

25 Henri Langlois, »Destin du cinéma italien«, *Cahiers du cinéma*, no. 33, März 1954, S. 17.

26 Alberto Farassino, »Maciste, il primo metaeroe«, Vortrag auf der Tagung *I giorni di Cabiria*, Turin, Museo Nazionale del Cinema, 20. - 23. 10. 1997; Publikation in Vorbereitung.

27 *La Vita cinematografica*, Sondernummer, Dezember 1918, abgedr. in: Mario Quargnolo, *Luciano Albertini, Un divo degli anni Venti*, CSU, Udine, o.J., S. 22.

28 Eine kurze Geschichte der Kraftspektakel im Zirkus gibt Ugo Volli, »Il politeama del corpo«, in: Farassino, *Sanguineti* (Anm. 13), S. 51-54.

29 Werbung der Albertini Film, Mai 1919, zit. nach Quargnolo (Anm. 27), S. 21.

30 Vgl. dazu Mosse (Anm. 1), S. 202.

31 Giovanni Bertinetti, »Il cinema, scuola di volontà e di energie«, *La Vita cinematografica*, Dezember 1918, abgedr. in: Farassino, *Sanguineti* (Anm. 13), S. 159 - 164.