

III.

DAS VERMITTELTE BILD IM FILM. CHRISTUS – HENRY VIII – SENSO

ANTAMORO: CHRISTUS (1916)

Giulio Cesare Antamoros Film mit dem programmatisch kurzen Titel CHRISTUS (auch CRISTO, I 1916) ist ein außergewöhnliches Beispiel eines Passionsfilms (oder sog. Jesus-Films) aus der Stummfilmzeit, der die Lebensgeschichte Jesu Christi nicht nur in einer bis heute ungewöhnlichen Ausführlichkeit erzählt, sondern dieses vor allem mit ungewöhnlichen Bezugnahmen auf religiöse Bildkunst tut. Die Passionsthematik gehört zu den frühesten Genres, die der Cinematograph ausgebildet hat.¹

-
- 1 Die ersten Passionsfilme – die Bezeichnung »Film« ist hier nur in dem eingeschränkten Sinne der ersten »laufenden Bilder« von 15, selten bis 30 Minuten Länge zu verstehen – gab es bereits mit der Entstehung des Cinematographen. Die Gebrüder Léar und Hermano Basil drehten 1897 den kurzen Film LA PASSION DU CHRIST (5 Min.; verschollen), den Richard H. Campbell und Michael R. Pitts als den ersten Film bezeichnen, »der das Leben Christi aufzeichnete und möglicherweise die ersten bewegten Bilder, die auf Teilen der Bibel basieren,« zeigte (zitiert in Tatum, W. Barnes [1998]: *Jesus at the Movies: A Guide to the First Hundred Years*, Santa Rosa: Polebridge Press, S. 3). Auch Gerd Albrecht gibt diesem Jesus-Film den Vorzug vor dem im selben Jahr gedrehten Passionsfilm LA VIE ET LA PASSION DE JESUS-CHRIST (Das Leben und die Passion Jesu Christi, F 1897), den die Gebrüder Lumière produzierten. Die Besonderheit dieses aus 13 Szenen von der Anbetung bis zur Auferstehung bestehenden Films liegt am originären Dreh- und Passionsort Horitz/Hořice in Böhmen, dessen Laienschauspieler für den Film engagiert wurden; vgl. Albrecht, Gerd (1992): »Jesus – Eine Filmkarriere. Entwicklungslinien des Jesus-Films und seiner Rezeption«, in: *Film-Dienst Extra* (1992): »Jesus in der Hauptrolle. Zur Geschichte und Ästhetik der Jesus-Filme«, (Nov.), S. 9–14. Zu diesem Film herrscht in der Forschung Uneinigkeit, denn ein anderer, nordamerikanischer Jesus-Film von gleicherweise 1897 in der Regie und Produktion von Walter W. Freeman wird als HORITZ PASSION PLAY/HOŘICE-PASSIONSSPIEL betitelt und beansprucht als erster am originären Passionsort in Böhmen zu spielen und gleicherweise mit den bäuerlichen Laienschauspielern zu operieren; vgl. Burch, Noël (2003): »Passionsfilme, Verfolgungsjagen: eine gewisse

Dieser Befund verwundert wenig, bedenkt man, daß das Passionspiel weit ins Mittelalter zurückreicht und sowohl über ein fest ausformuliertes theatrales als auch ein bildliches Formvokabular verfügt, das zunächst mühelos in die neuen laufenden Bilder und die bühnenorientierte Schauspielerei umgesetzt werden konnte. Daß sich dieses Genre nicht nur in der Ära der Stummfilme großer Beliebtheit erfreute, davon zeugen die zahlreichen, über Jahrzehnte kontinuierlich verfilmten Versionen der Thematik von Musical (JESUS CHRIST SUPERSTAR, USA 1972, Norman Jewison) über Komödie (MONTY PYTHON'S LIVE OF BRIAN, GB 1979, Terry Jones) bis Autorenfilm (JE VOUS SALUE, MARIE, F/SCH 1984, Jean-Luc Godard). Auch wenn es im Laufe der Zeit und im Zuge der Genreausfaltung wie gleichzeitigem Wechsel in den Zuschauerlieben zu einer starken Rückläufigkeit der Jesus-Filme kam, so bezeugen auf der anderen Seite die immer wieder kontrovers diskutierten bis skandalträchtigen Passionsfilme im Grunde doch noch ihre gesellschaftliche (abendländisch und eurozentristisch geprägte) Explosionskraft. Erwähnt seien an dieser Stelle exemplarisch LA RICOTTA, IL VANGELO SECONDO – MATTEO (Das erste Evangelium – Matthäus, I 1964, P. P. Pasolini), THE LAST TEMPTATION OF CHRIST (Die letzte Versuchung Christi, USA 1988, Martin Scorsese) und schließlich die in jüngster Zeit hitzig besprochene Verfilmung unter dem klassischen Titel PASSION in der Regie von Mel Gibson (USA 2004). Gibsons Adaption der Passion führt deutlich vor Augen, wie klischiert dieses Filmgenre über ein Jahrhundert lang geblieben ist, und mit ihm auch die Kritiken, die nur allzu bekannte Vorwürfe und damit die Vorlieben und Bildungsherkünfte der Autoren zum Ausdruck bringen. Im Gegensatz zu den oben genannten Filmen, zeigt dieser kaum einen neuen Interpretationsansatz. Wodurch er schockieren kann –

Linearisierung«, in: Kessler/Lenk/Loiperdinger (Hg.), KINtop, Nr. 12, S. 66f. und Tatum (1997), S. 3. Schließlich ist noch auf den US-amerikanischen Film PASSION PLAY OF OBERAMMERGAU von 1898 (Regie: Henry C. Vincent) aufmerksam zu machen, der mit 23 Szenen und 20 Minuten Projektionslänge der wahrscheinlich ausführlichste und am stärksten die Narrativität beachtende frühe Jesus-Film ist. Ihm zum Verhängnis wurde die Lüge der Produzenten, die behaupteten, der Film spiele wie titelgebend in Oberammergau, doch gedreht wurde er in New York. Ich werde später auf diese Fälle noch näher eingehen. Die letztgenannten Filme hatten noch keine Zwischentitel und wurden von einem Live-Erzähler oder Kommentator besprochen und von einem Orchester begleitet. Vgl. Tatum (1997), S. 2ff.; *Film-Dienst Extra* (1992): »Jesus im Film – Eine Auswahl filmographie«, S. 74f., hier allerdings mit Fehlangaben in Titel und Regie; siehe auch *Internet Movie Database* (IMDb) unter <http://german.imdb.com/title/tt0151913/trivia> vom 12.12.2007.

interessant vor allem im Kontext der aktuellen Debatten um die »Macht der Bilder« –, ist seine wörtlich zunehmende Bildgewaltätigkeit jener in leinwandfüllende Großaufnahmen ausgestellten gemarterten Körper(teile) und Gesichter.

In einer Zeit, in der Religion kaum gesellschaftlich eine bedeutsame Rolle spielt und die Bürger nur vereinzelt nach einer, zumal unklar formulierten Spiritualität suchen, hat der christologische Stoff, sofern er im Filmmedium aufbereitet wird, offenbar dennoch kaum an seinem ursprünglich brisanten Potential eingebüßt. Es wird im folgenden aufzuzeigen sein, wie stark diese Konstante von der Bildmächtigkeit eines kulturell über Jahrhunderte entwickelten, emotional besetzten Visualisierungsprogramms abhängt, der im Film ein neues wirkmächtiges (Bild-)Medium gefunden hat.

Antamoros CHRISTUS gehört weder zu den skandalträchtigen Filmen, noch zu den allerersten Passionsfilmen – Rossella Abate zählt von den Kinoanfängen bis 1914 über 52 Filme dieser Thematik, beispielsweise auf der italienischen Produktionsseite steht der früheste Jesus-Film LA PASSIONE DI GESU (Die Passion Jesu, I 1897, Luigi Topi).² Damit hätte Antamoro bei der Gestaltung seines Passionsfilms auf ein wenn auch eingeschränktes, so doch in seinen Grundlagen bereits ausgebildetes Genre-

- 2 Leider war es mir nicht möglich, die anlässlich des Jubiläums der Katholischen Kirche restaurierte und im Rahmen der Filmfestspiele von Venedig 2000 (*La Biennale di Venezia 57*) gezeigte Filmfassung zu sehen. Im folgenden beziehe ich mich auf die nichtrestaurierte, amerikanische Fassung des Films, die in der Berliner Staatsbibliothek einzusehen ist. Sowohl Originalquellen als auch weiterführende Literatur zum Film sind rar, daher zähle ich an dieser Stelle die mir bekannten Texte zunächst summarisch auf: Eine der wenigen Abhandlungen zum Film ist der Aufsatz von Abate, Rossella (2002): »Christus, una mistica poesia«, der als Internetpublikation unter: <http://www.brianze.it/christus/scheda/abate.html> zugänglich ist (ohne Seitennumerierung); ausführlicher zum Film in Ricci, Luciano Michetti (1988): »Christus di Giulio Antamoro«, in: Giovanni Spagnoletti (Hg.), *Italiana: cinema e letteratura*, Roma: Ente Autonomo Gestione Cinema, S. 109–121; im Kontext der Filmrestaurierung entstand das Heft »Christus« von Bernardini, Aldo (2000): Scheda sul »Christus« (realizzata in occasione della presentazione della versione restaurata del film al Festival del Cinema di Venezia nel 2000); Erwähnung findet CHRISTUS in folgenden Abhandlungen: Martinelli, Vittorio (1992): *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra 1916*, Torino: Nuova ERI, Centro Sperimentale di Cinematografia, S. 6; Redi, Riccardo (1991): *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Roma: CNC Edizioni; Micciché, Lino (Hg.) (1980): *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Quaderni della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Venezia: Marsilio.

vokabular zurückgreifen können. Dessenungeachtet muß man CHRISTUS zu den eindrucksvollsten Experimenten der frühen religiösen Monumentalfilme zählen, sowohl was seine Gesamtlänge von ursprünglich drei Stunden Aufführungszeit (heutige Filmlänge 2000m und ca. 60 Min.) als auch die Bildästhetik anbelangt.³ Von seiner großen nationalen wie internationalen Wirkung zeugt nicht zuletzt die Kontinuität seiner Aufführungen, die bis in die 1920er Jahre verzeichnet sind.⁴ Nachdem CHRISTUS auf eine 9,5 mm Pathé-Baby-Fassung reduziert wurde, konnte er sicherlich bis 1925, vermutlich aber auch noch weit über diese Jahre hinaus zumindest in der Kar- bzw. Osterwoche in die Kinoprogramme der Provinz wiederaufgenommen werden.⁵

Mariann Lewinsky berichtet von dem Schweizer Kinounternehmer Willy Leuzinger, der ab 1906 neben seinen expandierenden Kinosälen auch ein Wanderkino betrieb und Filme eigener Produktion (Nonfiction, Filmaufnahmen lokaler Ereignisse) sowie internationale Hauptfilme in mobilen Zelten, in den Schulen, Kirchen, Wirtschaften u.ä. vorführte. Auch Antamoros CHRISTUS stand dort lange auf dem Programmplan und gehörte offenbar zu den geschätzten Filmen:

1919 macht Leuzinger auch eine erste sogenannte ›Saalreise‹, eine Tournee mit dem in diesen Jahren populären CHRISTUS [...]; im Filmarchiv findet sich ein Umschlag mit Schreiben von Geistlichen und Lehrern, aus denen hervorgeht, dass Leuzinger damit auch Schulvorstellungen gab, die auf sehr positives Echo stießen. Die Zeugnisse wird Leuzinger als Leumundsausweise für Erstbewilligungen an neuen Plätzen benutzt haben [...].⁶

-
- 3 Die Rekonstruktion der teils verlorengegangenen, teils verstreuten Teilstücke des Films basierte auf Archivfunden, die man in Frankreich, Deutschland, den USA und Südamerika machen konnte. In Zusammenarbeit mit Cineteca del Comune di Bologna, der Scuola Nazionale di Cinema, Cineteca Nazionale, Fondazione Cinesteca Italiana, sowie Cinémathèque Suisse und Cinémathèque Française wurde das komplizierte Diagramm der ursprünglichen Bildkomposition, der Kolorierung und der Texttafeln rekonstruiert und dem ursprünglichen Film, so weit es möglich war, angeglichen. Marco Frisina komponierte für den rekonstruierten Film die Musik, indem er sich eng an der musikalischen Sprache der damaligen Zeit orientierte. Vgl. Filmangaben zu der restaurierten Fassung auf www.brinaze.it/christus/promo/christus.html vom 11.10.2007; Abate (2002), im folgenden immer ohne Seitenangabe.
- 4 Vgl. Abate (2002), Ende des Aufsatzes.
- 5 Vgl. Ricci (1988), S. 120f.
- 6 Lewinsky, Mariann (2000): »Schweizer National Cinema Leuzinger, Rapperswil (SG): Aktualitätenfilmproduktion und regionale Kinogeschichte

CHRISTUS war ein kostspieliges und ein überaus ehrgeiziges italienisches Filmprojekt, das mit großem Aufwand an Originalschauplätzen in Ägypten gedreht wurde, und vermutlich den US-amerikanischen Produktionen insbesondere FROM THE MANGER TO THE CROSS (Von der Krippe zum Kreuz, USA 1912, Sidney Olcott), der als Vorläufer der amerikanischen Monumentalfilme gilt, eine europäische Antwort geben sollte. Die Dreharbeiten zu CHRISTUS begannen wahrscheinlich im Sommer 1913 und verliefen in den Zeiten des Ersten Weltkriegs besonders problematisch, was sowohl auf logistische Schwierigkeiten als auch auf persönliche Auseinandersetzungen zwischen Antamoro und dem Herzog Fassini, dem Generaldirektor der Produktionsfirma *Cines* – dem heute nicht mehr existierenden, damals jedoch einem der führenden römischen Filmunternehmen –, zurückzuführen ist. Im April 1916, das heißt erst drei Jahre nach dem Beginn der Dreharbeiten, konnte man den Film der Zensurbehörde vorlegen, mit dem zunächst negativen Zwischenergebnis, daß Teile nachgedreht werden mußten, da die Behörde die Qualität von 228 Filmmetern als zu schlecht befand. Diese zweite Drehzeit betraf insbesondere Szenen aus dem dritten Filmabschnitt und erfolgte nun unter der Regie von Enrico Guazzoni, weil Giulio Antamoro aufgrund jener internen Streitigkeiten mittlerweile aus der Produktionsgesellschaft *Cines* ausgeschieden war. Noch bevor man CHRISTUS zum zweiten Mal der Zensurbehörde und schließlich dann dem Publikum vorführte, wurde er vorab 15 Kardinälen in der *Pontificio Istituto Biblico* gezeigt, die dem Film ihre uneingeschränkte Zustimmung gaben.

Die Uraufführung am 8. November 1916, die im *Teatro Augusteo* in Rom stattfand, gestaltete man mit großem Aufwand. Das dafür engagierte Orchester spielte eine eigens für den Film von dem Musikmeister Pater Giocondo Fino komponierte Partitur, zu den illustren Gästen gehörten neben Elena (von Montenegro) Königin von Italien, einige Repräsentanten der Regierung, zahlreiche Botschafter und verschiedene Persönlichkeiten aus dem kulturellen Leben Roms. Trotz der ungewöhnlichen Aufführungslänge konnte die Uraufführung einen enormen Erfolg verzeichnen, wovon die überschwenglichen, in ihrem Fokus typischen Rezensionen zeugen, in denen die Reaktionen des Publikums, die Applauslänge, die Tränen einiger Damen und das allgemeine Entzücken der geladenen Gäste hervorgehoben werden.⁷ Ohne Zweifel wurde CHRISTUS in einer Zeit, in der noch grundsätzlich über den filmischen Kunstwert scharf ge-

der Zentral- und Ostschweiz, 1896-1945«, in: Kessler/Lenk/Loiperdinger (Hg.), KINtop 9, S. 72.

7 Vgl. Abate (2002).

stritten wurde, uneingeschränkt als Kunstwerk bewertet.⁸ Das überaus positive Echo war sicherlich auch den damals berühmten Schauspielern, Alberto Pasquali als Jesus und Leda Gys in der Rolle der Maria, zu verdanken. Daneben hob die Kritik die als hervorragend eingeschätzte Leistung des fünfzigköpfigen Orchesters hervor – und, natürlich, nicht zuletzt den ästhetischen Wert der *Tableaux vivants*.

Die Choreographie von CHRISTUS basiert auf drei Aufzügen, den sogenannten *Mysterien*, in denen das gesamte biblische Leben Christi entfaltet wird. Das erste Mysterium zeigt in Folge sechs Szenen bzw. Sequenzen: die Verkündigung, die Geburt Jesu, die Anbetung der Könige, das Blutbad von Bethlehem, die Flucht nach Ägypten und die Rückkehr nach Bethlehem. Das zweite Mysterium besteht aus der Darbringung im Tempel, der Taufe, der Versuchung in der Wüste, der Wunder und Heilungen, der Vertreibung der Geldwechsler aus dem Tempel, der Episode mit Maria Magdalena, der Wiedererweckung des Lazarus und dem Einzug Jesu nach Jerusalem. Das dritte und letzte Mysterium hat drei lange Sequenzen, die die eigentliche Passion zeigen, beginnend mit dem Tod am Kreuz, gefolgt von der Wiederauferstehung und der anschließenden Himmelfahrt.

Auffällig im Vergleich zu den anderen bekannten Stummfilmen ist die Ausführlichkeit, mit der die Lebensstationen Jesu in CHRISTUS entfaltet werden, obwohl man annehmen muß, daß der Film entsprechend des freien Umgangs der damaliger Filmvorführer mit den eingekauften Filmkopien selten in toto zur Aufführung kam.⁹ Auch wenn es sich bei dem Passionsfilm nicht im strikten Sinne um eine Biographie handelt, bekommt CHRISTUS gerade durch den deutlichen Versuch einer lückenlo-

8 Vgl. Ricci (1988), S. 109–121; Ricci bezieht seine Informationen aus dem Privatarchiv der Familie Antamoro.

9 Gerade die nicht selten szenisch in sich abgeschlossenen Sequenzen der frühen Filme machten es möglich, ihre Reihenfolge wie auch die zu zeigende Sequenz-/Szenenanzahl den Filmvorführern zu überantworten. Fehlendes Copyright aber auch die Tatsache, daß die Filmkopien von den Kino- und Filmvorführern anders als heute nicht geliehen, sondern gekauft wurden, unterstützten auf der rechtlichen Seite zudem den Umgang mit den Filmen – was schließlich auch die Sehgewohnheiten der Publikums und die Rezeptionshaltung der Kritik bedingte. Daraus erklären sich auch die heutigen Schwierigkeiten, Stummfilme in ihren ursprünglichen Fassungen zu rekonstruieren. Vgl. *KINtop 5: Jahrbuch zur Erforschung des Frühen Films: Aufführungsgeschichten*, hg. v. Kessler/Lenk/Loiperdinger; Albrecht, Gerd (1992): »Jesus – Eine Filmkarriere. Entwicklungslinien des Jesus-Films und seiner Rezeption«, in: *Film-Dienst Extra* (1992), S. 10; Lewinsky (2000), S. 68ff.

sen Lebenserzählung einen ›biographischen‹ oder ›dokumentarischen‹ Charakter.¹⁰ Eine solche Sichtweise auf den Erzählstoff war durchaus intendiert, wollte man gerade im Passionsfilm die menschliche Dimension des Göttlichen, durch die sich das Christentum auszeichnet, stark machen und Christus historisch verorten. Und die neuen laufenden Bilder boten mit ihrem Realitätsillusionismus an, eine Evidenz des Sogewesenseins zu erzeugen.

Bemerkenswert ist in diesem Kontext die Buchvorlage von CHRISTUS, die nicht, wie man vermuten könnte, unmittelbar auf die Bibel zurückgeht. Für das Drehbuch und seine spezifische ikonographische Poetik zeichnet Fausto Salvatori verantwortlich, der als Dichter und Autor von Theaterstücken bekannt war. Deutlich an Theaterkunst und ihren Inszenierungsformen aber auch an den neuzeitlichen Passionsbühnen orientiert, hatte Salvatori ein Passionsstück als Drehbuch entworfen, das sich durch Präzision in der detailreichen Charakterisierung der Personen und ihrer Choreographie auszeichnet. Dabei war gerade die figurale Dramatisierung des Geschehens in den frühen Jesus-Filmen durchaus ein Novum, denn bis dahin lag der choreographische Schwerpunkt auf der Nichtalltäglichkeit der Figuren und ihrer Handlungen. Versuchte man beispielsweise die vier Evangelien zusammenzulegen, so ergab sich das Problem in den einzelnen Berichten und Details, worin die Evangelien zum Teil stark voneinander divergierten. Ein Film wie jede bildliche Darstellung überhaupt mußte sich festlegen, erst recht, wenn er die ›historische‹ Dimension des Erzählten betonen wollte. Hier war noch kein Raum – und möglicherweise gibt es ihn bei dieser Thematik immer noch nicht – für divergente Text- und Bildexegesen geschaffen.¹¹

Antamoros Film spiegelt diese Problematik indirekt wider, indem er sowohl ›moderne‹ als auch herkömmliche, in der Ikonographie der Sakralbilder und der Passionsspiele tradierte Formeln und Narrationsmuster übernimmt. Die intensive Verwendung von Tableaux vivants, die den Film charakterisiert, ist ein solches Scharnier zwischen Modernität und Konservatismus, zwischen Kunst und Sakralität. Es steht fest, daß Antamoro mit dem Aufgebot der Tableaux vivants kein filmisches Novum

10 Taylor hebt in seiner umfangreichen Abhandlung zu Filmbiographien hervor, daß aufgrund der explizit ahistorischen Herangehensweise dieser Filmgattung zumindest im herkömmlichen Sinne nicht von Biographien und im speziellen nicht von Filmbiographien gesprochen werden kann. Vgl. Taylor, Henry M. (2002): Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System, Marburg: Schüren, S. 27; zu den sog. Biopics siehe auch das nachfolgende Kapitel.

11 Eine markante Ausnahme bildet der wahrscheinlich auch aus diesem Grund kritisch beurteilte Film von Scorsese THE LAST TEMPTATION OF CHRIST.

vorführte. Man weiß zum Beispiel von dem Jesus-Film *VIE DU CHRIST* (Leben Christi, F 1899, Alice Guy) – ungewöhnlich genug, ist er von einer Regisseurin gedreht –, daß er in Einzelbildern oder Einzelszenen nach berühmten Gemälden realisiert wurde.¹² Und dennoch muß man die *Tableaux vivants* in *CHRISTUS* in künstlerischer wie narratologischer Differenz zu den Lebenden Bildern vorangegangener Stummfilme betrachten. Walter W. Freeman, Produzent und Regisseur von *HORITZ PASSION PLAY* (Hořice-Passionsspiel, USA 1897), setzte *Tableaux vivants* in dem genannten Stummfilm offenkundig sehr theatralisch ein. Zdanek Štábla beschreibt sie folgendermaßen:

Die Form der traditionellen szenischen Darstellung herrscht vor, wobei die Konflikte zwischen den Figuren vor allem in den Dialogen zum Ausdruck kommen. [...] Die sogenannten *tableaux vivants* waren gänzlich anderer Natur [als diese szenischen Darstellungen] – sie wurden von einem erklärenden Kommentar eingeleitet, den der Chorleiter sprach. Das Spiel bestand aus 26 *tableaux vivants*, von denen jeweils mehrere zu einer Serie gruppiert waren, die mit dramatischen Szenen alternierten. Der Pantomime näher als dem Drama, eigneten sie sich ganz besonders für die Filmaufnahmen.¹³

Diese »*tableaux vivants*« von denen Štábla spricht, haben offenbar einen mehr oder weniger deutlichen oder gelungenen pädagogischen Aspekt zu erfüllen. Darin und in der spezifischen »inselhaften« Position innerhalb der »dramatischen«, heißt bewegten, narrativen Filmhandlung erinnern sie an die frühen theatralen *Tableaux vivants* nach Diderot. Daß es sich für diese Zwecke nicht um konkrete Gemäldenachstellungen handeln mußte, liegt auf der Hand. Und Štáblas Vergleich mit Pantomime, obwohl die Attitüde hier ein treffenderer Vergleich wäre, macht den intentionalen Unterschied zwischen diesen frühen figürlichen Bild-Arrangements und den *Tableaux vivants* in *CHRISTUS* deutlich.

Auch wenn *CHRISTUS* durch die sogenannten »Mysterien«, das heißt durch die Aufzüge eine gewisse Stakkato-Struktur dominiert, so kann man im Einsatz der *Tableaux vivants* gleichwohl den Versuch einer szenischen Anbindung und damit einer narrativen Kontinuität über alle »Mysterien« hinweg erkennen. So lassen sich angesichts des *HORITZ PASSION PLAY* von 1897 relevante Verschiebungen und Entwicklungen

12 Siehe die Filmographie im Anhang von *Film-Dienst Extra* (1992), S. 74.

13 Štábla, Zdanek (1971): *Queries Concerning the Horice Passion Film*, *Narodnik Filmovy Archiv*, Prag, S. 19–20, hier zitiert in Burch (2003), S. 66. Die monographische Arbeit unternimmt den Versuch, *HORITZ PASSION PLAY* gegen die Meinung anderer Filmforscher durchaus am Originalschauplatz in Böhmen zu verorten.



Abb. 5: Fra Angelico – Verkündigung (späte 1430er, San Marco-Kloster, Florenz)

in der Funktion der filmischen Tableaux vivants beobachten, nämlich von der anfänglich pantomimischen oder attitudenhaften Form hin zu ihrem, wie Abate es formuliert, »spektakulären Charakter«¹⁴ in CHRISTUS von 1916.

Ein gebildeter, zumal kunsthistorisch interessierter Zuschauer kann in CHRISTUS eine ganze Reihe von nachgestellten Gemälden entdecken. Abate spricht von mehr als hundert solcher Tableaux vivants, die Antamoro für seine ausführliche Schilderung der Jesus-Vita verwendet haben soll. Unter diesen zahlreichen, zumeist sekundären, das heißt für den gewöhnlichen Filmzuschauer (ohne Videorecorder oder DVD-Player) kaum zu klassifizierenden Tableaux vivants mit lockerer Anbindung an das jeweilige Originalgemälde, gibt es einige besonders nachdrücklich markierte Nachstellungen, die die ungewöhnliche Ästhetik des Films bestimmen. Es handelt sich dabei um Szenen, die ihre ikonische Differenz gegenüber den Filmbildern dadurch zum Ausdruck bringen, daß sie als *angehaltene* Filmbilder, als Freeze frame, präsentiert werden.

Eine solche Kennzeichnung verweist nicht nur in einer extremen Weise auf das nachgestellte Gemälde hin. Sie ist darüber hinaus auch besonders attraktionsstark, da sie zusätzlich eine technische Neuerung mittransportiert. Zu diesen besonderen piktoralen Akklamationen gehören folgende Szenen: die *Verkündigung* nach dem gleichnamigen Bild von Fra Angelico (Abb. 5/6), die *Geburt* nach Antonio Correggio, die *Taufe* nach Pietro Perugino, die *Verklärung Christi* nach Raffael, die Nachbildung des *Abendmahlfreskos* von Leonardo da Vinci (Abb. 7), die *Kreu-*

14 Abate (2002).

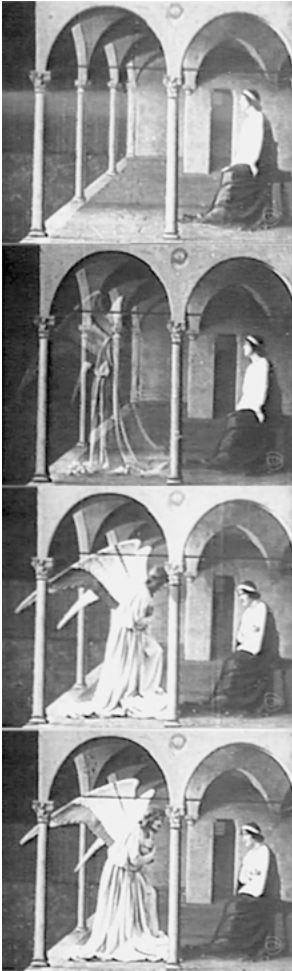


Abb. 6: CHRISTUS – Verkündigung (Sequenz mit Freeze frame am Ende)

zigung nach Andrea Mantegna, schließlich die *Kreuzabnahme* nach Rembrandt und die *Pietà* nach Giovanni Bellini.¹⁵

Bereits diese kurze Aufzählung macht deutlich, daß die wichtigsten christologischen Ereignisse durch jene besondere piktorale Hervorhebung im Film markiert sind. Abate bezeichnet sie als »Kuriosas« und sieht in ihnen den die Kunst nachahmenden Stil des Regisseurs, womit sie jedoch ihre essentielle Bedeutung für den Film verkennt. Die Besonderheit der filmischen *Tableaux vivants* beginnt an der Markierung der ikonischen Differenz, wie ich sie im vorhergehenden Kapitel dazulegen versucht habe, und mündet in einem strukturellen Bruch, der durch das »Festsetzen« des einen Filmbildes erfolgt. Was damit gemeint ist, läßt sich am besten an einem konkreten Beispiel vorführen, wofür mir die *Verkündigungsszene* besonders gut geeignet erscheint, zumal sie als erste Einstellung den Passionsfilm eröffnet und sogleich die piktorale Intention des gesamten Films deutlich macht (Abb. 5/6).

Die Verkündigungsszene ist die erste Einstellung nach dem Vorspann. Zu sehen ist zunächst ein Arkadengang oder ein Säulenpatio, in dem Maria auf einem niedrigen Hocker sitzt. Im linken Bildteil sieht man bald den Erzengel Gabriel, von einem Lichtstrahl erfaßt, heranschweben oder buchstäblicher: tatsächlich *erscheinen*.

Genau in diesem »Erscheinen« zeigt sich die signifikante Fähigkeit des Films, die mit Hilfe das *Tableau vivant* auf neuartige Weise vorgeführt werden konnte. Sicherlich empfand der damalige Zuschauer eine solche

15 In der Literatur wird die filmische *Pietà* mit der von Michelangelo verglichen, doch sind die Ähnlichkeiten meiner Ansicht nach viel stärker in der *Pietà* Bellinis zu sehen, der die Geste der Wundmalpräsentation auch in anderen seiner Darstellungen dieser Thematik aufgreift. In stilistischer Ergänzung ist auch die *Pietà* von Pietro Perugino denkbar.

Vorführung der religiösen Bildszene eindrucksvoll umgesetzt und durch die Neuartigkeit der Technik noch einmal in der Attraktion gesteigert. Was im Verkündigungsbild von Fra Angelico, in der Situation des Erscheinens und der Verwandlung, nur symbolisch angedeutet sein konnte, gestaltete Antamoro zu einer *tatsächlichen Verwandlung* vor den Augen der Zuschauer und markierte damit eindrücklich die Fähigkeiten des neuen Bildmediums Film, das an dieser Stelle das Gemalte tatsächlich lebendig umsetzte. So weckte Antamoro gewissermaßen mit der Technik der Bilddoppelbelichtung die Aufmerksamkeit der Zuschauer und schärfte sein Auge für weitere im Film plazierte Tableaux vivants.

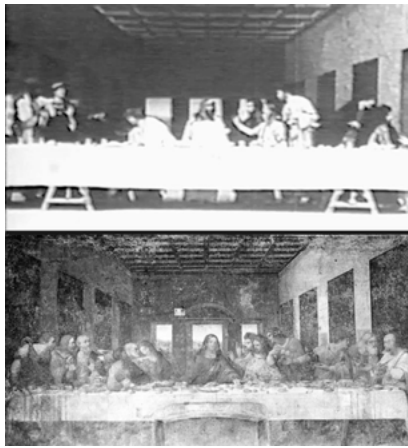


Abb. 7: oben: CHRISTUS – »Das Letzte Abendmahl« (Freeze frame); unten: Leonardo da Vinci – Das Letzte Abendmahl (1488, Kloster Santa Maria delle Grazie, Mailand)

Auf diese filmtechnische Weise wurde der Erzengel zu einer ›doppelten Erscheinung‹: einerseits filmdiegetisch als *das* übernatürliche Licht-Wesen und andererseits als die filmische Metamorphose eines Gemäldes. Doch schon die darauffolgende Einstellung nimmt das spezifisch Filmische zurück, denn hier fällt die Mise-en-scène ganz und gar mit der Gemäldedarstellung zusammen. Die Inszenierung wird statisch, perspektivisch überdeterminiert und der Bildästhetik des Originals angeglichen. Aus der leicht von oben gewählten Perspektive auf das Geschehen und der zum Bildrahmen parallel verlaufenden Anordnung der Figuren ergibt sich eine recht schmale, zum Zuschauer hin hochgeklappte Raumbühne, die zwar einen guten Einblick über das Gesamtgeschehen ermöglicht, gleichzeitig aber auch den klassischen Betrachterblick und das mittelalterliche Bild ›rekonstruiert‹. War die Bewegung in der vorhergehenden Einstellung schon verhalten, so bricht sie am Ende der Sequenz in dem

Moment gänzlich ab, in dem der Erzengel vor Maria angekommen ist. Diese letzte Einstellung wird endgültig zum *Freeze frame* auf das Gemälde hin angehalten. Der abrupte, technisch nicht kaschierte Wechsel vom Bewegungsbild zum stillgestellten Einzelbild betont noch einmal die Besonderheit dieser Szene, die eine Transformation des gemalten Bildes in die ›Lebendigkeit‹ der bewegten Bilder und die Transformation des Filmbildes (Bewegungs-Bildes) in ein religiöses Gemälde darstellt.

In CHRISTUS bezeugen die Tableaux vivants nicht nur den ausgeprägten ästhetischen Willen des Regisseurs, sondern sind zuallererst filminhärente *sakrale Bildrealitäten*. Vieles weist darauf hin, daß die Passion und die damit zusammenhängenden Glaubenswahrheiten in CHRISTUS zu einer piktoralen Evidenz erhoben werden sollten. Der Zuschauer sollte sehend zur Gewißheit gelangen. Im Dienst eines solchen medialen Gottesbeweises steht die gesamte Bildrhetorik des Films, die auf drei Hauptkomponenten basiert: 1) der Ausführlichkeit der Szenen, die eine lückenlose biographisch-historische Evidenz evozieren sollen, 2) den Originalschauplätzen, an denen die wichtigsten Szenen gedreht wurden, und schließlich 3) auf den Nachstellungen von berühmten religiösen Bildern.

Zwischen Glaube, Kult und Kunst

In der Tat entbehrt die besondere Markierung der Tableaux vivants in CHRISTUS für heutige Filmzuschauer nicht einer gewissen Skurrilität. Bedenkt man die Probleme, die eine filmische Passionsdarstellung mit sich brachte, und angesichts Gibsons PASSION offenbar immer noch mit sich bringt, so wird der Grund für das vermeintlich ›Kuriose‹ dieser Bildlösung verständlicher. Wollte man nicht der Blasphemie oder der Kitschproduktion beschuldigt werden, war gründlich zu erwägen, welchen Jesus Christus man darstellen und welcher Überlieferung man damit folgen wollte. Sollte es der *theologische Christus* der Kirchendogmen sein, das heißt der Paulinische Erlösergott des Neuen Testaments, oder der *historische Jesus*, der möglicherweise im ersten Jahrhundert unserer abendländischen, nach ihm benannten Zeitrechnung in Palästina lebte?

Es ist sicherlich keine gewagte These, wenn ich behaupte, daß die große Mehrzahl der Passionsfilme bis in die 1980er Jahre hinein der neutestamentarisch geprägten ›Biographie‹ folgen, die mehr oder minder im Sinne historischer Fakten aufgefaßt wird, ohne daß damit eine tatsächliche Historizität der Texte gemeint wäre. Bezeichnenderweise beziehen sich die wenigsten sogenannten Bibelfilme – wobei dieses Genre bzw. seine Definition nicht unumstritten ist – in ihren Drehbuchvorlagen auf

die Bibel, sondern arbeiten verstärkt mit kulturell tradierten Bildmotiven (Malerei, Skulptur, Passionswege etc.), mit Passionsdramen wie Oberamergau oder Horice, mit liturgisch tradierten Formen (bspw. der Kreuzigungsstationen und liturgischen Riten wie Prozessionen) und schließlich bei späteren Filmadaptionen mit Rückbezügen auf die Vorläufer aus der Stummfilmzeit selbst.¹⁶ Daß es hierbei schon immer zu vielfältigen Verschränkungen zwischen Liturgie, Ritus, Passionsspielen und Bildikonographie gekommen ist, macht den Versuch eines stringenten Nachvollzugs der Bezugnahmen unmöglich. Das Ergebnis dieser Verschränkungen bleibt jedoch um so interessanter, je weniger die klassischen Analysepfade begehbar sind.

Antamoros Wahl der Drehorte an den angenommenen Originalschauplätzen in Ägypten widerspricht dem nicht, denn es wäre sicherlich zu vorschnell, alleine daraus einen Anspruch auf Historizität ableiten zu wollen. Auch der nur wenige Jahre zuvor entstandene Passionsfilm *FROM THE MANGER TO THE CROSS* (USA 1912) zum Beispiel – möglicherweise der erste narrative Spielfilm dieses Genres –, bezeugt bereits die Ambition des Regisseurs, Sidney Olcott, die meisten Filmszenen an Originalschauplätzen in Ägypten und Palästina zu drehen. Von Olcott ist überliefert, daß er sehr darum bemüht war, die Authentizität der Drehorte nachdrücklich zu bezeugen, beispielsweise mit einem Beglaubigungsbrief von H.H. el-Hussein, dem »mayor of Jerusalem« wie es heißt. Dem nicht genug, wurde dieses Beglaubigungsschreiben noch einmal durch einen offiziellen Stempel von dem Türkischen Gouvernement bestätigt.¹⁷

Augenfällig ist gleichzeitig die Menge der Jesus-Filme, die mit der Authentizität ihrer Drehorte warben, was wiederum als Unwahrheit ent-

16 Vgl. Lis, Marek (2004): »Biblia w filmie biblijnym« [Die Bibel im Bibelfilm], in: *Kwartalnik filmowy: »Sacrum w filmie«*, 45 (Frühjahr), S. 48ff.; Gunning, Tom (1992): »Passion Play as palimpsest: The Nature of the Text in the History of early Cinema«, in: Ders./Roland Cosandey/André Gaudreault (Hg.), *Une invention du Diable? Cinéma des premiers temps et religion, Sainte Foy/Lusanne: Presses de l'Université Laval/Éditions Payot Lausanne*, S. 107f.

17 Abgedruckt im Zeitungsartikel von Ernest A. Dench mit der Überschrift »Spiritualism by the Film«, erschienen in: »*Motion Picture Education*« (1917), S. 122–157: »Mr. Olcott did not spare any effort to perform the production of the life of Christ on the original spots whenever possible, but in all instances gathered the best data and material as well as a most competent personnel of artists to attain the high degree of efficiency« (zitiert in Lindvall, T. [2001]: *The Silents of God: Selected issues and documents in silent American film and religion 1908–1925*, Lanham [M.D]: Scarecrow Press, S. 167).

larvt oder zumindest in Abrede gestellt werden konnte und häufig genug auch wurde. Neben dem US-amerikanischen Film *THE PASSION PLAY OF OBERAMMERGAU* (1898, Henry C. Vincent), der nicht an dem berühmten Passionsort in Oberbayern, sondern auf dem Dachgarten des *Grand Central Palace Hotel* in New York spielt, ist *HORITZ PASSION PLAY* (1897, Walter W. Freeman) der zweite Stummfilm dieses Genres, der mit falschen oder zumindest unklaren Angaben zu den Drehorten auffällig wurde.¹⁸ Was aber hatte es mit der Häufung dieser Fälle auf sich?

Zweifelsohne sollte der geographische Wechsel an die Orte des biblischen Geschehens eine authentizitätssteigende Wirkung entfalten und den biographisch-historischen Aspekt unterstützen. An der Ernsthaftigkeit des Vorhabens und letztlich auch an der Religiosität sowohl der Regisseure als auch ihrer Crew durfte kein Zweifel aufkommen. Wie religiös der Einsatz sein konnte, zeigt in expliziter Weise *THE KING OF KINGS* (König der Könige, USA 1927) von Cecil B. DeMille, der sein gesamtes Filmteam vor jedem Drehbeginn zu einem Gottesdienst schickte und sich bei der Dreharbeit durch theologische Berater anleiten ließ.¹⁹ Auch Antamoro, der den damals beliebten Olcott-Passionsfilm sicherlich kannte, situiert seinen Film in der gleichen Drehtradition der pseudo-biographischen, originären Schauplätze, die als kultische und dadurch auch auratische Orte für den Film in Dienst genommen wurden.

Es soll nicht von der Hand gewiesen werden, daß solche Maßnahmen zur Beglaubigung der Ernsthaftigkeit der Filmprojekte, zu ihrer Absicherung gegenüber der politischen wie öffentlichen Meinung, die in dieser Zeit noch einen religiösen Impetus vertrat, schließlich auch zur vordergründigen Entkommerzialisierung der Filme beitragen sollten. Und dennoch meine ich, daß das Phänomen der ›Sakralisierung‹ insbesondere der frühen Passionsfilme und der daran in Hauptsache beteiligten Schauspieler einem tieferen Wunsch nach Evidenzherstellung entsprang. Waren religiöse Bilder – hier an allerersten Stelle die Ikonen als Nachkommen des *Vera Icons*, des nicht von Menschenhand gemachten Bildes – in ihrem kultischen Ursprung immer darauf bedacht gewesen, an einer Sakralität teilzuhaben, die sie zu starken Handlungsagenten im sakralen Kult machte, so waren einige der frühen Regisseure nicht minder darum bemüht, ihre Filmwerke an der religiösen Aura partizipieren zu lassen.

Ich komme nicht umhin, an dieser Stelle Walter Benjamin zu bemühen, der nach wie vor die beste Bestimmung des Auratischen liefert, auch wenn nachzutragen bleibt, daß der Film für Benjamin ein Medium der

18 Vgl. Burch (2003), S. 66f. und Anm. 5; Tatum (1997), S. 4.

19 Vgl. Tatum (1997), S. 45–57; Zwick, Reinhold (1992): »Und das Wort ist Bild geworden. Zu theologischen und ästhetischen Aspekten des ›Jesus-Films‹«, in: *Film-Dienst Extra* (1992), S. 16.

Aurazerstörung *per excellence* war. In seinem berühmten Aufsatz bestimmt Benjamin die Aura einer Sache entlang der Begriffe der Echtheit, der Tradierbarkeit oder des Traditionswertes, der Ferne und schließlich des Rituals:

Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugeschaft. [...] Was aber dergestalt [durch die technische Reproduktion] ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache.²⁰

Und an einer anderen Stelle:

Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. Diese Tradition selber ist freilich etwas durchaus Lebendiges, etwas außerordentlich Wandelbares. [...] Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst.²¹

Wenn der frühe Passionsfilm die historischen Orte des heiligen Geschehens aufsucht, sie auf den Filmstreifen bannt, und gleichzeitig religiöse, teils kultisch genutzte, teils in den volkstümlichen Glaubensvollzug eingegangene Bilder als *Tableaux vivants* nachstellt, so schließt er mit dieser Praxis an weit ins frühe Mittelalter zurückreichende Handlungen auratischer Übertragungen und Vergegenwärtigungen der christlichen Dogmen.²² Und der frühe Passionsfilm bedurfte offenbar noch einer direkten ›Berührung‹ mit dem verehrten Gegenstand, um seine religiöse Wirkung entfalten zu können, die – das muß an dieser Stelle deutlich hervorgehoben werden – an keiner kritischen Bibelexegese oder Glaubenskritik interessiert war.

Ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis dieses frühen Filmgenres ist ihr *palimpsestartiger Charakter*, in dem vor allem der ausgeprägte Bilderbezug auffällt. »Und das Wort ist Bild geworden«, bringt Reinhold

20 Benjamin (1936/1977), S. 140.

21 Ebd., S. 143.

22 Interessant ist in diesem Kontext die Praxis der Reproduktionen heiliger Orte, die in gewisser Weise qua Nachbauten überall importiert werden konnten. Zum Nachbau des Heiligen Grabes zu Jerusalem und anderer als heilig verehrter Orte siehe die umfangreiche Arbeit von Rüdiger, Michael (2003): *Nachbauten des Heiligen Grabes in Jerusalem in der Zeit von Gegenreformation und Barock. Ein Beitrag zur Kultgeschichte architektonischer Devotionalkopien*, Regensburg: Schnell & Steiner.

Zwick es in der Kürze einer Überschrift auf den Punkt,²³ denn tatsächlich handelt es sich bei vielen der frühen Passionsfilme und ganz besonders bei Antamoros CHRISTUS um den Versuch einer Re-Visualisierung von bereits autorisierten religiösen Bildern und Symbolen, die die (Katholische) Kirche zu bevollmächtigten Agenten der christologischen Dogmen machte.²⁴ Jeder der Passions- oder Bibelfilmemacher rechnete mit einem in der Passionsgeschichte und der Bibel bewanderten Zuschauer, den nicht der Erzählstoff für sich genommen als vielmehr das Wie seiner Visualisierung und die Vergegenwärtigungsweise interessierte. Diese Tatsache hatte eine nicht gering zu schätzende Auswirkung auf die bildliche Konzeption der Passionsfilme, die an eine jahrhundertlange Tradition der Reproduktion von heiligen Orten, Bildern und sakralen Symbolen angeschlossen. Dominique Païni, der ehemalige Direktor der Cinémathèque Française, bemerkte hierzu treffend:

Die Filme aus dieser »vernachlässigten« [1910 bis 1920er] Periode mußten nicht vom Narrativen, sondern vom Ikonischen her betrachtet werden. Man mußte, mit anderen Worten, dieses Kino eher im Zusammenhang der Bildenden Kunst sehen [...] und daraus Konsequenzen für die Programmierung ziehen. Eine kritische Beurteilung hätte dabei in der Schwebelage zu bleiben.²⁵

Passionsfilme wie CHRISTUS garantierten mit ihren bühnenhaften Nachstellungen von Gemälden an Originalschauplätzen eine »lebendige Tradition«, indem sie zu Reproduzenten des sakral-piktoralen Brauchs mit filmischen Mitteln wurden. Die mimetische Nachbildung von Originalgemälden, die in einigen Fällen selbst als verehrungswürdig angesehen wurden, zeigt für sich genommen strukturelle Parallelen zu rituellen Handlungen: Die Mimese eines Altarbildes in ein Tableau vivant und in zweiter Hinsicht in ein Filmbild partizipiert an einem mystischen Wandlungsritus, in dem der Körper in Bild und das Bild in einen Körper – und vice versa – transferiert werden. Aus dieser zirkulären Bewegung heraus entsteht wiederum eine Aura der Unnahbarkeit, die Benjamin als das wesentliche Merkmal des Kultwerts eines Kunstwerks bestimmt:

23 Zwick (1992), S. 15.

24 FROM THE MANGER TO THE CROSS beispielsweise beruht auf den Bibelillustrationen des französischen Künstlers James Joseph Jacques Tissot, der damit eine besonders populäre Bibelausgabe schuf. Vgl. Tatum (1997), S. 21–30.

25 Païni, Dominique (1996): »Der frühe Film zwischen Bühne und Zufall«, in: KINtop 5, S. 153.

Die Definition der Aura als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«, stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. [...] Das *wesentlich* Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. [...] Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.²⁶

Gleichzeitig ist es diese sakrale »Autorität der Sache« (Benjamin), die bei den zumal religiösen Zuschauern zu einer Ununterscheidbarkeit zwischen Kunst und Kultbildern führte. Es ist letztlich der Versuch, den Passionsfilm an die kultische Bildtradition, an die Ausstellung des Bildes im Kontext einer kultischen Handlung, anzubinden, um so den Status eines »Kultfilms« zu erreichen. Daß dieses für das zeitgenössische Publikum von CHRISTUS nicht undenkbar oder blasphemisch war, macht deutlich, welche tragende Funktion die filmische Einschreibung in den tradierten, kultischen Bilddiskurs ausübte.

Antamoros filmische Arbeit am Auratischen

Zusammenfassend betrachtet läßt sich sagen, daß die Gestaltung eines Passionsfilms bis heute noch einen Balanceakt zwischen Stil und Inhalt erfordert. Beides in ein adäquates Verhältnis zueinander zu bringen, entscheidet über die »Echtheit der Sache«, wie Benjamin es formulierte. Seriös und traditionsbewußt zu sein, darüber hinaus ein vordergründig ethisch-religiöses Anliegen zu haben, galten noch lange nach der Stummfilmära als notwendige Voraussetzungen, wollte man »seinen« Jesus-Film vor der Kritik bestehen lassen. Zu beachten galt (und gilt nach wie vor), daß die künstlerischen, historischen, literarischen und natürlich die theologischen Komponenten in einen visuellen Einklang zueinander zu bringen sind. Antamoros filmischer Versuch beschränkt dabei, aus heutiger Sicht betrachtet, einen vergleichsweise einfacheren Weg, indem er auf die bereits bestehende Allianz zwischen Kunst und Religion zurückgriff. Hingegen war die literarische Komponente beim Stummfilm noch nicht in solchem Maße problematisch, wie sie später beim Tonfilm wurde. Wie schon eingangs darauf hingewiesen, betrafen die literarischen Ambitionen der Drehbuchautoren verstärkt die psychologische Beschreibung der Figuren und nicht die christologischen Aussagen oder Dialoge, die selten direkt der Bibel entnommen wurden. Aber auch in diesem Punkt hebt sich CHRISTUS von den anderen Filmproduktionen ab, und untermauert

26 Ebd. S. 143, Anm. 7.

noch einmal das hochgesteckte Ziel des Regisseurs, der für das Drehbuch und die Zwischentitel den damals bekannten und geschätzten Dichter Fausto Salvatori unter Vertrag nehmen konnte. Begeistert sagte dieser seine Mitarbeit zu – bezeichnend ist dabei das Anliegen beider, des Regisseurs und des Drehbuchautors, die Passionsthematik in ein, wie es bei Salvatori heißt, »cinematographisches Poem« und zwar auf die »eindruckvollste Art« zu übertragen, die die »Schönheit der Idee in Versen und Bildern« zum Ausdruck gibt.²⁷

Nach der Uraufführung von CHRISTUS gab es neben den lobenden Kritiken auch Negativurteile, die insofern aufschlußreich sind, da sie durch die Augen der Zuschauer gesehen einen anderen Blick auf die Struktur des Films erlauben.²⁸ Angelo Menini, ein Korrespondent der *Turiner Zeitung*, bemängelt beispielsweise die fehlenden Handlungszusammenhänge zwischen den zahlreichen Bild-Sequenzen, womit er die Tableaux vivants meint. Bemerkenswert ist, was Menini dabei mißfällt, nämlich die Unmenge der realisierten Stationen aus dem Leben Christi, die in ihrer Aneinanderreihung die herausragenden Gemäldenachstellungen, »die für sich selbst des Lobes würdig sind«,²⁹ verunklaren und den Zuschauer überfordern. Der Kernpunkt dieser Beanstandung betrifft das Bildsystem des Films und hilft gleichzeitig das Rezeptionsverhältnis der Zuschauer in bezug auf die Passionsfilme zu beleuchten.

Bezogen auf die Grundstruktur von CHRISTUS haben wir es hier mit einer Aneinanderreihung von mehr oder weniger abgeschlossenen Szenen bzw. Sequenzen zu tun, die über keine markante Handlungsführung verfügen. Antamoros Bildkonzeption steht somit noch in der Tradition des sogenannten *Attraktionskinos*, das die Zuschauer mittels modernster Tricktechnik und ungewöhnlicher Sujets mehr oder minder ausschließlich verblüffen wollte (siehe die ›Erscheinung‹ des Erzengels). Eine

27 Aus der Korrespondenz zwischen Antamoro und Salvatori, Brief datiert vom 26.11.1913; Quellen im Archiv der Familie Antamoro, hier zitiert in Ricci (1988), S. 115.

28 Auf bestimmte Mängel verweist der zeitgenössische Zuschauer, Giovanni Costa, ein Studierter der römischen Geschichte, der von »historischem Dilettantismus nach Gehör« spricht, und in einigen Darstellungen historische Erdichtungen wie auch Fehlinterpretationen der lateinischen Fachtermini bzw. Berufsbezeichnungen in den Zwischentiteln findet. Seine Kritik verdeutlicht das Problem der unterschiedlichen Vorstellung von Historie und historischen Fakten, so behandelt Costa die Frage nach der Historizität nur im profanen Kontext der Nebenfiguren und ihrer Agitation, wendet sie jedoch nicht auf Christus und sein unmittelbares Umfeld an; vgl. Abate (2002).

29 Für das Zitat siehe ebd.

wichtige Position kam dabei dem Filmvorführer zu, der die Dauer der Filme, die Auswahl der Szenen, den Kommentar (ob vokal-narrativ oder rein musikalisch), bis hin zu der möglichen Kompilation einzelner Sequenzen und Szenen aus unterschiedlichen Filmen bestimmen konnte. Es ist Tom Gunning beizupflichten, wenn er die Vorführer als Autoren bezeichnet, die auf diese kompilierende Weise durchaus neue ›Filmwerke‹ schufen.³⁰ Ohne Frage war auch CHRISTUS an dieser Praxis der Filmpräsentation orientiert und Antamoro kannte die Vorlieben der daran geschulten Zuschauer, die in Erstaunen versetzt werden wollten. Dabei konnte gerade an den Tableaux vivants sowohl die neuste Tricktechnik vorgeführt als auch das religiöse Bedürfnis der Zuschauer befriedigt werden.

Die Sequenzen der Tableaux vivants, diese Akte, die einer deutlichen Bühnenchoreographie folgen, bezeugen nicht nur ihre theatrale Herkunft, sondern auch die, wenn auch vielleicht nur entfernte, Orientierung an liturgischen Passionsaufführungen. Die den Tableaux vivants eigene Rhythmik von Erscheinen und Verschwinden, von Aufzug und Abgang, trägt wesentlich zu dem treffenden Vergleich mit einem Rosenkranz bei, den Luciano Ricci einführt,³¹ und womit sowohl die Bildstruktur als auch die kontemplative Wirkung dieser Szenen sich beschreiben läßt. Wie einzelne Gebetsperlen, so reihen sich die Tableaux-vivants-Szenen aneinander und sollten offenbar zu einer tieferen Betrachtung anregen. Daß die Passionsthematik im abendländisch-christlichen Kontext, zumindest in der Entstehungs- und Vorführungszeit des Films keiner besonderen Erklärung bedurfte, machte den bedenkenlosen Einsatz dieser spezifischen Choreographie ohne eine die Szenen verbindende Narration möglich. Mehr noch: Sie machte aus dem Zuschauer selbst einen Erzähler, der die Tableaux vivants in das piktoral-religiöse System einbinden konnte und auf diese Weise selbst zu einem wesentlichen narrativen Teil des Filmsystems wurde.

Interessant bleibt vor diesem Hintergrund der von dem Journalisten beanstandete Mangel an erzählerischer Kontinuität, weil er auf den all-

30 Gunning (1992), S. 106; weiterführend auch *KINtop 5* (1996). Im Fall von CHRISTUS war der Vorführer an die biblische Reihenfolge der Lebensstationen Christi gebunden, ihm blieb aber durchaus die Möglichkeit der Kürzung, so daß man davon ausgehen kann, daß der Film äußerst selten in seiner ursprünglichen Länge von drei Stunden gezeigt wurde. Auf die für das Attraktionskino übliche Praxis verweisen die in unterschiedlicher Länge und Zusammenstellung vorgefundenen Originalkopien von CHRISTUS, die schließlich zu seiner Rekonstruktion beigetragen haben. Bezeichnend ist auch, daß die mir zugängliche Version des Films nur ca. 90 Min. lang ist.

31 Vgl. Ricci (1988), S. 110.

mählichen Wechsel des cinematographischen Narrationsmodells hindeutet, das nun verstärkt auf räumlich-zeitliche Entfaltung der Geschichte setzen wird. Um so mehr fällt die ausdrückliche Wertschätzung der Tableaux vivants ins Auge, die schließlich explizite Hemmnisse einer solchen Forderung sind. Festzuhalten ist, daß sie offenbar nicht als Kuriositäten und filmische Fehlleistung empfunden wurden, wie Abate suggeriert.

Es trifft meiner Ansicht nach auch auf CHRISTUS zu, was Païni im Rückbezug auf Gilles Deleuze zur Struktur der Filme aus den 1910er Jahren sagt, die er mit den Begriffen *Verknappung* und *Sättigung* beschreibt und dabei das zwischen Gebanntsein und Distanz geteilte Sehen in den Vordergrund stellt.³² Eine solche Teilung der Aufmerksamkeit in gedehnte, handlungsarme Szenen einerseits (die Sättigung) – ich denke hierbei beispielsweise an die langen Sequenzen der Flucht nach Ägypten – und in bedeutungsverknappende Szenen der Tableaux vivants andererseits schufen durchaus auch in CHRISTUS eine Narrativität, die zwei verschiedene Bild- und somit zwei verschiedene Geschichtensysteme miteinander verbindet. Die entscheidende Rolle im Einsatz der Tableaux vivants spielt meiner Ansicht nach die zweifache Funktionalität dieser Performancekunst. Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß die Tableaux vivants die neue Form der ›Magie‹, die bewegten Bilder, mit der alten Form der Magie, die religiöse Kunst, alternieren und darüber hinaus das Publikum in Erstaunen bringen konnten. Originell war an ihnen allein die Tatsache, daß sie in einem Film Verwendung fanden, zumal in einem Film, der die Passion zum Thema hatte, und somit eine überaus alte und schier uferlose Bildtradition zu dieser Thematik wiederum im doppelten Sinne aufgriff: mit den nachgestellten Gemälden einerseits und mit sich selbst als neues Bildmedium andererseits.

Das Bild-System

Das Tableau vivant im Film hat nicht nur einen Verweischarakter auf das jeweilige von ihm verkörperte Gemälde hin, sondern fordert gleichzeitig auch eine narrationsstiftende Anbindung des Zuschauers an das Dargestellte. Während das religiöse Gemälde eine Vergegenwärtigung des heiligen Geschehens anstrebt, das in der Liturgie (vor dem Altargemälde) noch einmal symbolisch wiederholt wird, bieten die Tableaux vivants ihrerseits eine Altarbildfunktion *innerhalb* des Films an, womit sie es sind, die die liturgische Situation wiederholen. Was ist damit gemeint?

32 Vgl. Païni (1996), S. 152.

Der Film transkribiert die Originalschauplätze als sakral bestimmte Handlungsräume zu seinen eigenen filmimmanenten Handlungsräumen. Mit diesem Schritt vollzieht sich die Wandlung der Tableaux vivants von bloßen Nachbildern zu ›sakralen Stellen‹ innerhalb des Films, die eine, wörtliche oder metaphorische, Altarfunktion erfüllen. Hierin wird das Bemühen ablesbar, CHRISTUS nicht nur zum seriösen Passionsfilm mit ›dokumentarischem Charakter‹ zu machen, sondern zu einem durch die Originalschauplätze und die teils verehrten Bildwerke ›geweihten‹ Sakralwerk.³³

Die Tatsache, daß Antamoro für CHRISTUS ausnahmslos Tableaux vivants nach berühmten Gemälden einsetzte, macht deutlich, wie wichtig es war, gerade das bekannte, soziokulturell und teilweise auch kultisch überformte Bild filmisch zu wiederholen. Denn nur ein vorgeprägtes Gemälde konnte zum Garanten für die religiöse Wahrheit des Passionsfilms werden. So trägt gerade die Wiederholung der allzu bekannten Sakralthematik im Tableau vivant wesentlich zur Evidenzbildung des Films bei und amalgamiert noch einmal die unterschiedlichen Visualisierungsmodi. Darüber hinaus stellen die Tableaux vivants überaus positive Vehikel für die Emotionalisierung des Zuschauers dar, dem CHRISTUS ansonsten nur wenig expressive Szenen bietet.

Mit der filmbeherrschenden Omnipräsens der Tableaux vivants schreibt sich CHRISTUS also in eine, um mit Pier Marco De Santi zu sprechen, »visione di arte«³⁴ ein, womit er geschickt das dreifache Bündnis zwischen Kunst, Theologie und Historie für sich arbeiten läßt. Die mehr oder weniger statuarischen Nachstellungen von Gemälden werden in dieser Zeit noch nicht unter dem filmischen Aspekt der Bewegungsbilder betrachtet, was erst in den 1920er Jahren von einigen (wenn auch wenigen) Kritikern negativ angemerkt werden wird. Erst dann empfindet man sie als zu statisch, zu sklavisch an den klassischen Künsten orientiert und damit schließlich als afilmisch.³⁵ Antamoro konnte seinen CHRISTUS also noch selbstbewußt inmitten einer Tradition der Kult- und Sakralbilder situieren. Womit er gleichzeitig rechnen konnte, war die Anerkennung sei-

33 Ich werde im folgenden noch aufzeigen, daß die Übergänge und die sich damit konstituierenden Unterschiede zwischen Kultbild, Sakralbild, religiösem Bild und schließlich profanem Kunstwerk für den Zuschauer von sekundärer Bedeutung waren und die Bildgläubigkeit selbst nicht schmälerten.

34 Vgl. Santi, Pier Marco de (1987): Cinema e pittura [Hefthema], in: Art e dossier, 16 (Sept.), S. 45.

35 Wie z.B. die Kritik am Passionsfilm THE KING OF KINGS von Cecil B. DeMille (USA 1927) es zeigt, die Gilbert Selders in »The New Republic« vom 04.05.1927 verfaßte; nachzulesen in Tatum (1997), S. 6f.

nes Kunstanspruchs und die Fundamentierung seiner religiösen Absichten.

Es widerspricht sich nicht, wenn die gleichen Tableaux vivants, die das Auratische des Gemäldes oder der verehrten Originalschauplätze auf den Film übertragen sollten, gleichzeitig dramaturgische Sensationen eines Attraktionskinos darstellen, das Tom Gunning als das Vergnügen des Zuschauers an der Unvorhersehbarkeit des Augenblicks beschreibt.³⁶ Antamoro konnte nicht entgangen sein, daß die Tableaux vivants besonders dafür geeignet waren, die technischen Möglichkeiten eines Films zur Entfaltung kommen zu lassen. Natürlich basiert ihre Sensation nicht mehr auf einer simplen Verblüffung, die den Zuschauer zum Gaffer von zotigen oder ungewöhnlichen Szenen macht wie dem ›Verschlucken‹ einer Kamera in *THE BIG SWALLOW* (USA 1901, James Williamson). Sie ist subtiler, weil sie die Möglichkeit ergreift, die Tableaux vivants selbst als eine *magische* Attraktion zu gestalten. Ergriffen wie staunend – so die Zeitungsberichte³⁷ – sahen die zeitgenössischen Zuschauer einer filmischen Verlebendigung der Passion Christi zu, die sie aus den Altarbildern und Prozessionen oder Passionsspielen her kannten. Mit einem großen Unterschied allerdings, denn hier fliegt der die Frohe Botschaft verkündende Erzengel tatsächlich an Maria heran, so wie Christus tatsächlich gen Himmel entschwebt. Was Fra Angelico in seinem Verkündigungsbild oder Raffael in der Verklärungsdarstellung mit den spezifischen Mitteln der Malerei nur andeuten konnte und ferner der Imaginationsleistung des gläubigen Bildbetrachters überlassen mußte, kann der Film in einer geradezu perfekten illusionistischen Leistung vor Augen führen.

Daß CHRISTUS wie den Passionsfilmen allgemein eine starke evidenzstiftenden Funktion zukam, ist unübersehbar, denn die trickreiche Visualisierung der Wunder sollte gerade an denen Wirkung zeitigen, die nicht glauben können, solange sie es nicht mit eigenen Augen gesehen haben. Die Presse ließ dieses Staunen in ihre rhetorischen Fragen einfließen, in denen gleichermaßen eine Spur von Betroffenheit herauszulesen ist. »Ein Meisterwerk? Ein seltenes Wunder? Eine bis jetzt noch nie gesehene Arbeit? Ein vollkommener Film? Das sind nur leere Worte! [...]«, jubelt Alberto Cavallaro, der Chefredakteur von *La vita cinematografica* aus Turin nach der Uraufführung.³⁸

36 Vgl. Gunning, Tom (1986): »Cinema of Attractions«, in: *Wide Angle*, 8/3-4, S. 63–70.

37 Vgl. Ricci (1988), S. 112ff.

38 25.11.1916, hier zitiert in Ricci (1988), S. 114; vgl. auch den Aufsatz in »Pasqua ›sorprende‹ i padani« (ohne Autor) in der italienischen Regional-

Alleine angesichts dieser Rhetorik ist es zu kurz gegriffen, wenn man wie Abate die *Tableaux vivants* als »rudimentäre magische Effekte«³⁹ bezeichnet. Handelt es sich hierbei nicht vielmehr um eine gewissermaßen »primäre Magie«? Eine Bilder-Magie, die fähig war, aus der piktoralen Verkündigung des Erzengels Gabriel eine »transzendente« Erscheinung auf die (Kino-)Leinwand zu zaubern. Hier wird die Magie des Bildes zur Magie des Kinos, das Erwin Panofsky, ganz der sakralen Metaphorik verpflichtet, mit einer dunklen Kathedrale vergleicht, an deren ab-sidialen Ende im geisterhaften Schein der Lichtprojektion sich ein Bild materialisiert.⁴⁰ Und es gibt kaum eine bessere Vorlage für die Vorführung einer solchen »magischen« Verlebendigung des Bildes als die *Verkündigung* nach Fra Angelico, die sich in ihrem ungewöhnlichen Ausdruck zwischen Aktion und Stagnation der Bewegung wie eine Vorstufe zu den Filmbildern des frühen Kinos präsentiert.

Die Besonderheit der *Tableaux vivants* in *CHRISTUS* beruht somit auf zwei gegenläufigen Systemen: der auf Bewegung abonnierten Verlebendigung und der Erstarrung des Filmbildes zu einem Freeze frame. Im angehaltenen Filmbild konnte das Tableau vivant zu seinem Ausgangspunkt – dem Gemälde – zurückkehren, konnte es markieren als die »Autorität einer Sache«, für die es stand. In seiner Auflösung in filmische Bewegung erreichte es wiederum eine Aktualisierung des Gemäldes, indem es in die Identität der Bewegungsbilder überführte. Auf diese Weise gleiten die *Tableaux vivants* vom filmischen Narrationsmodell, das auf eine homogene Zeitentfaltung im Raum setzt, zum piktoralen Modell von Simultanität und Sukzession und wieder zurück.

Bilderglaube

Auch wenn die *Tableaux vivants* moderne Tricktechnik ihrer Entstehungszeit vorführen, so liegen ihre Wurzeln gerade *in puncto* Attraktion, die sie hervorrufen, in kulturellen Praktiken, denen der Imaginationswunsch nach Wundern und Mystik inhärent ist. Sie kulminieren in einer Bildgläubigkeit, zu der die Vorstellung von einer potentiellen Lebendigkeit der ikonisch kodierten Heiligenbilder wesentlich dazugehört. Diese scheinbar auch in der Moderne virulente Vorstellung hat ihre tiefliegen-

zeitung »La Padania« (27.03.2002), unter: <http://www.lapadania.com/2002/marzo/27/27032002p12a5.htm> (dort unter »Nord Cultura«).

39 Abate (2002).

40 Vgl. Panofsky, Erwin (1947/1999): *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*, Frankfurt/Main: Fischer, S. 51f.

den Ursachen im Ikonenkult der Ostkirche und dem etwas gemäßigten Bilderkult der Westkirche.⁴¹

Die kinematographische Attraktivität von Antamoros Tableaux vivants pendelt somit zwischen zwei, ihrem Wesen nach differenten, sich in Teilen aber ergänzenden Polen von tiefer Bildgläubigkeit und effekt-basiertem Attraktionswunsch einer technischen Apparatur. Man kann also sagen, daß hinter der engen Anbindung des Tableau vivant an das ihm vorgängige Gemälde deutlich der Wunsch nach einer Auratisierung des Filmbildes und als Folge davon nach einer wirkungsvollen Beglaubigung der Filmhandlung steht. So basiert Antamoros Einsatz der Tableaux vivants auf einer prozessualen Transkription von Bedeutungen, die gemäldegeneriert sind. Ihre auratische Übertragungsbewegung weist Parallelen zu sakralen Berührungsriten auf: Das, was auf dem Bildträger örtlich fixiert wurde, ist durch den kinematographischen Apparat scheinbar zum Leben erweckt und erreicht mittels der strukturellen Bindung – einer ›Berührung‹ mit dem Original in der Nachstellung – die erwünschte Signifikanz. Für das zum Staunen gebrachte Publikum vollzieht sich in CHRISTUS somit eine *Erneuerung* der Passion Christi, die durch die Metamorphose des sakralen Bildes vorangetrieben wird. Welche Auswirkungen eine solche mimetische ›Übertragungsleistung‹ auf die Zuschauer haben konnte, beschreibt David Belasco anlässlich der Theaterpremiere einer Passion, die 1879 in San Francisco statt fand:

Die gesamte Vorstellung war von einer Einfachheit, die an Erhabenheit grenzte. All dies wurde vollendet durch die Bauten und das Licht, und als O'Neill [der Christus-Darsteller] aus seiner Garderobe kam und mit einem Lichtkranz um sich herum auf der Bühne erschien, sanken Frauen auf die Knie und beteten,

41 Zu den bekanntesten und anschaulichsten Bildlegenden gehört die des hl. Nikolaus, dessen Ikone das Haus eines Kaufmanns vor Räubern zu schützen hatte. Nach der Vernachlässigung seiner Aufsichtspflicht wurde das Bildnis ausgepeitscht und sollte das gestohlene Hab und Gut zurückbeschaffen. Bezeichnenderweise erschien der hl. Nikolaus den Räubern mit Striemen im Gesicht, die von der ›Züchtigung‹ des Bildes herrührten. Vgl. Krickelberg-Pütz, Anke-Angelika (1982): »Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid«, in: Aachener Kunstblätter, 50, S. 29–39. Grundlegend zum Bilderkult nach wie vor Belting, Hans (1993): Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München: Fink; zum Urbild und Ikonenverehrung siehe auch Spanke, Daniel (2004): Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst, München: Fink.

und als er entkleidet und vor Pontius Pilatus gezerrt wurde, gekrönt mit einer Dornenkrone, weinten viele.⁴²

Hier wird nachdrücklich deutlich, wie stark die Nachwirkungen der Kultbilder, der kultischen Bildpraxis, wie der daraus resultierenden und im 19. Jahrhundert nur als diffus zu bezeichnenden Bildgläubigkeit waren. Eine solche Dominanz des Bilderglaubens, gepaart mit dem religiösen Imaginations- und Einfühlungswunsch der Zuschauer, führte während der Aufführung nicht nur zu somatischen Überreaktionen, sondern auch zu einer grundsätzlichen Bereitschaft, mimetische Transkriptionen (Schauspieler–Sakralfigur, Gemälde–Tableau vivant) vorzunehmen und sie zu stabilisieren. Im selben Kontext steht auch der zeitgenössische Bericht von Vico D’Incerti zu CHRISTUS, in dem er von der überaus einfühlbaren, ja geradezu ›echten‹, schauspielerischen Leistung der Madonna-Darstellerin Leda Gys schreibt:

Während die Szenen der Verkündigung gedreht wurden, ist die Gys unten in einer Ecke des Hauses von Joseph niedergekniet, ganz von ihrem Part eingenommen; im schönen jungen Gesicht, im klaren und süßen Blick, war eine intensive, wahre Rührung.⁴³

»Ganz von ihrem Part eingenommen«, wie D’Incerti schreibt, befindet sich die Gys zwischen Selbstsuggestion und mimetischer Angleichung an das piktorale Vorbild. In ihrer äußerlichen Gebärde imitiert sie die Darstellung der Maria, wie sie sie aus dem sakralen Zusammenhang der (kultischen) Bilder her kannte. Aber, so läßt sich anschließend fragen, woher kommt die »wahre Rührung«, die der Beobachter der Szene hervorhebt? Entspringt diese Körpersprache dem Vor-Bild, gehört es der schauspielerischen Kunst an, oder ist dem Kommentar noch etwas anderes eingeschrieben?

Zieht man weitere der zahlreichen Anekdoten um Leda Gys’ Darstellungskunst hinzu, so wird deutlich, wie diffizil die Bezüge zwischen kultischer Bildpraxis, schauspielerischer Selbstsuggestion und naiver Gläubigkeit aufeinander wirkten. D’Incerti berichtet ferner von einer aufschlußreichen Begebenheit, die am gleichen Set stattfand. So soll, als

42 Bei der Passion Christi handelt es sich um ein Theaterstück nach Salmi Morse und David Belasco, dem Leiter der Aufführung. Vgl. Winter, William (1918): *The Life of David Belasco*, New York: Moffatt, Yard, S. 124f., zitiert in Musser (1999), S. 35. Interessanterweise war Salmi Morse auch der Drehbuchautor von *THE PASSION PLAY OF OBERAMMERGAU* von 1898.

43 Abate (2002).

Antamoro nach den für die Verkündigungsszene benötigten Blumen schickte, wenig später ein Mädchen mit einem Bund Rosen und Lilien gekommen sein: »Wie sie die Gys sah, strahlend im Licht, ließ sie alle Blumen fallen und faltete die Hände zum Gebet: Sie glaubte, sie stehe wahrhaftig vor der Madonna.«⁴⁴ Eine andere Quelle berichtet von dem gleichen Ereignis in einer geringen Abwandlung: »[...] Leda Gys verkörperte die Madonna. Sie ist dermaßen in ihrer Rolle gefangen, daß ein Mädchen, das in der Pause Kaffee brachte, sie wirklich für die Madonna hielt und von Krämpfen ergriffen wurde.«⁴⁵

Auch wenn man diese bei Reportern und anderen Beteiligten beliebten Anekdoten in ihrem Wahrheitsgehalt sicherlich relativieren muß, bleibt doch ihre Rhetorik aufschlußreich, indem sie nachdrücklich auf die Translation einer Schauspielerin auf ein Bild hin verweist:

Die Schlichtheit, die religiöse Bescheidenheit ihrer Gesten haben kein simples Modell ergeben, sondern ein, das Raffaels Pinsel würdig wäre. Ihr tugendhaftes Profil, fast übernatürlich, scheint sich im Gebet der wundervollen Geburtsszene zu erklären. Leda Gys war nicht mehr die schöne Schauspielerin, der wir immer und immer wieder applaudiert haben, sondern die Rosa Mystica der Heiligen Schriften.⁴⁶

Und zu ihrem männlichen Kollegen und Christus-Darsteller, Alberto Pasquali, der als Theaterschauspieler schon mit berühmten Ensembles zusammengespelt hat, ist zu lesen: »Der Schauspieler Pasquali war einfach ein überraschend hervorragender Christus. Die Nahaufnahme des Todes würde es verdienen, in einem feierlichen religiösen Museum aufgenommen zu werden«⁴⁷ (Abb. 8).

Allen Beschreibungen der Akteure und Szenen am Set ist eine Bildmetaphorik eigen, die eine Übertragungsbewegung zwischen Bild- und Realperson indiziert. Ob es das einfache Dienstmädchen ist,⁴⁸ daß die Schauspielerin für die wahre Madonna hält, ob es die religiös-ästhetische Überhöhung der Schauspieler zu Modellen nach Raffael oder Rosa My-

44 Vico D’Incerti zitiert in Abate (2002).

45 Abate (2002); vgl. auch Ricci (1988), S. 117.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Die Einführung des Dienstmädchens erfüllt zwei wichtige Aufgaben, denn es verweist mit der ›Einfachheit‹ seines Gemüts sowohl auf die Möglichkeit einer Täuschung als auch auf das Gegenteil: Gerade der ›reine‹, einfache Charakter soll auf den unmittelbaren, das heißt unverdorbenen Zugang zu den tieferen religiösen Wahrheiten hindeuten.



Abb. 8: *CHRISTUS* – *Christus am Kreuz* (»Der neue filmische Bildtypus«; Sequenz-Stills)

stica, oder sogar eine Neuformulierung eines Kultbildes durch die filmische Komposition des sterbenden Christus in Nahaufnahme ist – all diese Verweise zeugen von einer außerordentlichen Bildwirksamkeit, deren Ursprung in den ursprünglich kultischen Bildern selbst liegt. Die Auratisierung ergreift nicht nur die filmischen *Tableaux vivants*, sondern auch die exponierten Schauspieler am Set.⁴⁹

Mit diesem Befund ist das im frühen Filmkontext proklamierte »absence of presence«, wodurch in Amerika noch die Fragwürdigkeit von Passionsaufführungen relativiert werden konnte, problematisiert. Was zu einer Auratisierung des Filmbildes beiträgt, führt jenseits des kinematographischen Bildes offenbar nicht zu der erhofften Nivellierung des Körpers, statt dessen zu einer Sakralisierung des Profanen: des Schauspielers, des Films, des *Tableau vivant*. Sicherlich, und das ist zunächst entscheidend, hat das filmische *Tableau vivant* verglichen mit den Lebenden Bildern der Goethezeit seinen bloß körperlichen Reiz wieder abgelegt.

Zwar ist die in *CHRISTUS* sichtbar werdende Dominanz des Sakralbildes vordergründig durch die religiöse Filmthematik motiviert, daneben gibt es jedoch eine weitere, eine psychologische Komponente, die von einer konzentrierten Anwesenheit des Dargestellten im Bild ausgeht.

49 Man muß an dieser Stelle sicherlich auch dem Kult um die Filmstars Rechnung tragen, allerdings nicht ohne die darin bereits bestehende Verbindung von Sakralem und Profanem zu beachten. Vgl. Barthes (1957/1996): »Das Gesicht der Garbo«, in: Ders., *Mythen des Alltags*, Reinbek: Rowohlt, S. 73–75.

Hans-Georg Gadamer spricht von der »rätselhaften Präsenz«, die dem Bild innewohnt: »Es kommt heraus, d.h. es ist so, daß man das Gefühl der zwingenden Präsenz hat, die nicht auf etwas Abgebildetes verweist, sondern im Bilde selber präsent ist, so, daß es wahrhaft heraus kommt.«⁵⁰

Im selben Kontext wirft Gottfried Boehm die Frage nach dem Alchemistischen und Magischen des Bildes auf – »Woher nehmen die Bilder ihre Macht?« –, die er mit dem Verweis auf die Ununterscheidbarkeit zwischen dem Artefakt »Bild« und dem Bildinhalt beantwortet, die beispielsweise im Moment der Verkörperlichung eintritt. Indem ein Bild in diesem Sinne verkörpert, »zielt [es] auf reale Präsenz, die man gelegentlich auch »magisch« genannt hat.«⁵¹ An dieser Stelle entfaltet sich der ikonische Urbildcharakter des Gemäldes, von dem religionsgeschichtliche wie ethnologische Befunde Zeugnis ablegen. Hierbei geht es nicht nur um die »Kraftseele« (Boehm) des Bildes, seine physisch-psychische Präsenz, sondern auch um die Rolle des Betrachters, der »eine Mitwesenheit, ein Dabeisein im emphatischen Sinne erfährt.«⁵² Die Lebendigkeit des Abwesenden – oder die Anwesenheit des Abwesenden im Bild –, die vor allem das Porträt evoziert, erfährt im Zusammenspiel von Artefakt und Vergewärtigung eine Verschiebung zur Anwesenheit des Bildes selbst hin:

Die Darstellung ersetzt nicht, was sie sichtbar macht. Re-präsentieren bedeutet nicht: noch einmal präsentieren. Es ist weniger und mehr zugleich. Darstellung *unterbietet* was der Dargestellte war oder ist, indem sie sich ganz den Möglichkeiten von Leinwand und Farbe, von Stein oder Bronze anvertraut. Sie *überbietet* ihn, indem sie ihn [...] dauerhaft mit dem Status der Lebendigkeit beleiht. Erst vom Bild her wird er überhaupt gegenwärtig, zu dem, was er ist oder sein kann. Das Präfix Re- in der Re-präsentation bewirkt mithin eine *Intensivierung*. Sie vermehrt das Sein des Dargestellten durch ein Surplus.⁵³

Was aber vermag von all dem das Tableau vivant? Zunächst muß noch einmal deutlich hervorgehoben werden, daß die filmische Adaption der Passion Christi in Europa bereits in einer kulturell stark eingeschriebenen Tradition der Altar- und Heiligenbilder, der Krippen- und Passionsspiele

50 Gadamer, Hans-Georg (1994): »Bildkunst und Wortkunst«, in: Gottfried Boehm, Was ist ein Bild?, S. 99.

51 Boehm, Gottfried (1994b): »Die Bildfrage«, in: Ders., Was ist ein Bild?, S. 327 und S. 331.

52 Boehm, Gottfried (2001): »Repräsentation – Präsentation – Präsenz«, in: Ders. (Hg.), Homo pictor, (Colloquium Rauricum, Bd. 7), München, Leipzig: Saur, S. 3f.

53 Ebd., S. 5.

stand und damit anders als in dem baptistischen Amerika weit von einer frevlerischen Handlung entfernt war.⁵⁴ Die Entstehungsgeschichte des Lebenden Bildes läßt sich selbst in diesem teils theatralen, teils sakralen Kontext wiederfinden. In der engen Bindung des Tableau vivant an das vorgängige Gemälde kommt noch, wenn auch in einem schwachen Abglanz, der ursprüngliche Einsatz des sakralen Bildes in der kultischen Handlung (der Liturgie) zu Tage, bei welcher die Imago und der kultische Inszenierungskörper noch keine Gegensätze bildeten.⁵⁵ Diese Bindung und damit einhergehende Wirkmächtigkeit des sakralen Gemäldes wird in CHRISTUS im Rahmen einer piktoralen Narration intentionalisiert. Begründet auf der ursprünglichen Präsenz des Bildes, stellt das filmisch umgesetzte Tableau vivant eine Re-Präsenz des Bildkörpers dar. In CHRISTUS ist es in der Tat mehr als nur eine Nachbildung der Bildvorlage – es ist die wörtliche Umsetzung der Vorstellung von einer präsentischen Verkörperung. In diesem Punkt muß man den Befürchtungen der baptistischen Moralisten recht geben, daß nämlich die figürlichen Modelle in der Berührung mit den Gemälden mit diesen verwechselt werden konnten und umgekehrt.

Bei den früheren Passionsverfilmungen, speziell in Amerika, erachtete man die Nachstellung eines religiösen Bildes, insbesondere wenn es sich einer großen Popularität erfreute, als förderlich für die bessere Schau der Glaubensinhalte. Colonel Henry Hadley, ein berühmter methodistischer Prediger in der Zeit um 1898, der DAS PASSIONSSPIEL VON OBERAMMERGAU in New York City sah, rühmte den Film aufgrund seiner bildlichen Evidenz:

These pictures are going to be a great force. It is the age of pictures. See the billboards and the magazines and the newspapers; more and more pictures all the time. These moving pictures are going to be the best teachers and the best preachers in the history of the world. Mark my words, there are two things

54 Ein pietätvoller Umgang mit dem sakralen Thema bildet die notwendige Voraussetzung, die offensichtlich durch den Einsatz von Tableaux vivants geleistet werden konnte. Bezeichnend hierfür sind die Überzeugungsversuche der amerikanischen Befürworter des Passionsspiels, die sich immer wieder auf zwei Argumente stützen: auf das Laienspiel und die Nachstellung von sakralen Gemälden. Aber auch das Passionsspiel in Oberammergau, sowohl wegen seiner ›Ursprünglichkeit‹ als auch wegen der ›vollendeten‹ ästhetischen Darbietung gleichermaßen gelobt, greift auf bildliche Vorlagen zurück, um auf diese Weise einen gesteigerten Ausdruck und eine deutliche Exaltation beim Zuschauer zu erreichen. Vgl. Huber (1999), S. 9ff.

55 Vgl. Mondzain (2006), S. 23f.

coming: prohibition and motion pictures. We must make the people think above the belt.⁵⁶

Hadleys Begeisterung für den Passionsfilm, den er für seine Predigten verwenden wollte, läßt an die heutigen *Electronic Churches* in Amerika denken. Aber es macht auch auf die Bedeutung des Bildes und seiner Wirkungskraft aufmerksam, die in CHRISTUS noch einmal durch die Referenz auf das differente, religiöse Bildsystem untermauert wird. Es bleibt nachzutragen, daß auch dieser Film den Weg in die Kirchen gefunden hat.⁵⁷ Bezeichnend für den zeitgenössischen Umgang mit Passionsfilmen wie CHRISTUS ist das Wanderkino des Schweizer Willy Leuzinger, der 1919 den populären Passionsfilm auf seiner ersten Tournee zeigte.⁵⁸ In »Mitteilungen und Vorschläge für Veranstalter von Filmvorführungen der Bodelschwingschen Anstalten Bethel«, einer deutschen Missionsgesellschaft aus den 1920er Jahren, findet man in der Einleitung zu Filmvorführungen von religiöser und missionarischer Thematik im kirchlichen Rahmen folgendes:

Gemeindegottesdienst oder Chorgesang und vor allem Mitwirkung der Orgel zwischen den einzelnen Akten in Anpassung an das Dargebotene tragen zur Vertiefung der Eindrücke bei. [...] In der Kirche wird die Vorführung dann zu einem Gottesdienst, der auf alle Besucher tiefen Eindruck machen wird.⁵⁹

Der Filmdiskurs oszilliert also zwischen Kirche und Schule – zwischen sakralen und profanen Exerzitien. Die Frage nach den Möglichkeiten und Gefahren einer Verbindung zwischen Kanzelpredigt und Filmvorführung beschäftigte viele religiös-politische Zirkel in Amerika in der Zeit von 1890 bis 1930, ohne danach gänzlich zu verebben.⁶⁰ Wie man zu einem Film in der Kirche predigen konnte, beschreibt Rev. Chester S. Bucher in einem Artikel in *The Literary Digest* von 1916:

56 Hier zitiert in Tatum (1997), S. 27.

57 Vgl. Lewinsky (2000), S. 72, 77 und Anm. 5 und 9.

58 Lewinsky (2000), S. 72, vgl. Zitat weiter oben im Text.

59 Wie Filmvorführungen in Deutschland der 1920er bis 1940er Jahre als »Gottesdienst« funktionierten beschreibt Meyer, F.T. (2004): »Bekehrung mit der Kamera. Filme der Äußeren Mission«, in: Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2: Weimarer Republik 1918-1933, hg. v. Peter Zimmermann (u.a.), Stuttgart: Reclam, S. 204–218, hier insb. S. 216–218; für das Zitat ebd., S. 217.

60 Siehe die sehr gute Dokumentationsarbeit von Lindvall (2001). Für neuere und zeitgenössische Filme und ihre religiösen Thematiken siehe Runions, Erin (2003): *How Hysterical: Identification and Resistance in the Bible and Film. Religion/Culture/Critique*. New York: Palgrave.

The Bible film was the basis of the sermon. The life of Christ was used in a series, one reel each Sunday night. When the people actually saw Jesus sink to his knees under the weight of the cross, there were involuntary exclamations of horror as the Roman soldiers goaded him on with the points of their spears. Then came my chance to make plain how our sin crucifies Christ to-day. [...] ⁶¹

Die Leinwand aus einer Aluminiumbeschichtung wurde nach Bedarf vor den Gläubigen entrollt, so daß die »kathedrale« Inszenierung, von der Panofsky noch im übertragenen Sinne spricht, hier de facto umgesetzt wurde. Panofsky paraphrasierend kann man das filmische Tableau vivant als die Metapher der Translation betrachten, dessen Bewegung vom kultisch-religiösen Gemälde zum »sakralen« Filmbild führt. Unübersehbar steht hier die Wirksamkeit des Altarbildes im Hintergrund, dessen Inhalt zu einer visuellen Kristallisation der Glaubenswahrheiten erhoben wird.



Abb. 9: Filmaufführung in der St. Rochus-Kirche, Köln-Bickendorf

Daß diese spezielle Kirchenpraxis nicht vollkommen in Vergessenheit geraten ist, ganz im Gegenteil, sich offenbar großer Beliebtheit mit entsprechender Presseresonanz erfreut, davon zeugen beispielsweise das Programm der St. Rochus-Kirche in Köln-Bickendorf und das Repertoire

61 »How to Preach by Moving Pictures« (anonym), in »The Literary Digest« 53, vom 25.11.1916, S. 1410–11; hier zitiert in Lindvall (2001), S. 157.

des Stummfilm-Komponisten und Veranstalters entsprechender Filmvorführungen, Wilfried Kaets (Abb. 9).⁶² Wie bildgewaltig sich eine solche Präsentation im Kirchenraum ausmachte, zumal auch noch an der überaus prominenten Stelle in der Hauptapsis hinter dem Altar, davon zeugt das Foto, das für das Ankündigungsplakat der Kölner Kirche verwendet wurde. Bezeichnenderweise war *THE KING OF THE KINGS* (USA 1927, de Mille) der Eröffnungsfilm für die Karwoche in St. Rochus.

Wenn auch hier der Vorführsaal mit dem Sakralraum in eins fällt, so konnten sich gleichwohl auch die gewöhnlichen Kinosäle, in denen Filme wie *CHRISTUS* vorgeführt wurden, in »sakrale Orte« verwandeln, an denen die Passion für den Zuschauer lebendig erfahrbar wurde. Der Zuschauer wohnte der Leidensgeschichte Christi »live« bei, die ihm der Film als Nachstellungen der Sakralbilder vorführe. Das filmische Tableau vivant wird in dieser spezifischen Inszenierung zur »Sprache der Kunst«, von der Karl Philipp Moritz schreibt: »[...] Man kann wohl sagen, daß in diesem Gemälde der erhabenste Ausdruck herrscht, wodurch die Malerei selbst zur Sprache wird, oder vielmehr die Sprache unendlich übertrifft.«⁶³ Und mit Wackenroder ergänzt: »[...] Durch welche der Schöpfer den Menschen vergönnt hat, die himmlischen Dinge in ganzer Macht [...] zu fassen und zu begreifen.«⁶⁴ Dieser »Offenbarungscharakter« der Kunst (Kemp), läßt sich auch auf die filmischen Tableaux vivants in *CHRISTUS* übertragen, denn auch hier teilt sich Gott – entsprechend der Sprache der Natur – durch die großen Künstler den Gläubigen unmittelbar mit.⁶⁵

62 Für das Stummfilmprogramm der St. Rochus-Kirche siehe das Archiv auf der Homepage: <http://www.rochuskirche.info/> vom 27.12.2007. Mit welchen Sujets und wie häufig die Filmvorführungen in Kirchenräumen stattfinden kann man auf der Homepage von Wilfried Kaets ansehen (dort auch Pressestimmen und Bildmaterial): <http://www.stummfilmlive.de/aktuelles/index.htm> vom 27.12.2007.

63 Moritz, Karl Philipp (1962): *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hg. v. H.J. Schrimpf, Tübingen: Niemeyer, S. 221.

64 Wackenroder spricht an dieser Stelle von zwei »Sprachen«, der Sprache der Natur (»die nur Gott redet«) und der der Kunst; vgl. Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1797/1968): *Sämtliche Schriften*, Reinbek: Rowohlt, S. 55.

65 Vgl. Kemp (1989), S. 113ff.

KORDA: HENRY VIII (1933)

Alexander Kordas Film *THE PRIVATE LIFE OF HENRY VIII* (Das Privatleben Heinrich VIII., E 1933) – der Titel macht es unmißverständlich deutlich – möchte eine Lücke in der offiziellen Geschichtsschreibung füllen und dem Publikum den durch seine mörderische Scheidungspraxis bekannten englischen König als Privatperson vorstellen. Mit diesem Anspruch ist ausschließlich das Ehe- und Liebesleben Heinrich VIII. gemeint, das der Film in fünf Episoden – entsprechend der fünf vorgestellten Ehefrauen – zeigt, wobei er auf die erste Ehe mit Catharina von Aragon nur in einem Zwischentitel hinweist:

»[...] Her story is of no particular interest – she was a respectable woman. So Henry divorced her.«

Der Film beginnt mit zwei parallel geschalteten Episoden: der *Hinrichtung von Anne Boleyn*, der zweiten Ehefrau Heinrich VIII., und der Vorbereitung für die ausstehende *Hochzeit mit Jane Seymour*, seiner dritten Ehefrau. Auf die Eheschließung folgt schnell der frühe Tod Janes im Kindsbett, so daß die nächste Heiratsepisode mit der holländischen Prinzessin *Anna von Kleve* nachrückt, deren Inszenierung wiederum mit dem Liebeswerben des Königs um *Catherine Howard* verwoben ist. Korda widmet diesen beiden Figuren die längsten Filmsequenzen, wobei Anna die komische, Catherine hingegen die tragische Rolle zukommt. Das komische Potential, das von dem Drehbuchautor Lajos Biró in der Figur Anna von Kleve hineininterpretiert wurde, liegt offenbar in der Tatsache begründet, daß die holländische Prinzessin die einzige von Heinrichs sechs Frauen ist, deren angebliche Häßlichkeit und Naivität sie nicht nur davon bewahrte, ihren Kopf zu verlieren, sondern ihr auch dazu verhalf, Kapital aus der Scheidung zu schlagen.¹

1 Für die historischen Hintergründe siehe Weir, Alison (2001): *Henry VIII. The King and his Court*, New York: Ballantine Books.

Die daran anschließende Catherine-Episode, eingeleitet durch den Zwischentitel

»Catherine was happy with her crown,
Henry was happy with his Catherine«

wird getragen durch die psychologisch am stärksten ausgearbeitete Figur der fünften Königin an der Seite des englischen Herrschers. Heinrichs Liebe zu ihr schützte sie gleichwohl nicht vor der Hinrichtung, die wegen ihrer historisch nicht haltbaren, im Film aber gegebenen Untreue vollstreckt wird.

Ähnlich wie die beiden ersten Eheepisoden fällt auch die Catherine-Parr-Sequenz, mit der der Film endet, sehr knapp aus: Der König, nun ein alter, einsamer Mann geworden, läßt sich noch einmal zu einer Heirat überreden – als »Kupplerin« agiert seine einstige Ehefrau Anna von Kleve. Seine letzte Ehe interpretiert der Film als eine Vernunftehe, so wie Anna ehemals selbst eine politisch motivierte Heiratskandidatin für den König darstellte. Ernüchtert aber auch pointiert komisch kommentiert Heinrich am Ende des Films:

»Six wives, and the best of them's the worst!«

Entsprechend seinem Anliegen, das private Leben eines Königs darzustellen – dies darüber hinaus auch noch amüsant inszeniert –, blendet Korda die politischen Hintergründe und Machenschaften des englischen Hofes weitestgehend aus, in deren Kontext nicht zuletzt auch die Hinrichtungen und Verbannungen von vier Königinnen stehen. Parallel zu der Marginalisierung der politischen Zusammenhänge verlieren die Hinrichtungen ihre berechnende Dimension und werden durch einen psychologischen Handlungsantrieb motiviert, der einerseits in der Liebeskonstellation des Königs, andererseits aber in seinem Wunsch nach einem legitimen Thronfolger verortet wird. Unter den »Herzensangelegenheiten« des Herrschers subsumiert, bleiben sie eher den voyeuristischen Neigungen des Publikums als den historischen Tatsachen geschuldet.

Was Korda unter dem programmatischen Titel *THE PRIVATE LIFE OF HENRY VIII* inszeniert, ist eine Geschichtsschreibung *für das Volk*. Er entwirft ein Bild vom englischen König als einem trotzig-kindlichen, von sexuellen Gelüsten und körperlichen Ausschweifungen geleiteten Mann. Aus der entpersonifizierten, symbolträchtigen Königsfigur wird in *HENRY VIII* eine »menschliche« Figur, die – bei aller zeitlichen Distanz – Identifikationsmomente für die Zuschauer bereithält. Die filmische Adaption des historischen Stoffs gerät zu einer, wie Donald Crafton es aus-

drückt »sex romp«,² wiewohl der Film in Wahrheit mehr »romp« ist, doch mangelt es ihm nicht an deutlichen Sexualanspielungen,³ in der die mit Witz und Esprit gestalteten Auftritte des Königs die tatsächliche Politik der Verbannungs- und Todesurteile kaschieren und vergessen helfen. In einer stärkeren Übereinstimmung mit ihren historischen Rollen inszeniert Korda die Königinnen, die kaum mehr als Staffagen für persönliche Dispositionen des Königs waren, was sich im Film wiederum in der Austauschbarkeit ihrer Körper widerspiegelt. Bezeichnenderweise erfüllten gerade die im Volksgedächtnis längst zum »Signet« des Königs memorialisierten Hinrichtungen die Marketingzwecke Kordas amerikanischer Distributionsfirma *United Artists*, nicht zuletzt, weil sie als stille Szenen, ohne Gewalt und Häßlichkeit arrangiert sind.

Trotz der teils komischen Einlagen und der vereinzelt laut gewordenen Kritik der Zeitgenossen an Kordas Geschichtsauffassung und -darstellung⁴ ist HENRY VIII ein Historienfilm, oder genauer: ein *Biopic*,⁵ der auf eine glaubwürdige Schilderung der historischen Begebenheiten und Personen bedacht ist.⁶ Situiert zwischen Komödie und Drama balanciert Kordas Film gleichzeitig zwischen Unterhaltungs- und Bildungsanspruch. Um dabei die angestrebte Authentizität vermitteln zu können, mußte er seine fiktionalen wie historisch beglaubigten Erzählelemente in ein ausgewogenes Verhältnis bringen, was wiederum die Frage nach den

-
- 2 Vgl. Crafton, Donald (1992): »The Portrait as Protagonist: The Private Life of Henry VIII«, in: IRIS, 14-15, S. 25f.
 - 3 Vgl. Kulik, Karol (1975/1990): Alexander Korda. The Man who could work Miracles, London: Virgin, S. 95.
 - 4 Vgl. Tabori, Paul (1959): Alexander Korda, London: Oldbourne, S. 131–132.
 - 5 Der Begriff *Biopic* bezeichnet einen biographischen Film mit fiktionalen und nichtfiktionalen Elementen, wobei die Bezüge zu realexistierenden Personen deutlich im Vordergrund stehen. Biopic ist eine Kompilation aus den Worten *biographical* und *picture* und wurde zum ersten Mal 1951 im US-amerikanischen Fachblatt »Variety« verwendet. Seither hat er sich als Fachterminus gegenüber allen anderen Bezeichnungen (Bio, Filmbiographie, Biog) durchgesetzt. Hierzu vgl. Taylor (2002), S. 20–23.
 - 6 Das Possenhafte wurde hier nicht außerhalb, sondern bewußt innerhalb des Historizitätsmodells verankert. Was amüsant wirkt, beruht maßgeblich auf der Diskrepanz zwischen dem modernen Denken des sich selbst als fortschrittlich empfindenden Zuschauers einerseits und den im Film vorgeführten altertümlichen Sitten und Gebräuchen der englischen (Hof-)Gesellschaft des 16. Jahrhunderts. Die zum Amusement nötige Erkenntnis eigener Fortschrittlichkeit bedarf ferner einer als gelungen empfundenen Rekonstruktion des historischen Zeitkolorits, dessen Echtheit nicht angezweifelt werden dürfte.

Evidenz erzeugenden Effekten eines Biopics nach sich zieht. Wie kaum eine andere vorfilmische Kunstform ist das Tableau vivant dazu prädestiniert, ein solches intentionales Gemenge zu plausibilisieren.

Nur wenige mir bekannten Historienfilme und speziell Biopics verfügen über eine so große Anzahl sekundärer und überaus augenfällig in Szene gesetzter Gemäldereferenzen wie HENRY VIII. Zu der letzten Gruppe zählen Tableaux vivants, die vor allem nach berühmten Gemäldeporträts von Hans Holbein d. J. gestellt wurden. An erster Stelle ist die Nachbildung des ganzfigürlichen *Porträts von Heinrich VIII.* zu nennen, das Holbein als Wandgemälde für die ehemalige »Privy Chamber« des Whitehall Palace schuf, und das den Herrscher als einen aufrechtstehenden, imperiale Macht ausstrahlenden Koloß inszeniert.⁷ Diese Darstellung aus dem Jahr 1537 – selbst nicht mehr überliefert – existiert in vielfachen Kopien und Porträtvariationen, die immer wieder den Holbeinschen Prototyp des Herrscherporträts nachbilden und auf diese Weise zu seiner und des Malers Popularität in Großbritannien beigetragen haben

7 Ursprünglich befand sich dieses Wandgemälde, das nur in Rekonstruktionen erhalten ist, im sogenannten *Privy Chamber* Heinrich VIII. in seiner Londoner Hauptresidenz. Mit der Bezeichnung sind nicht nur seine Privatgemächer gemeint, sondern auch der für die Privatbedürfnisse des Königs zuständige Hofstaat (Bedienstete, Sekretäre, Friseur, Ärzte, höherer wie niederer Adel mit offiziellen Aufgaben betraut). Das Wandgemälde zeigte in paarsymmetrischer Anordnung im Vordergrund links Heinrich VIII. mit seiner aktuellen Ehefrau Jane Seymour auf der rechten Seite, im erhöhten Hintergrund standen Heinrichs Eltern: Heinrich VII. und Elizabeth of York. Die Paare waren – möglicherweise – durch ein Epitaph mit imperialer Inschrift, das in der Mitte des Bildes angebracht war, räumlich voneinander getrennt. Dieses Gemälde ist beim Brand des Palastes 1698 zerstört worden, übrig geblieben ist eine Kartonage von Holbein, die den linken Teil des Gesamtbildes zeigt (Heinrich VIII. und seinen Vater). Zu den besten der zahlreichen Kopisten gehört Remigius van Leemput, dessen Werkkopie auf das Jahr 1667 datiert ist. Einen sehr guten kunsthistorischen Einblick in die Entstehungsgeschichte des Originals, seiner Kopien und Porträtvarianten gibt der Katalog der Liverpooler Kunstausstellung (Walker Art Gallery, 24.01.–30.03.2003): *Henry VIII Revealed* (2003). Holbein's Portrait and its Legacy, London: Holberton, dort auch Leemputs Kopie, siehe S. 75; zu den Gemälden Holbeins am englischen Hofe und historischen Bezeichnungen vgl. auch Katalog der Kunstausstellung Den Haag: *Hans Holbein der Jüngere: 1497/98–1543* (2003). Porträtist der Renaissance, Stuttgart: Belser; weiterführend zu Einzelanalysen siehe *Holbein der Jüngere* (1999), Akten des Internationalen Symposiums Kunstmuseum Basel, dort insb. zu Porträts in Bushat, Bruno (2003): »Hans Holbein – Vater und Sohn«, in: *Hans Holbein der Jüngere: 1497/98–1543* (2003), S. 151ff.

(Abb. 10).⁸ Neben den berühmten Bildnissen Heinrichs gibt es einige Porträts der Königinnen, die eine zentrale Rolle im Film spielen, und zumindest dem britischen Publikum bekannt gewesen sein dürften. An erster Stelle ist das *Bildnis von Anne Boleyn* zu nennen, das ein unbekannter englischer Künstler im Zeitraum zwischen 1530 und 1536 malte und das dem Publikum zusammen mit der erwähnten Porträtzeichnung von Heinrich VIII. in der National Portrait Gallery, London, zugänglich ist (Abb. 16). Es ist realistischer davon auszugehen, daß die anderen zahlreichen filmischen Gemäldereferenzen dem Gros der Zuschauer weniger geläufig waren, wenn auch die von Holbein in seiner Londoner Phase gemalten Bildnisse durch seine späteren Reproduktionen sicherlich über einen größeren Wirkungsbereich verfügten. Zwei dieser Bildnisse sind im Film prominent umgesetzt worden: das auf circa 1539 datierte *Porträt von Anna von Kleve* (Abb. 14) und das in der Zeit zwischen 1540 und 1541 entstandene *Porträt von Catherine Howard* (Abb. 17). Daneben ist noch auf das *Selbstporträt Hans Holbeins* (Abb. 12), einer kolorierten Kreidezeichnung auf Goldgrund, und zwei, nur teilweise filmisch umgesetzte *Bildnisse von Thomas More* und *Thomas Cromwell* hinzuweisen. Ein letztes Bildmotiv im Film, das zu der Gruppe der primären Gemäldereferenzen gehört, ist das sich in der »Royal Collection Her Majesty Queen Elizabeth II« (Gallery Hampton Court) befindende Bild eines Jungen, der mit seinem Zeigefinger gegen ein Butzenfenster klopft, *Boy looking through a casement*, und das in die szenisch gleichzusetzende Darstellung des gegen das Fenster ungeduldig trommelnden Heinrich eingegangen ist (Abb. 18).

Auch wenn man das Amüsement der Zuschauer nicht gänzlich vergessen darf, das sich beim Wiedererkennen der Bilder sicherlich einstellte, so zeugt die große Anzahl auf konkrete Vorlagen zurückzuführender Tableaux vivants von einer tiefgehenden Funktion, die sie im Film zu erfüllen hatten. Die Schlüsselposition kommt dabei eindeutig der Nachstellung des allbekannten ganzfigürlichen Porträts Heinrich VIII., die im folgenden genauer zu untersuchen sein wird.

8 Hans Holbein d. J. war in der Zeit von 1537 bis zu seinem Tod 1543 Hofmaler Heinrichs VIII.

Charles Laughton und das Porträt

Der erste Auftritt Charles Laughtons als Heinrich VIII. ist auf einen Überraschungseffekt hin angelegt: Mit einem harten Montageschnitt wechselt die Einstellung von einer der Hofdamen (Catherine Howard; Heinrichs spätere Ehefrau), die die Heiratspolitik des Königs verspottet, zu dem bereits im Türbogen des Saals stehenden Heinrich alias Laughton (Abb. 11).



Abb. 10: links: Hans Holbein d. J. – Heinrich VIII., Fragment (1537, National Portrait Gallery, London); rechts: Unbekannt – sog. »Walker's Heinrich VIII.« (1667, The Walker Art Gallery, Liverpool)

Mit der Überraschung der ertappten Hofdame korrespondiert die Überraschung des Zuschauers, der im Auftritt des Königs das nachinszenierte Porträt des Herrschers wiedererkennt, das Holbein in England so berühmt machte und von zahlreichen Malern kopiert und immer wieder neu interpretiert wurde (Abb. 10). Für einen Moment gefriert die Einstellung zu einem Kader, womit der Gemäldereferent in das Filmbild kolportiert

und die Differenz dieses spezifischen Bildes zu den anderen Bewegungsbildern des Films ausgestellt wird.⁹

Die Markierung der Differenz ist zurückhaltend gestaltet, doch ist sie deutlich genug, um Bezüglichkeiten zu dem außerfilmischen, dem realen Bild herzustellen. Bevor die Bewegung innerhalb des Filmbildes wieder einsetzt, hat der Zuschauer ausreichend Zeit, sich der Ähnlichkeit zwischen dem Schauspieler und der Figur des Königs zu vergewissern. Wie ein Koloß, mit durchgedrückten Knien und breitbeiniger Stellung präsentiert sich Laughton ganz in der Positur des Holbeinschen Heinrich VIII. Seine mächtige körperliche Erscheinung wird unterstützt durch die schweren Kleider – auch sie dem Vorbild im Detail nachempfunden –, die seine Figur in der Breite betonen. Die rechte Faust in die Hüfte gestemmt, die linke Hand am Dolch, so ist der filmische Heinrich VIII. ganz in der Entsprechung zum Gemälde ein Inbegriff an Kraft und Potenz. In seiner breitbeinigen, »geerdeten« Haltung verbindet sich die imperiale Macht mit der Metaphorik eines Heroen, die gleicherweise an die Darstellungen des hl. Georg

wie an die des richtenden Erzengels Michael als Ritter erinnert. Diese dem Gemälde eigene Ikonographie stellt eine Herausforderung an die interpretatorische Leistung des Schauspielers Laughton, der von nun an



Abb. 11: HENRY VIII – Heinrich VIII. (Laughtons Tableau-vivant-Sequenz, Stills)

9 Unter *Kader* ist ein Einzelbild, ein Standbild oder auch Photogramm (nicht zur Wiedergabe im Film gedacht), zu verstehen. Die Aufzeichnung und Wiedergabe erfolgt mit zumeist 24 solchen Bildern pro Sekunde.

versuchen wird, dem Holbeinschen Herrscherentwurf *in toto* und über den gesamten Film hinweg zu genügen.

Die Dramatik, die das plötzliche Erscheinen und das bewegungslose Verharren des Schauspielers in dieser Pose erzeugen, ist eine Anleihe aus der theatralen Auftrittsrhetorik, die Laughton durchaus geläufig sein mußte. Denn, bevor Alexander Korda ihn zum Film brachte, war Laughton ein bekannter Theaterdarsteller, und so ist auch seine Schauspielkunst stark an die der Bühne orientiert, was wiederum in der Entstehungszeit des Films eine übliche Praxis war.¹⁰ Auf die Theaterbühnen verweist auch die räumliche Situation des Hintergrundprospekts. Man begegnet hier erneut den Wulffschen »Locis«, jenen bereits erwähnten spezifischen Einheiten von Raum und Zeit, deren Struktur auf einem bühnenhaften Bildaufbau basiert. Signifikant ist beispielsweise der äußerst schmale Raum, den Heinrich im Türbogen stehend einnimmt. In diesem Fall ist sie eine geradezu wörtliche Reflexion der Raumverhältnisse im Porträt, zumal der im Hintergrund häufig reduzierten Porträtkopien. Von wenigen Außenaufnahmen abgesehen, arbeitet Korda kaum mit ausgeprägter Tiefendimension des Filmbildes, sondern hauptsächlich mit Staffelungen von Räumen und Überschneidungen von Blickachsen, was zeitweilig an die niederländischen Raumschachtelungen in der Genremalerei des 17. und 18. Jahrhunderts denken läßt, und was später beispielsweise in Filmen von Alfred Hitchcock eine Rolle spielen wird.¹¹ Vergleichbar ist die geometrische, segmentartige Grundkonstellation, die in HENRY VIII zusätzlich durch die in Requisiten sparsame Gestaltung der Handlungsräume hervorgehoben wird. Auch hier sind es die Türfluchten und Türdurchblicke, die Übergänge zwischen den einzelnen Kammern bilden und die Handlungsrichtung vorgeben.

Auf die Besonderheit des Laughton-Tableau-vivant hat Kordas amerikanische Vertriebsfirma *United Artists* bereits in dem von ihr anlässlich der Premiere herausgegebenen Presseheft hingewiesen. Dort heißt es: »[...] a comparison of Laughton as Henry VIII with Holbein's famous portrait of the king reveals an uncanny resemblance.«¹² Bemerkenswert ist dabei die Verwendung der Bezeichnung »uncanny« (unheimlich) bei einem gleichzeitigen Verzicht auf jene Begriffe wie »Tableau vivant« oder »Living Picture«, die prädestiniert wären, das tatsächliche Ähnlichkeitsverhältnis zum Ausdruck zu geben. Auffällig ist auch der ausdrückliche Verweis auf das Originalporträt von Holbein. Auch Charles Laugh-

10 Vgl. Walker, Greg (2003): *The Private Life of Henry VIII*, *The British Film Guide* 8, London: I.B. Tauris, S. 14ff.

11 Zum Beispiel in dem Film *THE PARADINE CASE* (Der Fall Paradin, USA 1947); hierzu vgl. Barck, Joanna (2004), S. 181–202.

12 *United Artists* (1933): *The Private Life of Henry VIII*, Press Book.

ton, der in die Gestaltung des Films sehr engagiert war, und Vincent Korda, der für Settings zuständige Bruder des Regisseurs, sparten nicht mit pressewirksamen Hinweisen auf ihre ambitionierte Verwendung von Originalgemälden und architektonischen Anleihen aus dem *Hampton Court Palace*, dem heute noch erhaltenen Palast Heinrich VIII.:

I cannot quite say how I got my conception of Henry VIII... I suppose I must have read a good deal about him, but for the rest I spent a lot of my time walking around the old Tudor Palace at Hampton Court [...].¹³

Laughtons häufige Besuche der *National Portrait Gallery* und der *Royal Collection* in Hampton Court, wo er vor den Gemälden, insbesondere der Kartonagezeichnung von Holbein, die Inspiration für seine filmische Umsetzung der historischen Figur suchte, waren kein Geheimnis. Ganz im Gegenteil gehörten sie zu den gern erzählten Anekdoten, zumal wenn es dabei um das Porträt Heinrich VIII. und den Schauspieler selbst ging. So soll eine kleine Figurine mit dem Konterfei Heinrich VIII., die im Hotelzimmer des Regisseurs stand, ausschlaggebend für die Realisation des Films geworden sein. Diese mythenbildende Anekdote gehörte zu den favorisierten Geschichten Kordas.

Fest steht, daß, wie Walker richtig herausstellt, Heinrich VIII. wahrscheinlich immer noch zu den bekanntesten historischen Persönlichkeiten gehört:

Henry VIII is, arguably, England's best-known historical figure, and probably, as the historian Sir Geoffrey Elton once claimed, the only English king identifiable from his silhouette alone.¹⁴

Mit den unzähligen zeitgenössischen (1930er) Reproduktionen des Herrscherporträts und der einiger seiner Ehefrauen erweiterte sich der Wirkungskreis der Gemälde bis hin zu ihrer Funktion als genuine Bilddokumente, deren Evidenz nicht nur durch die Tatsache ihrer historischen Originalität, sondern auch durch ihre Popularität fundiert war, worin kein Widerspruch empfunden wurde.

Wollte man wie im Fall von HENRY VIII – und das trotz seiner burlesken Szenen – einen historisch glaubwürdigen Biopic schaffen, so war es unmöglich, die Figur des Königs abweichend von Holbeins Gemälde zu inszenieren. Denn über die Authentizität des Films entschied nicht allein die Umsetzung von beglaubigten, zumeist schriftlichen Dokumenten,

13 Charles Laughton im Interview für den »Daily Express«, hier zitiert in Walker (2003), S. 21.

14 Ebd., S. 18.

die den meisten Zuschauern unbekannt waren und die im Übrigen kaum dem selbstgesteckten Ziel, das Privatleben des Königs zu enthüllen, hätten genügen können. Um dem Zuschauer einen ›realen‹ Eindruck von der erzählten Historie zu vermitteln, bedurfte der Biopic zuallererst Bilder, die ihm als *visuelle Headlines* dienten; nicht die Darstellung von überprüfbareren Fakten als vielmehr ein historisch anmutendes Stimmungsbild war von Bedeutung. Für die Biopics Hollywoods konstatiert George F. Custen:

[...] Hollywood films are believed to be real by many viewers. They represent [...] not a concrete illustration of history, a literal recapitulation of physical cause and effect, but rather types of behaviour and explanation that comprise the category ›history‹.¹⁵

Relevant ist, daß ein historischer Biopic altertümlich erscheinende Sitten, Gebräuche und Handlungsweisen plausibilisieren konnte bzw. kann. Dabei werden dem Zuschauer nur jene Erklärungsmuster präsentiert, die im wesentlichen mit dem übereinstimmen, was sich als ›historisch‹ bereits konsensfähig gezeigt hat (bspw. bestimmte Eßgewohnheiten und Tischmanieren des Mittelalters).

Demands for a verisimilitude in film that is impossible in any medium of representation, including that of written history, stem from the confusion of historical individuals with the kinds of ›characterization‹ of them required for discursive purposes, whether in verbal or in visual media.¹⁶

Die Bereitschaft des Zuschauers, das, was auf einem vor- und außerfilmischen Medium wie beispielsweise dem Gemälde oder der Fotografie festgehalten wurde, als wahrscheinlich oder sogar als evident zu akzeptieren, macht ein Verweiskomplex zwischen den historischen Porträts und ihrer filmischen Umsetzung möglich, innerhalb dessen das Bild zum Referenten für den Wahrheitsgehalt des Films aufsteigt. Mit der Wiedererkennung des Originals im Tableau vivant wird der Zuschauer zum Zeugen seiner außerfilmischen Realität und akzeptiert das jeweilige Bild/Gemälde als Primärquelle und beglaubigende Instanz zugleich. Auf diese Konstellation muß HENRY VIII setzen, wenn er das »private life of Henry VIII«, und man möchte hier ergänzen: »especially of Henry the *man*«,

15 Custen, George F. (1992): *Bio/Pics. How Hollywood constructed public History*, New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press, S. 7.

16 White, Hayden (1988): »Historiography and Historiophoty«, in: *American Historical Review*, 93 (5/1988), S. 1198-1199, zitiert in Custen (1992), S. 7.

nicht nur fikionalisieren, sondern mit eigener Authentizität und Glaubwürdigkeit versehen will. Die spezifische Disposition der *Tableaux vivants*, die auf der Transkriptionsbewegung vom gemalten zum lebendigen Körper beruht, bietet sich hierfür nicht zuletzt wegen der Möglichkeit einer besseren, da physischen Einfügung in die filmische Darstellung an. Aber sie bringt noch einen weiteren Vorteil mit sich, nämlich den Effekt von *verlebendigter Geschichte*. Die eigene Authentizität des Biopics entwickelt sich, indem die Grenzen zwischen der dokumentbasierten *Geschichtsschreibung* und der filmischen *Geschichtsauslegung* oder *Geschichtserfindung* zunehmend durchlässig werden.¹⁷ Die Gemälde treten präsentisch auf und leiten damit die narrative Situation der filmischen Personen ein, die, obwohl selbst historisch, im Film im Hier-und-Jetzt agieren. Beide arbeiten an einer Illusion von Wirklichkeit, die nicht täuschen, sondern den Zuschauer eine eigene Realitätswelt eröffnen will, so daß es ihm möglich wird, die verlebendigten Gemälde sowohl als Subjekte der präsentischen Handlung als auch Objekte der Historie zu betrachten.

Die auf diese Weise in die Spielhandlung eingebundenen Porträts verweisen auf eine Möglichkeit, die von Paul Ricœurs vorgelegter These abweicht. Geht Ricœur davon aus, daß historisch belegbare Tatsachen ihren Wirklichkeitscharakter verlieren, sobald sie in fiktive Erzählungen aufgenommen werden,¹⁸ so zeugen gerade die *Tableaux vivants* in Kordas *HENRY VIII* von einer umgekehrten Bewegung: Hier werden die historischen Ereignisse – festgehalten in den Bildnissen – nicht bloß ›erwähnt‹, sondern deutlich ›gebraucht‹. Die gegenseitige Neutralisierung von fiktiven und nichtfiktiven Ereignissen, von der Ricœur spricht, entpuppt sich in diesem Fall als eine Egalisierung, das heißt als eine Angleichung der fiktiven Ereignisse an die historische Faktizität der im *Tableau vivant* zitierten Gemälde, womit es das Fiktive ist, das am Historischen partizipiert.

17 Vgl. Custen (1992), S. 7. Symptomatisch für eine solche authentisierende Entwicklung ist die Verwendung von (Biopics, Historien-)Filmen als Unterrichts- und Anschauungsmaterial, wie es z.B. vom British Film Institute auf ihrer Internet-Homepage Schulen und anderen Lehrinstituten mit entsprechenden Schulungen angeboten wird. Auch hier fehlt nicht das Herrscherporträt von Hans Holbein, das bezeichnenderweise den Artikel »Henry VIII On Screen« einleitet. Siehe unter <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1023170/index.html>. Zu *HENRY VIII* siehe auch <http://www.screenonline.org.uk/film/id/438828/index.html> vom 12.12.2007.

18 Vgl. Ricœur, Paul (1983–85/1991): *Zeit und Erzählung*, Bd. 3: *Die erzählte Zeit* [1985], München: Fink, S. 204.

Durch die Narrativierung der historischen Gemälde durch das Tableau vivant wird eine Weiterschreibung der Geschichte mit filmischen Mitteln suggeriert. Was der Film auf diese Weise weitererzählt, erzeugt die Vorstellung einer logischen Fortführung und Ergänzung der faktisch lückenhaften Geschichtsschreibung. Das historische Gemälde fungiert dabei im Sinne einer fotografischen »Momentaufnahme«, die imstande sein soll, auf die Ereignisse vor oder während ihrer Entstehung Hinweise zu geben. In diesem Zusammenhang erfüllen die filmischen Tableaux vivants eine sinnstiftende Funktion, indem sie die vergangene Zeitspanne (die Historizität des Dokuments) in das Präsentische einer szenischen Darstellung ummünzen, und das heißt in *Geschichten* überführen helfen.¹⁹ Daß sich Biopics und Historienfilme als Komplemente zu der offiziellen Geschichte etablieren konnten, beruht auf ihrer Fähigkeit, die »andere Seite« der Historie: die Emotionen, das Menschliche schlechthin quasi zu re-konstruieren. Sie anthropologisieren die große politische Geschichte und setzen damit auf die Zeitlosigkeit der Darstellung, die trotz ihrer historischen Kulissen jederzeit hätte passieren können.

»Die Wirklichkeit des Films ist das Defizit in der Wirklichkeit; es ist nicht ihre Abbildung, sondern ihre Heilung. Nicht die Geschichte also ist das Thema des Films, sondern der ungelöste historische Widerspruch.«²⁰ Einen solchen »historischen Widerspruch« versucht HENRY VIII in allen seinen vier Eheepisoden zu plausibilisieren, wobei ihm die passenden Gemäldeporträts als historisierende Referenzmomente dienen. In ihrer Performance zu oder in Tableaux vivants sind sie selbst Hybride geworden und bestimmen so die Hybridizität des Films wesentlich mit. Auch Henry M. Taylor betont in seiner umfangreichen Untersuchung zu Biopics die *Mischgattung* dieser Filme und weist auf die fließenden Grenzen zwischen ihren »realistischen« und »imaginären« Darstellungen.²¹

Betrachtet man vor diesem Hintergrund noch einmal den Text des Pressehefts zu HENRY VIII, in dem auf die Bezeichnungen »Tableau vivant« und »Living Picture« verzichtet wird, so handelt es sich hier offensichtlich um kein bloßes Versäumnis in Unkenntnis der Begriffe. Vielmehr um eine evidenzsteigernde Maßnahme, die die Metamorphose des

19 Vgl. Ricœur, Paul (1983–85/1988): *Zeit und Erzählung*, Bd. 1: *Zeit und historische Erzählung* [1983], München: Fink, S. 7, 37, 54 und Barthes, Roland (1985/1988): »Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen«, in: Ders., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 102–143.

20 Seeßlen, Georg (1992): »Sissi – Ein deutsches Orgasmustrauma«, in: Hans-Arthur Marsiske (Hg.), *Zeitmaschine Kino. Darstellung von Geschichte im Film*, Marburg: Schüren, S. 65f.

21 Taylor (2002), S. 87.

Schauspielers in den vom Gemälde vorgegebenen Herrscher herausstellte. Der Anspruch des Biopics auf Glaubwürdigkeit erreicht mit der *uncanny resemblance* eine Wendung zur Unmittelbarkeit und Seelenverwandtschaft zwischen dem Schauspieler und dem Porträtierten, die für die Zuschauer nur dann einsichtig werden kann, wenn der Anteil daran beteiligter Kostümdesigner, Haar- und Maskenbildner, Beleuchter, Requisiteure etc. aus der Betrachtung eliminiert wird: Um »unheimliche Ähnlichkeit« zu erreichen, mußte Laughton als *natürliche Person* der historischen Person zum Verwechseln ähnlich werden. Hierin liegt nicht nur der Versuch, sich der Kunst der Nachstellung, sondern auch der schauspielerischen Kunst zu entledigen. Die Problematik des Biopics in der Frage nach seiner Historizität kulminiert somit in der Person des Schauspielers, der nie (sofern er nicht sich selbst spielt) mit der filmischen Figur zusammenfällt.²² Custen kennzeichnet die Situation treffend, wenn er auf die zwei Ebenen der Wahrnehmung hinweist:

At the first level, one was absorbed by the narrative constructed about selected episodes in the life of the subject. At the second level, one encountered the famous figure in other filmic contexts as well as through repeated exposure to publicity materials.«²³

Für einen Film, der auf die Evidenz seiner Bilder setzt, bringt eine solche Doppelung der Figur ein Problem mit sich, das HENRY VIII durch die spezifische Konstruktion der »natürlichen Ähnlichkeit« zu umgehen versucht. Im Kontext der Verquickungen zwischen dem öffentlichen Leben des Schauspielers, zumal eines Stars, und der unbekanntem privaten Sphäre einer historischen Person, gewinnt das Tableau vivant an Bedeutung, da es zu einer Plausibilisierung der unbekanntem, letztendlich unbeweisbaren Seite beitragen kann.

HENRY VIII ist in dieser Beziehung ein mustergültiges Beispiel, das in der Dialektik von Unmittelbarkeit und »natürlicher Ähnlichkeit« den Schauspieler selbst zum Verschwinden bringt. Entsprechend der Logik der Tableaux vivants muß er zu einer Inkarnation der historischen Person

22 Zu welchen Komplikationen es führen kann, wenn der Schauspieler und die Filmrolle in eins fallen, zeugt der Film BEING JOHN MALKOVICH (USA 1999, Spike Jonze), in dem der Zuschauer – gewohnt von der Person des Schauspielers zu abstrahieren – nun eine Zusammenführung von John Malkovich als Schauspieler und John Malkovich als Filmfigur leisten muß. Allerdings bildet diese Problematik einen wesentlichen Part der filmischen Inszenierung und gehört als Brechung der Konvention zur ironisierenden Methode dieses Films.

23 Custen (1992), S. 34.

werden, also zu einem Hybrid aus verlebendigter Geschichte und artifizierlicher Inszenierung. Der durch den Preetext angeregte Gedanke einer »unheimlichen Ähnlichkeit« mündet in der Idee der Inkorporierung des Porträtierten durch Charles Laughton, der, Ernst Kantorowicz paraphrasierend,²⁴ schließlich zum doppelten Körper des Königs, zu einer Effigie des Porträts, wird. Für das Publikum basiert der Effekt historischer Glaubwürdigkeit auf der engen Verschaltung zwischen der Performance des Schauspielers, der *Mise-en-scène* und den dokumentarisierten und dokumentarisierenden Gemälden,²⁵ die als historisch beglaubigte und die filmische Narration zugleich beglaubigende Bilddokumente plausibilisiert werden.

Daß dem außerfilmischen Gemälde die gleiche indexikalische Aufgabe wie seit dem späten 19. Jahrhundert der Fotografie zukommt, wird in der Funktion Holbeinscher Porträts überaus deutlich. Stärker als bei den Fotoporträts ist das gemalte Bildnis durchdrungen von der Präsenz des Porträtierten, der nicht nur abgebildet, sondern *im* Bild anwesend ist, so daß das Porträt sich als eine Einheit zwischen dargestellter Person und der Darstellung selbst präsentiert.²⁶ Ein Nachhall dieser Präsenz findet sich in der filmischen Interpretation der Figur wieder, dann nämlich,

24 Vgl. Kantorowicz, Ernst (1957): *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton (N.J.): Princeton University Press.

25 Unter dem Begriff *Mise-en-scène*, der ein filmkritischer Ausdruck ist, ist die bildkompositorische Inszenierung zu verstehen, das heißt die räumliche Anordnung der Figuren und Dinge, ihre Gestaltung, Ausleuchtung etc., aber auch die Schauspieler- und Kameraführung.

26 Anders als das Gemälde profiliert sich die Fotografie durch ihr besonderes Zeitverhältnis, das in der Darstellung als die gewesene und anwesende Zeit zugleich sichtbar wird. Vgl. hierzu Barthes, Roland (1980/1989): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp; Därmann, Iris (1995): *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, München: Fink; Berg, Roland (1999): *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, München: Fink. Zu Fragen nach der spezifischen Präsenz von Porträts gibt es eine breite Diskussion, auf die ich an dieser Stelle nur punktuell verweisen kann. Themenrelevant erscheinen mir vor allem folgende, zum Teil schon von mir an anderen Stellen erwähnte Abhandlungen: Boehm (1994b), Boehm (2001), S. 325–343; Böhme (1999); Didi-Huberman, Georges (1992/1999): *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München: Fink; Waldenfels, Bernhard (1999): *Sinneschwellen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp. Zur Bild-Präsenz und dem Einsatz des Porträts im Film siehe auch Barck (2004) und Barck (2005b): »Konterfei«, in: Dies./Petra Löffler, *Gesichter des Films*, Bielefeld: transcript, S. 149–160.

wenn die Verzahnung zwischen Gemälde und Schauspieler auch jenseits des klassischen *Tableau vivant* (Eingangssequenz mit Heinrich nach Holbeinporträt) auf Dauer gestellt wird. Denn Laughton spielt ›seinen‹ Heinrich VIII. als ein lebendig gewordenes Porträt, indem er nie aufhört, die immergleiche Pose des Bildes nachzuahmen. Prototypisch sind Laughtons breitbeiniger Gang mit den steif durchgedrückten Knien, seine immer gleiche reich verzierte Kleidung aber auch seine reduzierte Mimik und Gestik, die dem Gemälde eine permanente Anwesenheit im Film sichern.

Für die Darstellung der *privaten* Person kann das Originalporträt naturgemäß nichts beisteuern, so versucht der Film durch einige Intimität erzeugende Details die Figur des Königs zu ›privatisieren‹. Dazu dient beispielsweise die Entkleidungssequenz vor der Hochzeitsnacht mit Anna von Kleve, in der Heinrich/Laughton seinen voluminösen, halbnackten Oberkörper zeigt. Nackte Füße in Großaufnahme, Szenen beim Barbier, Liebeständeln um Catherine Howard, all diese Szenen sind Versuche, dem Zuschauer Unmittelbarkeit und Vertrautheit mit der Figur des Königs zu simulieren: Heinrich VIII. soll nicht nur lebendig gewordene Geschichte, sondern auch ein Mensch ›wie du und ich‹ sein. Nichtsdestotrotz bleibt Laughtons Heinrich eine im wesentlichen nur schwach psychologisierte Figur, deren Hauptcharakteristikum in der äußerlichen Angleichung an das Porträt Holbeins liegt. Aber, so muß man meiner Ansicht nach dagegen halten, es ist gerade die fehlende Ausdrucksvariation in der Gestalt und Mimik, die zu der Historisierung der Figur beiträgt, indem sie den darin eingeschriebenen Bildstatus ausstellt. So liegt gerade in der Wiederholung des Bildkanons der Schlüssel zu der Evidenzerzeugung der Filmbilder. Daneben weist HENRY VIII eine Fülle von Gemäldereferenzen auf, die ich als *sekundäre Tableaux vivants* und *sekundäre Bildmotive* bezeichnen möchte. In erster Linie handelt es sich dabei um Versatzstücke und Bildkompilationen, die Segmente unterschiedlicher Gemäldevorlagen aufweisen, ohne daß konkrete Bildvorlagen hierfür benannt werden könnten. Charakteristisch für die Wirkung dieser sekundären *Tableaux vivants* ist ihre *Mise-en-scène*, die dem Zuschauer eine historische ›Stimmigkeit‹ allein durch ihr *tableauesques* Äußeres vermittelt.

Betrachtet man unter diesem Aspekt noch einmal das *Tableau vivant* des ersten Auftritts von Heinrich VIII., so fällt auf, daß auch hier nicht die Gesamtzene *en détail*, vielmehr die Figur des Königs dem ganzfigurlichen Porträt Holbeins entspricht (Abb. 10/11). Der hintere Wandbehang, bemustert mit *Fleur-de-lys*, sowie der gotische Türbogen, von dem Heinrich/Laughton eingerahmt ist, entsprechen keinem der überlieferten Porträts vom englischen König. Und dennoch wirkt die Darstellung auch

in diesen Elementen überaus glaubwürdig. Der Grund dafür liegt zum einen im originalen Nachbau der Eingangssituation, wie sie im *Great Hall* des Hampton Court Palastes zu sehen ist – man erkennt deutlich die helle Sandsteineinfassung im gotischen Tudor-Stil mit den auffälligen im Rechteck ausgeschmückten Zwickeln. Zum anderen baut diese hybride Szene auf kanonisierten Bildformeln auf, die auf diese Weise dem Zuschauer ihre Originalität nahelegen und ihre Authentizität maximieren.

Als Anregung für die vergleichbar einfache Lösung der Hintergrundgestaltung, die der in Konche und Stoffdrapierung aufgegliederten Holbeinschen Kartonagezeichnung nicht entspricht, kann beispielsweise das Porträtmalerei von Hans Eworth gedient haben, das den König vor einem floralen Wandteppich zeigt.²⁷ Den filmischen Zwecken kam diese bildkompositorische Lösung sicherlich mehr entgegen, da sie durch den stark schematischen und planen Hintergrundprospekt zu einer Beruhigung der Szene und einer deutlicheren Hervorhebung der Figur führt. Für die Motivwahl des heraldischen *Fleur-de-lys* sprach sicherlich die Bekanntheit und der eingängige Motivschematismus, das darüber hinaus historisch korrekt Heinrich VIII. als den König von Frankreich kennzeichnet. Hingegen bietet sich die Einfassung der Szene durch den Türbogen allein aufgrund der starken Bezüglichkeit zu einem Bildrahmen an.²⁸

Zwanzig Jahre nach Antamoros CHRISTUS scheint in Anbetracht dieser beglaubigten Bildzitate die Funktionalität von *Tableaux vivants* für Historienfilme kaum nachgelassen zu haben. Doch um wie viel mehr sind die Lebenden Bilder in HENRY VIII flexibler und, bezogen auf den ganzen Film, beweglicher geworden. Kordas *Tableaux vivants* folgen einer Bildchoreographie, die auf Transformation von Gemälden setzt, denn sie ist eine Bewegung, in der »die Form-Inhalt-Beziehung der Vorlage, [...] ihr Sinn und ihre spezifische Wirkungsweise, erfaßt«²⁹ und in das

27 Für Abbildung siehe in *Henry VIII Revealed* (2003), S. 74.

28 Darüber hinaus weist sie eine, wenn auch untergeordnete Verwandtschaft zu der Konche auf, die sowohl in der Originalkartonage von Hans Holbein als auch in der Gemäldekopie von Remigius van Leemput und in Andeutung bei der sog. Walker's Kopie im Hintergrund zu sehen ist (Abb. 10).

29 Kreuzer, Helmut (1981): »Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption«, in: Eduard Schaefer (Hg.), *Medien und Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentags Saarbrücken 1980*, Tübingen: Niemeyer, S. 37. Es ist darauf hinzuweisen, daß der Begriff der Transformation, wie ihn Kreuzer verwendet, von Irmela Schneider in die filmwissenschaftliche Debatten eingeführt wurde und seitdem für die Bestimmung von Literaturverfilmungen von Bedeutung ist. Vgl. Schneider, Irmela (1981): *Der verwandelte Text*, Tübingen: Niemeyer.



Abb. 12: Hans Holbein d. J. – Selbstporträt (1542-43, Galleria degli Uffizi, Florenz)

Filmmedium übertragen wird, um dort eine analoge Form zu bilden. Und HENRY VIII weist diese piktoralen Transformationen auch *en miniature* auf, wenn zum Beispiel Jahreszahlen über den Türfirsten und Initialen an Wandbehängen angebracht werden. Diese auf den ersten Blick unauffälligen und wie selbstverständlich in das Setting eingefügten Motive haben eine Analogie zu den Signaturen und Inschriften der Gemälde: Sie geben Auskunft über ihre Entstehung, über den Inhalt der Darstellung und über den Maler selbst. Aber sie evozieren vor allem auch die dokumentierende und beglaubigende Funktion einer Signatur.³⁰

Holbein als Historiograph

Anders als bei der Fotografie erschöpft sich die dokumentarische Funktion eines Gemäldes nicht allein in der Visualisierung vergangener Ereignisse, Orte oder Personen, sondern bezieht gleicherweise die Materialität

30 Man beachte auch die Initialen »H & J« im oberen Fries der Holbeinschen Kartonage (Abb. 10). Es wird davon ausgegangen, daß auf der anderen Seite des ehemaligen Wandgemäldes die gleichen Figurinen die Jahreszahl der Bildentstehung gehalten haben. Zur Frage nach den Vorskizzen siehe Strong, Roy (1966): *Holbein and Henry VIII*, London: Routledge; Roskill, Mark (2001): *Hans Holbein: Paintings, prints, and reception*, New Haven: Yale University Press.



Abb. 13: HENRY VIII – Holbein und Anna von Kleve (Maler-Episode; Sequenz-Stills)

Kleve entwirft (Abb. 13). Auffällig ist, daß trotz der Kürze dieser Episode die Malerfigur entsprechend dem – auch damals sicherlich wenig bekannten – Selbstporträt Holbeins inszeniert ist (Abb. 12). Da die filmische Anna (Elsa Lanchester) von der Vorstellung Heinrich VIII. heiraten zu müssen, wenig begeistert ist, boykottiert sie die Porträtsitzung. Worauf der verzweifelte Maler sich gezwungen sieht, die Gesamtkomposition

des Werkes, den Auftrag, die Spur des Pinsels und die Person des Künstlers mit ein. Beiden – dem Bild, das die historischen Personen wiedergibt, und dem Künstler, der den Inhalt des Bildes beglaubigt, indem er sich darin als Schöpfer und Zeitzeuge zugleich einschreibt – wird in HENRY VIII eine eigene Sequenz gewidmet. Sie leitet die Episode der vierten Ehelichung ein: Von seinem Lord Chancellor, Thomas Cromwell (Franklin Dyall), zu einer politisch motivierten Heirat überredet, willigt Heinrich VIII. in die Heiratsverhandlungen mit dem Herzog von Kleve ein. Um sich ein Bild von Anna von Kleve, der zukünftigen Königin von England zu machen, schickt er seinen Hofmaler Hans Holbein (John Turnbull) nach Holland. Thomas Peynell (John Loder) als der Gefolgsmann des Königs soll ihn begleiten, und dies ausdrücklich nicht, weil es Heinrich an Vertrauen in die Fähigkeiten des Malers mangeln würde, allein, so Heinrichs Worte im Film: »I've no faith in german beauty.«

Die diesem Gespräch nachfolgende Maler-Sequenz zeigt wie John Turnbull alias Hans Holbein vor der Staffelei steht und das Porträts von Anna von



Abb. 14: links: *HENRY VIII – Das filmische Porträt von Anna von Kleve (Anna-Episode, Sequenz-Stills)*; rechts: *Hans Holbein d. J. – Anna von Kleve (ca. 1539, Musée du Louvre, Paris)*

des Bildes in ihrer Abwesenheit zu entwerfen. Zur Vervollständigung des Gemäldes kommt es erst, als die Prinzessin dem Maler tatsächlich posiert.

Das vollendete Porträt kommt schließlich nach England und wird dem König in Anwesenheit seines Hofes präsentiert (Abb. 14). Und mit all den Höflingen schaut auch der Zuschauer dem König über die Schulter, um das als »Holbein's masterpiece« vorgestellte Gemälde zu begutachten. Die Besonderheit dieser Szene, die sich vordergründig so problemlos in die Erzählung einfügt, liegt in der bewußten Inszenierung des Gemäldes in seiner Evidenz als Zeitdokument und der Inszenierung des Malers als authentischen Zeitzeugen.

Mit dieser engen Verknüpfung zwischen dem innerfilmischen und dem realen Porträt, das Holbein circa 1539 von Anna von Kleve malte, gelingt dem Film eine Parallelisierung der fiktionalen und nichtfiktional-

len Ebenen, die noch einmal die Hybridität der Filmgattung wie auch der Filmbilder selbst verdeutlicht.³¹

Darüber hinaus simuliert Kordas pointierte Einbindung des am Porträt malenden Künstlers, der sich um Abbildungstreue bemüht, einen wahrheitsgetreuen Umgang mit den Bildern und steigert damit ihren glaubigenden Charakter im Film:

[A] way of reassuring consumers that every effort had been expended to bring them true history in the guise of spectacle, as well as suggesting that the research for each film was, for the first time, bringing to the screen a true portrait, or at least a singularly true version or the accurate characterization of a person.³²

Wenn Korda dem Maler eine längere Sequenz widmet, so inszeniert er damit nicht nur eine amüsante Geschichte – er schafft vor allem ein komplexes Wechselverhältnis zwischen der filmischen aber historisch verbürgten Figur, ihrem real vorhandenen Porträt und schließlich den die Historie verbürgenden Personen – dem (filmischen) Maler und dem (realen und filmischen) Zuschauer gleichermaßen. Der Künstler figuriert als eine überaus wirksame deiktische Gestalt der (Selbst-)Beglaubigung, indem er die Entstehungsgeschichte der Porträts und damit die vom Film applizierte Geschichte als wahr bestätigt. Hans Holbein d. J., dessen Werke im Ruf »reinsten Sachlichkeit«³³ und als »the conquest of visual and psychological reality«³⁴ bis heute noch stehen, scheint für diese Aufgabe prädestiniert zu sein. Und Korda läßt ihn in der Rolle des Historiographen groß werden. Mit der unübersehbaren physiognomischen Ähnlichkeit zwischen Schauspieler und Holbeins Selbstporträt pflanzt sich

31 In diesem Zwischenspiel spiegelt sich mehr die zeitgenössische Vorstellung einer Porträtiersitzung wider, als daß es der tatsächlichen mittelalterlichen oder Renaissancepraxis entsprechen würde, wo das Malen vor dem zu porträtierenden Modell nur bedingt praktiziert wurde. Holbein bspw. arbeitete in der damals üblichen Weise des Durchpausens: Eine zuvor angefertigte Zeichnung wurde in ihren Konturen auf ein mit schwarzer Kreide eingefärbtes Pauspapier aufgedrückt und auf diese Weise auf die Grundierung der Tafel oder der Leinwand übertragen. Die herausragende physiognomische Qualität seiner Porträtzeichnungen verweisen auf eine zumindest zeitweilige Arbeit vor dem Modell. Vgl. Kat. *Hans Holbein der Jüngere 1497/98–1543* (2003), S. 118.

32 Custen (1992), S. 35.

33 Kaufmann, Georg (1990): *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main: Propyläen-Verlag, S. 109.

34 Hartt, Frederick (1989): *Art: A History of Painting, Sculpture, Architecture*, New York: Harry N. Abrams, S. 669.

die hybride Bildform fort bis zur Unentscheidbarkeit und Verwischung der Grenzen zwischen filmischer Performance und historischer Figur.

Kordas Explizierung der künstlerischen (Abbild-)Fähigkeiten des Malers hat im wesentlichen eine Funktionalisierung des Zuschauers zum Zweck. Erst wenn der Zuschauer selbst als Zeuge für die Historizität des Films auftritt, erfüllt sich die ›dokumentarische‹ Aufgabe der Tableaux vivants und mit ihr die Historisierung der gesamten filmischen Erzählung. Mit der Einweihung des Zuschauers in die facialen Verstellungen der filmischen Anna von Kleve, die dem König ein ›häßliches Gesicht‹ schneidet, um ihn von der anstehenden Heirat abzubringen (Abb. 14 unten), ist der entscheidende Schritt in diese Richtung gemacht. Angesichts der Diskrepanz zwischen dem vermeintlich tatsächlichen Äußeren der zukünftigen Braut und ihrem Porträt gerät der filmische Heinrich in eine kaum gezügelte Wut. Für den filmischen König scheint zwar die Könnerschaft und mit ihr die Glaubwürdigkeit des Malers zu schwinden, für den ›eingeweihten‹ Zuschauer ist sie um so unangetasteter, je deutlicher die Naivität und die Unkenntnis des Königs ausgestellt wird.

Mit diesem Kunstgriff, der in einer früheren Szene mit Chancellor Cromwell bereits Anwendung findet,³⁵ läßt Korda den Zuschauer besser im Bilde sein als die vermeintlichen historischen Figuren, deren ›natürliche Unwissenheit‹ an Glaubwürdigkeit gewinnt, da nur der Zuschauer die favorisierte Position eines Nachgeborenen hat. Greg Walker konstatiert im Kontext der offensichtlichen Fehlurteile des filmischen Königs: »Such moments produce a veneer of historical authenticity which flatters the audience who can congratulate themselves that they ›know better‹ [...].«³⁶ Durch diese zuschauervermittelte Rehabilitierung des Künstlers ist gleichwohl der Dokumentcharakter der Gemälde und ihre Funktion für den Biopic stabilisiert. Kordas Maler-Sequenz führt exemplarisch vor Augen, was Custen für die meisten Biopics veranschlagt: ihre schnelle Assimilation als authentische Schilderungen vergangener Zeiten und des Privatlebens berühmter Persönlichkeiten.³⁷

35 Der filmische König täuscht sich abermals in bezug auf die Zukunft der Prinzessinnen Mary und Elizabeth, indem er der ersten Weisheit der zweiten Unfähigkeit – wenig mehr als die Leitung einer Küche – vorhersagt.

36 Walker (2003), S. 43.

37 Custen (1992), S. 7.

Die Fahrt zurück in das Reich der Geschichte

Bezeichnend für die filmische Konstruktion von Historizität ist der erste, gewissermaßen grundlegende Establishing shot,³⁸ der zwei hintereinander montierte, überblendete Toreinfahrten zeigt (Abb. 15).



Abb. 15: HENRY VIII – Hampton Court mit den Gateways »Anne Boleyn's« und »Clock Gate«

Die in dem ersten Tor positionierte Kamera vermittelt dem Zuschauer eine Sicht auf den inneren Hof von Hampton Court Palace und auf das sogenannte *Anne Boleyn's Gate*, das im Hintergrund zu sehen ist. Die leichte Untersicht der Kameraperspektive erzeugt eine visuelle Unmittelbarkeit, durch die man sich inmitten des historischen Ortes, an dem das private Leben des Königs spielen wird, (zurück-)versetzt fühlt.³⁹ Mit der

38 Der *Establishing shot* bezeichnet jene Aufnahmen, die den Ort und die Zeit, daneben die Protagonisten des Films, unabhängig von der Dauer der Darstellung, etablieren. Ein Film kann eine ganze Anzahl solcher »etablierender Aufnahmen« vorweisen, je in Abhängigkeit davon, inwieweit man den Zuschauern durch einen distanzierteren Blick auf die Szene oder den Handlungsort zu einem schnelleren Verständnis der nachfolgenden Aufnahmen verhelfen möchte.

39 Bereits die Wahl dieses Ortes ist ein Eingeständnis an die »public history«, die in der imposanten, heute noch bestehenden Palastanlage mehr den Hauptsitz des königlichen Hofes sieht als in dem ursprünglichen Whitehall Palace, zumal er nach dem Brand von 1698 nicht mehr in seiner ursprünglichen Form existiert.

zweiten Einstellung dringt die Kamera und mit ihr der Zuschauer tiefer in das Innere des Palastes vor, bis sie schließlich im zweiten Innenhof vor der Ansicht des bekannten *Clock Gate* zu stehen kommt.

Was mit den beiden in das Filmgeschehen einleitenden Einstellungen simuliert wird, ist nicht nur eine Fahrt in den königlichen Palast: Der dunkle Tunnel, in den die Kamera zwei Mal eintaucht, um am Ende sich inmitten der privaten Gemächer des Königs – direkt an seinem, wie es im Film heißt, noch warmen Bett in der *Bed Chamber* – wiederzufinden, ist vor allem eine starke Metapher für eine Zeitreise zurück in die Vergangenheit. Sie kommt einer Initiationshandlung gleich, wenn die Passagen durchquert werden, um am Ende in das Innerste der Geschichte vorzudringen. Auffällig ist dabei die rückwärtige Ausrichtung der Kamera, denn der Blick, den sie vermittelt, ist immer nach hinten, zurück auf das Haupttor der Anlage gerichtet, und erinnert damit einwenig an die Haltung eines Dieners, der dem König vorangeht ohne ihm den Rücken zuzukehren zu dürfen.

Dieser allererste Establishing shot des Films leistet somit mehr als nur die bloße Veranschaulichung des Handlungsortes. Er konstituiert die filmische Erzählung am (vermeintlichen) Originalschauplatz, der noch einmal ein hybrider ist – er ist der Ort, an dem die Historie und die Fiktion miteinander verwoben sind.

Auch wenn die Zugehörigkeit der Tortürme zu Hampton Court eindeutig ist, so erlaubt ihre filmische Ausstellung dennoch eine weitere, möglicherweise bewußt intendierte Assoziation mit einem nicht mehr vorhandenen Turm, der ehemals den Eingang zu der königlichen Residenz *Whitehall Palace* in London markierte und den man nach dem Hofmaler das *Holbein Gate* benannt hat.⁴⁰ Daß der Torturm im Jahr 1749 abgebrochen und genauso wie der Palast (abgesehen von dem erhaltengebliebenen *Banqueting House*) nicht mehr aufgebaut wurde, ist sicherlich der Grund für die Hampton-Tore im Establishing shot.⁴¹ Dennoch

40 *Holbein Gate* war eine von zwei großen Tordurchfahrten der King Street, der öffentlichen Vorfahrt, die den Whitehall Palast, den Hauptsitz des englischen Königs bis zum Brand, in zwei Hälften teilte. Er wurde in den frühen 1530er Jahren gebaut und war reich mit Waffen, Terrakotta-Medaillons römischer Herrscher und Plaketten dekoriert. Hier hatte möglicherweise der Maler sein Atelier. Das Gate hatte das Feuer auf Whitehall Palace überstanden, wurde aber 1749 abgebrochen.

41 Donald Crafton macht zwar auf das *Holbein Gate* in HENRY VIII aufmerksam, ihm unterläuft aber eine falsche Zuordnung, so daß er der (wahrscheinlich von Korda intendierten) Assoziation mehr nachgibt als den Tatsachen und setzt das im Film dargestellte *Clock Gate* mit dem nach Holbein genannten gleich. Vgl. Crafton (1992), S. 27.

ergibt sich daraus eine dichte Verweis- und Ableitungskette, die in dem heute noch bestehenden Hampton Court ihren Anfang nimmt, um von hier aus auf die ehemalige Londoner Residenz des Königs hinzudeuten. Mit der Anspielung auf das *Holbein Gate* ist auch der ursprüngliche Ort angezeigt, an dem sich das berühmte Wandporträt Heinrich VIII. befand und das Charles Laughton im filmischen Tableau vivant so grandios personifiziert. Die Assoziationsmöglichkeit zwischen den beiden *Gateway*s von Hampton Court und dem ehemaligen *Holbein Gate* von Whitehall Palace birgt somit einen Verweis auf den Maler und deutet auf seine Gemälde voraus, die in HENRY VIII eine so tragende Aufgabe erfüllen werden. Auf diese Weise ist die filmische Zeitreise zurück in die Vergangenheit auch eine Reise ins Innere der Bilder.

»Wie ist es wirklich gewesen?« Zur Dynamik der Tableaux vivants

Der Schritt auf die ›andere Seite‹ der Tore, der wie ein Zeitsprung organisiert ist, stößt den Zuschauer inmitten zweier disparater, wiewohl eng aufeinander bezogener Ereignisse: erstens der Vorbereitung für die Hinrichtung von Anne Boleyn, der zweiten Ehefrau Heinrich VIII., nach der das Tor benannt wurde, durch das die Kamera die Zuschauer zu Beginn des Films hindurchführte, und zweitens der Hochzeitsvorbereitung für Jane Seymour, der baldigen Königin an Heinrichs Seite, und seiner Begleiterin auf dem berühmten Wandgemälde. In einer Parallelmontage miteinander verzahnt, heben beide Ereignisse die gegensätzlichen Charaktereigenschaften des Königs hervor und sind zugleich symbolträchtige Handlungen, die das Spannungsverhältnis zwischen Tod und Heirat vorzeichnen, in dem die gesamte Erzählung des Films sich bewegen wird. Durch die zentrale Position der Kamera inmitten beider Geschehen wird dem Zuschauer seine Anwesenheit am Ort und in diesem Sinne auch seine potentielle Möglichkeit der Mitwirkung an historischen Ereignissen vermittelt. Auch hier ist er der ›Zeitzeuge‹, der der historischen Handlung direkt beiwohnt: einmal bei den Hofdamen in der königlichen *Bed Chamber*, ein andermal als einer der Gaffer bei der Hinrichtung Boleyns, der er von der hinteren Zuschauerreihe aus zuzusehen wird. Obwohl keine dieser Szenen als klassisches Tableau vivant inszeniert ist, so vermitteln sie durch ihre spezifische Stilistik und ihren Detailreichtum gleichwohl einen starken genrehaften Eindruck. Sie sind geschickte Arrangements, die aus historisierenden Versatzstücken bestehen und durch die authentisch wirkenden Gewänder, Schmuckstücke, Frisuren und Kopf-

bedeckungen, wie auch durch das Interieur des Palastes zum Effekt von historischer Evidenz beitragen.

Anne Boleyns Tableau vivant

Noch bevor Charles Laughton als Holbeins Heinrich VIII. auftritt, ist es ein anderes Tableau vivant, das die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Gemälde hin lenkt. Es handelt sich dabei um die Inszenierung von Anne Boleyn (Merle Oberon), die in ihrer Zelle im Tower auf die ihr kurz bevorstehende Hinrichtung wartet (Abb. 16). Die erste Einstellung dieser Sequenz zeigt sie in einer Nahaufnahme und stellt mit diesem Bildformat einen formalen Bezug zu jenem Porträt her, das ein unbekannter englischer Maler in der Zeit zwischen 1530–36 von der Königin angefertigt hat.⁴²

Auf dem Porträt trägt die historische Anne Boleyn eine perlenumrandete Haube, die am Kopfende ansetzt und ihre dunklen, in der Mitte gescheitelten Haare freigibt. Ovale Kopfform, längliche Nase und geschwungene Augenbrauen sind die physiognomischen Kennzeichen der Porträtierten. Das auffälligste Detail des Bildnisses aber, und somit prädestiniert zum ikonischen Zeichen ihrer Person zu werden, ist der Anhänger der Perlenkette, der den Buchstaben »B« darstellt und an dessen Enden drei längliche Perlen angebracht sind.

Durch die Übernahme dieser gut zu memorierenden Details – Gestaltung des Kleides, vergleichbare Physiognomie und vor allem jener auffällige Anhänger – wird der filmischen Inszenierung von Merle Oberon als Anne Boleyn der nötige piktorale Identifikationszusammenhang garantiert. Zwar dominiert in der Sequenz nicht die Starre der klassischen Tableaux vivants, wie sie noch Antamoros CHRISTUS bestimmten, doch ist die Darstellung Boleyns durch eine deutliche Beruhigung und Langsamkeit in der Kamerabewegung gekennzeichnet. Ihre relative Dauer ermöglicht eine eingehende Betrachtung und assoziative Parallelsierung auf die Porträtvorlage hin. Die Bedächtigkeit der Kamera führt zu einer Hervorhebung des differenten Bildcharakters dieser Einstellung und macht sie zu einem besonderen (Stil-)Mittel der filmischen Narration.

Mit dieser langen Naheinstellung wird zunächst das Bildnis im Film etabliert, um anschließend in einer langsamen, zurückweichenden Kamerafahrt, die stufenweise die Distanz zum Zuschauer über die Einstellungsgrößen von Amerikanisch, Halbnah bis hin zur Halbtotalen ver-

42 1536 als das Todesjahr Anne Boleyns ist das Datum ante quem, auf das auch die Jahreszahl auf dem Türsturz im filmischen Tower-Zimmer Boleyns hinweist.



Abb. 16: links: HENRY VIII – Anne Boleyn (Ankleidungs- und Hinrichtungs-Sequenz, Stills); rechts: Unbekannt, englischer Maler – Anne Boleyn (1530-36, National Portrait Gallery, London)

größert,⁴³ das zu zeigen, was im Porträt sonst unsichtbar bleibt. Und das heißt in diesem Fall die private, noch nicht für den öffentlichen Blick zu rechtgemachte Boleyn in voller Lebensgröße. Erst allmählich wechselt diese Sicht in eine offizielle, heißt mit dem Porträt zusammenfallende Darstellung über, dann nämlich, wenn Anne Boleyn sich für ihre Hinrichtung ankleidet.

Die Szene vor dem Kosmetiktisch, in der sie einen Handspiegel dazu benutzt, ihre Frisur hinten zu richten, erweitert nicht nur die räumliche Wahrnehmung der Zuschauer, sondern liefert auch eine markante Metapher für das Tableau vivant selbst. Der Spiegel, der die unsichtbare

43 Diese ursprünglich filmtechnischen Termini sind hier filmanalytisch verwendet. In Abhängigkeit von der Wahl des Objektivs erscheinen Menschen und Gegenstände dem Zuschauer entweder weit entfernt, so daß er sie in ganzer Figur sehen und ihre Handlungen gut überblicken kann (Halbtotale), oder ab den Knien aufwärts und damit nah genug, um den Ausdruck und die Beziehungen der Personen untereinander gut zu erkennen (Halbnah; Amerikanisch: ab der Hüfte). Die Nah- und Großeinstellung konzentriert sich bei der Darstellung von Menschen auf den Kopf und die Hände bzw. auf das Gesicht, um den psychologisch-mimischen Ausdruck einzufangen. So sind die Einstellungsgrößen wichtige Kategorien für die Wahrnehmungslenkung der Zuschauer.

Rückseite sichtbar macht, ist ein häufiges Motiv der Malerei, die ihre spezifischen illusionistischen Fähigkeiten gegenüber der Bildhauerei zu behaupten suchte. Aber er verweist auch auf den Wunsch der Allansichtigkeit, der an die Künste herangetragen wurde und der die *Tableaux vivants* seit dem 18. Jahrhundert motiviert:⁴⁴ Es ist ein Verlangen nach der Haptizität der Darstellung, nach dem »Tournez s'il vous plaît« also, das so bezeichnend ist für die Zuschauer in Goethes *Wahlverwandtschaften*. Mit dem Spiegelmotiv scheint der Film eine Symbolik aufzugreifen, die ihn meiner Ansicht nach selbst als ein ›*absolutes*‹ Lebendes Bild bestimmt, dann nämlich, wenn das Filmbild selbst zum Medium der Verlebendigung wird, das seine Figuren nicht mit dreidimensionalen, aber mit bewegten Körpern ausstattet.

Betrachtet man noch einmal die Inszenierung von *Boleyn alias Oberon* in der Eingangsequenz, so fällt eine Abweichung von der üblichen Detailtreue, mit der insbesondere die Historienfilme und Biopics an ihre Objekte herantreten. Es ist die hier fehlende Kopfbedeckung, die das Porträt der Königin abrundet, im Film aber bezeichnenderweise erst am Ende der *Boleyn*-Episode aufgegriffen wird (Abb. 16).⁴⁵ In diesem Detail spiegelt sich meiner Ansicht nach die grundsätzliche Frage wider, wie historische Erzählstoffe so zu narrativieren sind, daß sie in der filmischen Transformation ihre Glaubwürdigkeit beibehalten.

Der größere Zusammenhang, aus dem die Frage hervorgeht, und möglicherweise zu der in *HENRY VIII* vorliegenden Lösung geführt hat, liegt in den wissenschaftlichen Debatten um die legitime Geschichtsschreibung und Quelleninterpretation. Für Leopold von Ranke, auf den die moderne Geschichtswissenschaft zurückgeht, aber auch für viele seiner Nachfolger, bedurfte die moderne Geschichtsschreibung neben ihrer strengen Bezüglichkeit zu Originalquellen einer Interpretation. Und diese hatte sich durchaus an den stilistischen Möglichkeiten der Literatur zu orientieren, um so die historischen Funde in einen größeren narrativen –

44 Zur Funktion von Gemälden und Spiegeln siehe Stoichita, Victor I. (1998): *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München: Fink.

45 Finanzstarke Produktionsstudios legten großen Wert auf die professionelle Recherche für historische Requisiten und Kostüme und betrieben ihre eigenen Research-Abteilungen, die auch für die Bearbeitung der Beschwerden von Zuschauern und Kritikern zuständig waren: »In part, research for a biopic was shaped by particular expectations regarding what historical errors audience members and critics might catch. And what they were likely to overlook. Such slippage had to be avoided at all costs, for it could suggest that the production had been accorded less than the deluxe treatment« (Custen [1992], S. 35).

und das heißt immer auch einen lebendigeren – Rahmen zu stellen.⁴⁶ Folgt man Rankes Idee von moderner Geschichtsschreibung, so hat sie die aus heutiger Sicht brisante Aufgabe zu erfüllen, Wissenschaft und Kunst miteinander zu verbinden.⁴⁷ Wiewohl hatte man zuallererst nach strengen Prinzipien der kritischen Analyse zu verfahren, dabei ausschließlich beglaubigte Dokumente wie zuverlässige Augenzeugenberichte auszuwerten. Die Bedeutung von Augenzeugenschaft und einer dokumentbasierten Objektivität war für die Geschichtsschreibung der Zeit ein Novum. Allerdings lagen Rankes Bestrebungen nicht in einer Geschichtswissenschaft, die auf »Sammlungen der Tatsachen und ihre Aneinanderfügung« basierte, sondern sie hatte vielmehr »auf das Verständnis derselben gerichtet« zu sein.⁴⁸ So lag Rankes Augenmerk auf der interpretatorischen Leistung einer Geschichtswissenschaft.

Bezeichnenderweise fand Rankes Theorie der narrativen Quellenauslegung ihr Echo nicht nur in den Geisteswissenschaften, sondern auch in den freien Künsten. Die Epoche des klassischen Historismus in Literatur, Architektur und Malerei kennzeichnet eine überwältigende Anzahl an Historienromanen und Historienbildern, sowie die seit dem späten 20. Jahrhundert stetig steigende Menge von Kostümfilm und Biopics muß in diesen Kontext eingerückt werden. Charakteristisch für sie ist ihr deutlich artikulierter Anspruch auf Glaubwürdigkeit.

Auch wenn Kordas Version der historischen Figur Heinrich VIII. eine populistische, teils groteske Form annimmt, spiegelt sie doch dieses ›Verständnis der Tatsachen und ihrer Aneinanderfügung‹ wider. Vor diesem Hintergrund betrachtet ist die Kopfbedeckung der porträtierten Boleyn zu einem dynamischen Element einer Bildquelle geworden, die der Film in eine freie Narration überführt, das heißt sie *interpretiert*. Seine Entkoppelung aus dem engen Zusammenhang eines in sich geschlossenen Gefüges, das das Porträt als Bilddokument darstellt, entspricht auf

46 Zur Einführung siehe Iggers, G. Georg (1996): *Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert: Ein kritischer Überblick im internationalen Zusammenhang*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, hier zu Ranke S. 17ff.; Krieger, Leonard (1977): *Ranke. The Meaning of History*, Chicago, London: The University of Chicago Press.

47 Ranke, Leopold von (1835/1975): »Idee der Universaltheorie«, in: Ders., *Vorlesungseinleitungen. Aus Werk und Nachlaß*, hg. v. Volker Dotterweich und Walther Peter Fuchs, Bd. 4, München, S. 72f.

48 Ranke zitiert in Iggers (1996), S. 20. Vgl. auch Ranke, Leopold von (1824/1990): *Vorrede zu »Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535«*, in: Wolfgang Hardtwig (Hg.), *Über das Studium der Geschichte*, München: dtv Wissenschaft, S. 46.

diese Weise der erforderlichen Transkriptionsbewegung, die die frühere Geschichtswissenschaft durchaus legitimierte.

In der Narrationslogik des Films muß das *Tableau vivant* erst nach und nach auf das Porträt hin vervollständigt werden, denn die filmische Interpretation der Hinrichtung entwickelt sich über eine Schilderung des Ankleidens und Zurechtmachens der Verurteilten. Mit der fortschreitenden Geschichte bekommt die äußere Erscheinung Boleyns einen offiziellen Charakter und nähert sich sowohl formal als auch *en détail* dem Porträt an: Die Kamera zeigt die Protagonistin in Halb- und Großeaufnahmen und Boleyn trägt nun die porträtgetreue Haube. Mit der erneuten Abnahme des Schmucks und der Kopfbedeckung auf der Hinrichtungsbühne endet die auf das Bildnis hin angelegte Erzählung und mit ihr die Episode der zweiten Ehefrau Heinrichs VIII.

Catherine & Anna: Zwei Tableaux vivants

Wie stark HENRY VIII von solchen ›dynamischen‹ Bildelementen bestimmt ist, davon zeugen zwei weitere *Tableaux vivants*, beide nach Holbeins Porträts von Catherine Howard und Anna von Kleve. Auch hier basiert das Erzählmuster auf dem Ineinandergreifen von piktoraler Historizität und fiktionaler Handlungsstränge. Nach bewährtem Muster verflechtet Korda zwei Erzählstränge miteinander, indem er die Episode der Vermählung mit Anna von Kleve mit der Anbandelung des Königs mit Catherine Howard verschaltet. In diesen beiden langen Episoden müssen, so scheint es, die *Tableaux vivants* gleichermaßen gedehnt werden. Ihr Bezug zu den Porträtvorlagen ist prozessual, man könnte sagen, daß diese schrittweise inszenierten *Tableaux vivants* eine vorsichtige Herantastung und Vervollständigung der jeweiligen Bilder vornehmen. Indem die einzelnen Bildetails wie Puzzlestücke auf mehrere Einstellungen verteilt werden, erzeugen sie den Eindruck, der Film lege eine verborgene Geschichte des jeweiligen Gemäldes nach und nach bloß. Was darüber hinaus simuliert wird, ist die Erzählfähigkeit des Bildes selbst. So löst sich der Singular der offiziellen Geschichtsschreibung in die Pluralität von (privaten bzw. pseudo-privaten) Geschichten auf.

Von besonderer Raffinesse ist in dieser Hinsicht die bereits angesprochene Maler-Sequenz, die die Figur Anna von Kleve in eine für die Konzeption des Biopics typische Situation zwischen Historizität und Gegenwart bringt. Anders als bei den *tableaux vivants* Inszenierungen von Boleyn oder Heinrich handelt es sich bei dieser Szene um die Simulation einer historischen Situation, so wie sie dem Bildnis vorausgegangen sein könnte: Bei der filmischen Anna setzt der Film in der bereits bekannten



Abb. 17: links: HENRY VIII – Catherine Howard und Thomas Culpeper (Catherine-Episode, Stills) – unten: Heinrich VIII. hält um Catherines Hand an; rechts: Hans Holbein d. J. – Catherine Howard (1540-41, Toledo Museum of Art, Toledo/Ohio)

Weise auf die physiognomische Ähnlichkeit zwischen ihr und dem historischen Porträt (Abb. 14). Die ovale Kopfform, die schmale Oberlippe, die runde Stirn, unterstützt durch die Übereinstimmung mit der auffälligen Kopfbedeckung, die die Porträtierte trägt – all das zusammen erreicht die nötige Analogie, die nach beiden Seiten ihre beglaubigende Funktion erfüllt, wenn sie sowohl die filmische Figur (die dem Bildnis entspricht) als auch das Bildnis (das der filmischen Anna entspricht) mit Authentizität und Selbstbeglaubigung ausstattet. Die Nahaufnahme in Frontalansicht, die Anna vor dem Kachelofen zeigt, ist sowohl die Vorwegnahme des wenig später im Film auf der Staffelei ausgestellten Gemäldeporträts als auch ein ›filmisches Porträt‹ (Abb. 13/14).⁴⁹

49 Unüberschbar handelt es sich bei diesem innerfilmischen Gemälde um eine mittelmäßige Kopie des Originals, das man angesichts der zahlreichen ›le-

Erst im Verlauf der Handlung fügen sich einzelne Details aus dem gemalten Porträt zu einem dynamischen Tableau vivant zusammen. Bei dem ersten Treffen mit dem König trägt Anna das ›Hochzeitskleid‹ des Bildnisses und festigt damit die Bezüge zu der historischen Vorlage in seiner dokumentarischen Funktion. Die Funktion eines solchen ›gestreckten‹ Tableau vivant hat man bereits bei Anne Boleyn kennengelernt. Auch hier handelt es sich um eine narrative Ausformulierung eines als Bilddokument begriffenen Porträts, wobei in diesem Fall die Entstehung eines historischen Gemäldes zum filmischen Handlungsgegenstand wird.

Daß diese dynamischen Tableaux vivants kein Zufall, vielmehr ein wesentliches Strukturmerkmal von HENRY VIII darstellen, beweist die Gestaltung der Figur Catherine Howards (Binnie Barnes) nach einem Porträt von Hans Holbein. Obwohl Catherine bereits in den ersten Film-szenen als eine der Hofdamen auftritt – durch ihre frechen Bemerkungen zieht sie das Interesse des Königs auf sich (Heinrich-Sequenz) –, ist sie typischerweise noch nicht in Anlehnung an das Porträt inszeniert. Ihre Ähnlichkeit mit der Bildvorlage kristallisiert sich sukzessive und wird erstmals deutlich in der Szene, in der sie ihrem Verehrer, Thomas Culpeper (Robert Donat), ihre Pläne, Königin werden zu wollen, offenbart (Abb. 17).

Die Übereinstimmungen zwischen der filmischen Figur und dem Holbeinschen Porträt von Catherine Howard liegen primär im Kostüm – in der weißen, edelsteinbesetzten Haube, im Schnitt des Kleides mit dem kleinen weißen Stehkragen, spitzen Dekolleté, den bauschigen, der Länge nach aufgeschlitzten Ärmeln – und der allgemein vergleichbaren Physiognomie. Obwohl die Aufnahme in der Kadrierung nicht dem Format des Gemäldes entspricht, nimmt die filmische Catherine durchaus eine der Porträtierten vergleichbare Haltung ein: ein leicht zur Seite gedrehter Oberkörper, der Kopf im Dreiviertelprofil. Die darauffolgende relativ lang andauernde Großaufnahme kann durchaus im Sinne eines ›filmischen Porträts‹ verstanden werden, das an die Jesus-am-Kreuz-Einstellung in Antamoros CHRISTUS erinnert und von der ein Zeitgenosse als von ›einem neuen Bildtypus‹ sprach, das eines Museums würdig wäre (Abb. 8).

Entsprechend der Narrationslogik der dynamischen Tableaux vivants trägt Catherine die in allen Porträtdetails vollständige Bekleidung (Bro-sche am Dekolleté) erst in einer späteren Einstellung, dann nämlich, wenn Heinrich um ihre Hand anhält (Abb. 17). Vergleichbar mit dem

benden Nachbildungen‹ der gemalten Personen lieber nicht in einer desillusionierenden Nahaufnahme zeigte.

Porträt Annas von Kleve und seiner Umsetzung im Tableau vivant wird auch hier das Gemälde als ›Hochzeitsbild‹ und auf die Verbindung mit dem König hin gedeutet bzw. narrativiert.

HENRY VIII - Eine Zusammenfassung

Mit der Parzellierung und Verteilung von Bilddetails auf mehrere Film-szenen verfolgt Korda in HENRY VIII einen doppelten Zweck: Zum einen wird mit der Ausstellung von deutlichen Bildanalogien ein unmittelbarer Bezug zu historischen Porträts – und zwar im gesamten Film – hergestellt. Zum anderen hilft es, die Gemälde in eine fortschreitende Erzählung zu überführen. Dabei erlaubt die einmal etablierte Bezüglichkeit des Filmbildes zum historischen Original, die Entfaltung der Narration voranzutreiben, ohne dabei den Verlust an Glaubwürdigkeit zu riskieren. Der Film versucht somit eine Spur nachzuzeichnen, die er vorgeblich im Gemälde eingelagert vorfindet. Auf diese Weise plausibilisiert er seine Erzählung als eine Zeitreise in die Vergangenheit, wo er den ›lebendigen Gegenstand‹ des Gemäldes antrifft. In dieses System eingebunden, wird das jeweilige Gemälde auf Historizität festgelegt. Mit dem Ergebnis, daß die Wesenheit des Gemäldes – sein vielfältiges Bezugssystem – hinter der Aufgabe eines Bilddokuments zum Verschwinden gebracht wird. Der Maler wird im Zuge dieser Adaption zum Historiographen.

Auf die von Ranke in seinem Entwurf einer modernen Geschichtsdiziplin gestellte Frage »Wie ist es eigentlich gewesen?« liefert der Film eine durchweg positivistische Antwort, indem er auf das Bild der Zeit (und Hans Holbein als Zeitzeugen) verweist: »So war es«, ist seine piktorale Antwort, denn das Gemälde muß hier für sich selbst sprechen. Aus einer ›toten‹ wird eine ›lebendige‹ Primärquelle, ein Tableau vivant, das die historischen Personen wieder zum Leben erweckt. Erst nach und nach fügen sich die Einzelstücke zu einer Gesamtansicht zusammen.

Dieses Verfahren gehört zu den wesentlichen Gestaltungsprinzipien von HENRY VIII und betrifft nicht nur die Umsetzung konkreter Porträts, sondern auch eine Vielfalt an unterschiedlichen Bildelementen und Arrangements, die den Anschein erwecken, Anleihen aus außerfilmischen Kontexten zu sein. In diese Kategorie der *sekundären Tableaux vivants* gehört die Darstellung des Hofstaates, charakterisiert durch bekannte historische Persönlichkeiten wie beispielsweise Thomas Cromwell oder den Erzbischof Thomas Cranmer (Lawrence Hanray), deren filmische Inszenierungen an Porträts erinnern, ohne daß diese *en détail* umgesetzt

worden wären. Im direkten Vergleich mit den Porträts, die Holbein von den Persönlichkeiten des englischen Hofes malte, wird deutlich, wie stark der Film in einem Kompilations- und Transkriptionsverfahren einzelne Bildmotive verwendet, um auf diesem Wege die fiktionalen Narrationselemente zu plausibilisieren. Die Grenzen zwischen der filmischen Nachstellung eines Gemäldes und der freien Kreation von Einzelelementen sind fließend, so daß der Zuschauer nicht nur die Unterscheidungsmöglichkeit verliert, sondern zunehmend den Eindruck gewinnt, der Film selbst sei – und wenn auch nur partiell – ein ›historisches Dokument‹. Am Beispiel dieser sekundären Tableaux vivants zeichnet sich ein Wandel in der filmischen Gemälderezeption ab: Scheiterte der Verlebendigungswunsch des klassischen Tableau vivant an der Übertragungslogik der Gemäldestruktur, die die Körper in eine tödliche Starre zwang, so scheint dieser Film darauf bedacht zu sein, diesem Wunsch ohne auffällige Bewegungsstörungen nachzukommen.

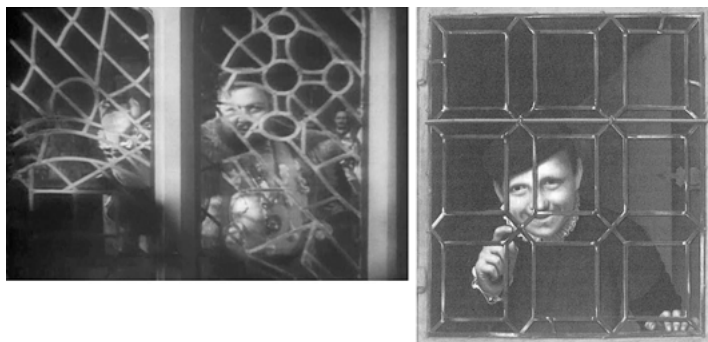


Abb. 18: links: HENRY VIII – Heinrich wartend auf Annes Hinrichtung und seine Hochzeit mit Jane; rechts: Unbekannt – Boy looking through a casement (1529, Royal Collection, Hampton Court, London)

Mit HENRY VIII ist Korda eine tableauesque Gesamtanlage gelungen, die nach einer maximalen Verlebendigung der zitierten Bildvorlagen strebt und in dieser Inszenierung eine Aktualisierung der historischen Geschehnisse versucht. Indem Korda den Auftritt Heinrich VIII. als ein Lebendes Bild konzipiert, rückt er die historische Figur selbst in eine narrative Position zwischen Unterhaltung und historischer Legitimation. Der in die illusionistische Dreidimensionalität des Films umgesetzte Bildraum definiert den gesamten Film im Sinne eines wahrhaft bewegten Bildes (oder in die Pluralität der Bewegungsbilder). Hier wird nicht der natürliche Körper zum symbolischen, sondern der symbolische wird zum ›natürlichen‹ Körper des Films gestaltet – und dies durch die Umsetzung im filmischen Tableau vivant.

VISCONTI: SENSO (1954)

Luchino Viscontis Film *SENSO* (Die Sehnsucht, I 1953/54) ist eine freie Adaption der gleichnamigen Novelle von Camillo Boitos.¹ Vor dem Hintergrund des *Risorgimento* – der italienischen Unabhängigkeits- und Einigungskriege von 1848 bis in die 1860er Jahre –² erzählt der Film eine Geschichte von (selbst-)zerstörerischer Leidenschaft zwischen der italienischen Contessa Livia Serpieri (Alida Valli) und dem österreichischen Leutnant Franz Mahler (Farley Granger). Die Handlung beginnt während einer Aufführung von Verdis *Il Trovatore* in dem Opernhaus *La Fenice* in Venedig. Dies ist der Ort, an dem ein politisch motivierter Aufstand gegen die österreichischen Besatzer die Filmgeschichte in Gang setzt. Im Unterschied zum Roman, der eine Art Tagebuch mit monologisierenden Rückblicken der Contessa ist, hat Visconti die Handlung auf einen Monat komprimiert: Die Erzählung beginnt am 27. Mai 1866 und endet im Morgenrauen des 27. Juni 1866, dem Tag nach der Niederlage der aufständischen Armee in der Schlacht von Custoza. Anders als in der Novelle greift Livias auktoriale Stimme aus dem Off nur partiell in die Spielhandlung ein.

-
- 1 Einen guten monographischen Überblick über den Film, die literarische Vorlage und die historischen Hintergründe bietet die Publikation von Lagny, Michèle (1992): *Senso*. Luchino Visconti, Paris: Nathan Université.
 - 2 Der italienische Unabhängigkeitskrieg läßt sich in drei Phasen aufteilen: Den Anfang bildet der Krieg der Piemontesen, geführt von König Carl Albert, gegen die österreichischen Besatzer der Lombardei und Venetien im Jahr 1848. Den zweiten Unabhängigkeitskrieg führte Garibaldi in Sizilien im Jahr 1860 gegen die bourbonischen Könige an. Vereint mit Victor Emmanuel, dem Sohn und Nachfolger des piemonteser Königs Carl Albert, kämpften sie für die Vereinigung aller Königreiche und Republiken zu einem souveränen Italien. Die Einnahme von Rom im Jahr 1870 bedeutete die dritte und letzte Phase der Unabhängigkeitskriege, die schließlich zur Einigung Italiens führte.

Obwohl *SENSO* in seiner Endfassung vordergründig ein klassisches Melodrama geworden ist, so hat er doch einige der ursprünglichen politischen Implikationen bewahren können, und dies trotz mehrmaliger Eingriffe seitens der italienischen Zensur, des italienischen Verteidigungsministeriums und einiger Verleiher, deren Anliegen es war, ausschließlich die Liebesgeschichte hervorzuheben.³ Es hat ihn dennoch nicht von dem unpolitischen und melodramatischen Ende, der Füsilierung Franz Mahlers, bewahrt. Ursprünglich sollte der Film mit einer zufälligen Begegnung Livias mit einem jungen österreichischen Soldaten, der betrunken Siegeslieder grölte, doch dann plötzlich verstummen und zu weinen anfangen sollte, um schließlich herauszuschreien: »Es lebe Österreich!« Die Zensur untersagte dieses Ende, das sie politisch als zu brisant einstufte.

Vor dem Hintergrund der Besetzung Norditaliens durch die österreichischen Truppen und der italienischen Widerstandsbewegung entwickelt Visconti in *SENSO* ein komplexes sozio-psychologisches Beziehungsgeflecht zwischen vier Figuren: der Contessa Livia Serpieri, ihrem Mann (Heinz Moog), der mit den Österreichern kollaboriert, dem österreichischen Leutnant, der ihr Liebhaber wird, und ihrem Cousin Marchese Roberto Ussoni (Massimo Girotti), den sie in seinem Widerstandskampf gegen die Besatzer unterstützt. »Sono una vera Italiana« – der Satz, mit dem die Contessa sich selbst gegenüber dem Leutnant charakterisiert, bezeichnet nicht nur ihren anfänglichen Patriotismus, sondern auch ihre romantische Neigung zu einer Heroine. Denn in dieser politischen Selbstbeschreibung opponiert sie gegen ihren Ehemann und andere italienische Kollaborateure, von denen sie sich nachdrücklich abzusetzen versucht. Ihr Verhältnis zu dem Österreicher scheint zunächst gleichermaßen politisch motiviert zu sein, was ihrem anfänglichen Engagement für die Widerständler entspricht. Livias vordergründiger Einsatz für die Aufständischen verkleidet in Wahrheit ihre erotische Zuneigung zu Roberto Ussoni und wird durch die nachfolgende Leidenschaft zu Franz Mahler abgelöst. Diese Ablösung ist radikal, denn Livia verrät die Revo-

3 Die Zensur tilgte vor allem jene Stellen, die sich mit den politischen Konsequenzen des Verrats der Contessa an den Freiheitskämpfern auseinandersetzten. Abgewandelt wurde auch das Verhältnis zwischen dem österreichischen Leutnant und dem italienischen Freiheitskämpfer. Auf Wunsch des Verteidigungsministeriums mußte die große Schlacht von Custoza geschnitten werden, da die Schlacht einen für die italienische, den österreichischen Truppen zahlenmäßig überragende Armee blamablen Ausgang genommen hatte, in den italienischen Geschichtsbüchern jedoch weiterhin an der Glorifizierung der Kämpfer festgehalten wurde bzw. wird. Vgl. Lagny (1992), S. 23.

lution, indem sie ihrem Liebhaber das ihr zuvor von Ussoni anvertraute Geld der Rebellen übergibt, um seinen illegalen Freikauf aus dem Armeedienst zu finanzieren. Sich des Verrats durchaus bewußt, setzt die Contessa alles auf ihre bedingungslose Liebe zu Franz, die sie wie eine Erlösung von ihrem schlechten Gewissen empfindet. In ihrer romantischen Hoffnung verfangen, glaubt sie, ihre bourgeoise Gesellschaftsrolle durch eine andere, eine heroische ersetzen zu können. Sie scheitert sowohl an diesem Vorhaben als auch an Franz, der sie auf zweifache Weise hintergeht: Sie als Italienerin verrät er durch die Denunziation ihres Cousins, sie als Frau, indem er ihr eine jüngere Prostituierte vorzieht. Das Filmende bestimmt die verzweifelte Rache der Contessa, die ihren einstigen Geliebten bei seinen Vorgesetzten anzeigt und damit zum Tod durch Erschießen verurteilt.

Die Parallelisierung der Ereignisse zwischen der ›kleinen Bühne‹, auf der sich das zwischenmenschliche Melodrama abspielt, und der ›großen Bühne‹ der Geschichte, bildet das kompositorische Gerüst des Films und verleiht *SENSO* seine Tiefendimension. Italien, das die große Schlacht von Custoza verliert, und Österreich, das für kurze Zeit noch Sieger über die annektierten Gebiete bleibt, stehen vor einem Umbruch, den die Protagonisten des Films nicht akzeptieren wollen. Ihr Niedergang hat seine Analogie in der Dekadenz der adeligen Gesellschaftsschichten.⁴

Viscontis filmische Tableaux vivants

SENSO ist gleichzeitig Viscontis erster Farb- und sein erster Kostümfilm. Die Tatsache, daß weder Visconti noch seine Kameralleute über Erfahrungen mit dem besondern Filmmaterial (Technicolor) verfügten, das heißt keine praktische Kenntnis über die Auswirkungen, die verschiedene Lichtverhältnisse und Farbeffekte auf das zu belichtende Material hatten, gab möglicherweise den Anstoß, sich an der Malerei angelehnten Farbchoreographie und der Gestaltung von tableauxquenen Sets bis hin zur Verwendung von sekundären Tableaux vivants zuzuwenden. Beides stellte für das bis dahin vorgelegte filmische Werk Viscontis ein Novum dar. Die auffällige piktorale Dominanz geht nicht in einer beglaubigten Funktion des Bildzitats wie in *HENRY VIII* auf, auch wenn das Piktorale in *SENSO* teilweise historisierende Aufgaben zu erfüllen haben. Und anders als in *CHRISTUS* ist hier nichts mehr von einer auratischen Funk-

4 Vgl. Nowell-Smith, Geoffrey (1973): Luchino Visconti, London: LoBFI Publishing, S. 98.

tionalisierung der Gemälde zu spüren. Ihre Besonderheit liegt statt dessen in der fulminant gelösten Verschmelzung von Gemälde und Filmbild. Vielleicht müßte man den piktoralen Zustand der Filmbilder drastischer zum Ausdruck bringen und von einer Okkupation des Films durch das Gemälde sprechen. Jedoch um wieviel wirkungsvoller als es noch Korda oder Antamoro vermochten, setzt Visconti das System des Gemäldes im Film um! Der Einsatz der Farbe, der spezifische Bildaufbau, die verlangsamte Kamerabewegung und die Langsamkeit der Protagonisten (wie die der Handlung insgesamt), die zu der spezifischen *durée* des Films beitragen – all diese Komponenten zusammenbetrachtet, machen aus *SENSO* ein *filmisches Tableau vivant*, bei dem der Regisseur zu einem mit der Kamera ›malenden‹ Künstler wird. Dabei fehlt den tableauxesquen Szenen und Einstellungen von *SENSO* nicht an piktoralen Verweisen, ja der Film operiert sogar mit vielen Fresken und Gemälde innerhalb der Mise-en-scène (Abb. 28/29). Was er jedoch, von wenigen Ausnahmen abgesehen, entbehrt, ist die Rückbindung an konkrete Gemäldevorlagen, das heißt: nicht alle Szenen, die einen ausgesprochenen piktoralen bis tableauxesquen Charakter vorweisen, lassen sich realexistierenden Gemälden zuordnen.



Abb. 19: *SENSO* – Panoramiaschwenk um die Villa Aldeno alias Villa Godi in Lonedo/Vicenza (Sequenz-Stills)

Ein gutes Beispiel hierfür ist der Panoramiaschwenk über die Landschaft von Aldeno, wo die Familie Serpieri ihren Sommersitz hat (Abb. 19). Man sieht eine liebliche, leicht hügelige und von trägen Flüssen durchschnittene Landschaft im satten Grün und Blaßblau der perspektivischen Fernsicht. Der lange Kameranachschwenk mündet in der Einstellung auf die Villa und ihre weitläufige Terrasse, von wo aus man dieses weite Panorama genießen kann. Bei dieser Sommerresidenz handelt es sich um das tatsächlich in Lugo di Vicenza, Veneto, stehende und früheste Werk des Architekten Andrea Palladio, das er für die Familie des Adligen Giolamo de'Godi baute (um 1538–42): »In Lonedo, im Vicentinischen, befindet sich der folgende Bau des Herrn Girolamo de'Godi. Er liegt auf ei-

nem Hügel mit herrlicher Aussicht und an einem vorbeifließenden Fluß, der der Fischerei dient.«⁵

Diese Beschreibung der Villa, die Palladio in seinen *Quattro Libri dell'Architettura* liefert, liest sich wie eine Anleitung zu den Filmaufnahmen. Daß die Situierung und der Aufbau der Villa mit ihren Sichtachsen im Verhältnis zur Landschaft stehen ist ein Befund. Daß es sich hierbei auch um Gemäldeanalogien handelt, ist gleichermaßen unübersehbar. Wie ein solches Wechselverhältnis funktioniert, bezeugen beispielsweise die *Landschaftsfresken* von Gualliero Padovana, die einige Säle der Villa schmücken: Ehemals selbst die Natur zum Modell genommen, werden sie als Gemälde zum Spiegelbild der Situation, in der sich die Villa selbst befindet. Darüber hinaus sind sie auch das Vorbild des filmischen Panoramaschwenks. Ähnlich funktionieren auch die Filmaufnahmen von Venedig (Abb. 20). Denn die tableauxques Plätze und Kanalansichten, die als Sequenzen nicht nur den Rhythmus der Erzählung bestimmen und durch ihre spezifische Bildästhetik wesentlich zum Filmstil beitragen, sind deutliche Anleihen aus dem Veduten-Repertoire eines Canaletto, ohne *en détail* Nachbildungen der Gemälde zu sein. Es verblüfft, zu sehen, wie ähnlich die Verbindungen zwischen Malerei und Tableau vivant bei Canaletto und Malerei, Tableau vivant und Film(bild) bei Visconti motiviert wurden: Da ist auf der einen Seite Giovanni Antonio Canale, genannt Canaletto (1697–1768), der berühmteste italienische Vedutenmaler des 18. Jahrhunderts, der von einer Familie von Bühnenbildnern abstammte und selbst am Theater tätig war, was sich in seinen bühnenhaft inszenierten Gemäldekompositionen durchaus bemerkbar macht.⁶ Auch Visconti war in der Bühnenbildgestaltung bewandert, in-

-
- 5 Palladio, Andrea (1570/2001): Die Vier Bücher zur Architektur. Nach der Ausgabe Venedig 1570 »I Quattro Libri dell'Architettura«, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, S. 186; zur Villa siehe auch Wundram, Manfred/Pape, Thomas (1988): Andrea Palladio. Architekt zwischen Renaissance und Barock, Köln: Benedikt Taschen, S. 10; zu Palladio und seinem Wirkungskreis siehe Forssman, Erik (Hg.) (1997): Palladio. Werk und Wirkung, Freiburg i.B.: Rombach.
- 6 Zu Canaletto und seinen Vedutenbildern siehe Bomford, David/Finaldi, Gabriele (1998): Venice through Canaletto's Eyes, [Ausst.-Kat. National Gallery London, 15.07.–11.10.1998], London: National Gallery; weiterführend Busch, Werner (1996): »Die Wahrheit des Capriccio: Die Lüge der Vedute«, in: Ekkehard Mai (Hg.), Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya, [Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln, 8.12.1996–16.02.1997) Köln, Mailand: Skira, S. 95–101; zu Biographie und Einzelanalysen

szenierte mehrere Opern und war seinerzeit mehr für diese vielgerühmte Arbeit bekannt als für seine Kinofilme.⁷



Abb. 20: links: Canaletto – Die Mole mit Bibliothek und Grand Canal gesehen in Richtung Zecca (ca. 1740, Privatsammlung); unten: Campo San Rocco (ca. 1735, Privatsammlung); rechts: *SENSO* – Plätze in Venedig, oben: Franz, Rückenfigur, unten: Livia, Rückenfigur

Für den malerischen Effekt von *SENSO* zeichnen meiner Ansicht nach drei Faktoren verantwortlich: die Komposition der Filmbilder, die gleichzeitige Reduzierung der innerbildlichen Bewegung (mit entsprechenden Auswirkungen auf die Filmhandlung) und schließlich die profilierte Farbchoreographie. In dieser Trias hebt Martin Schlappner die konstitutive Funktion der Schauspieler in der Mise-en-scène hervor:

[Die Schauspieler] stehen vielmehr in ständigem Wechselgespräch mit den sie umgebenden Dingen, und die Ausstrahlung der Dinge, eines Zimmers, einer Landschaft, eines Gegenstandes ändert sich je danach, ob Menschen um sie oder ihnen fern sind. Diesem dichten Gewebe entspricht es denn auch, daß die Bildsprache sehr komplex wird. Es ist eine Komplexität, die sich ausspricht in

siehe Constable, William George (1989): Canaletto: Giovanni Antonio Canal, 1697-1768, Oxford: University Press.

7 Vgl. Geitel, Klaus (1975): »Das Welttheater Visconti«, in: Luchino Visconti, Hanser Reihe Film (4), München: Hanser, S. 41–54.

der Doppelschichtung von Beschreibung und Schilderung, von Teilnahme und Kritik.⁸

Welche Art der bildrhetorischen Komplexität in *SENSO* erreicht wird und welche Rolle dabei die Verwendung von Gemälden und *Tableaux vivants* spielt, möchte ich an zwei besonderen, zentralen Szenen darstellen, die ich im folgenden als die *Offizierssalon*- und die *Kuß-Sequenz* bezeichnen werde. Eine besondere Rolle kommt dabei den jeweiligen Standbildern zu, die sich von diesen beiden Sequenzen erhalten haben. Der Chronologie der Erzählung folgend beginne ich mit der Szene im österreichischen Soldatenquartier, der ein Beziehungsbruch zwischen dem Liebespaar Livia und Franz vorausgeht.

Livia, die eines Tages vergeblich auf ihren Geliebten in dem geheimen Mietzimmer gewartet hat, beschließt selbst die Unterkunft des Leutnants aufzusuchen. Diese herausragende Szene beruht auf einer *Mise-en-scène* der Blicke: In dem Salonzimmer der Offiziere sind es die Blicke der Kameraden und Kumpane ihres Geliebten, die ihr – der einzigen Frau in einer strikten Männergesellschaft – klar machen, daß sie in diesem Zimmer nicht eine Contessa, eine ehrbare Ehefrau und »una vera Italiana«, sondern eine von den vielen Italienerinnen ist, die für die Soldaten und eben auch für Franz Mahler kaum mehr als Dirnen sind. Diese Sequenz bietet dem Zuschauer eine sorgfältig arrangierte Szene in einem Zimmer, dessen Zentrum ein Tisch bildet, um den kartenspielende Soldaten gruppiert sind (Abb. 21). Eine kleine versprengte Figurengruppe akzentuiert den Hintergrund und betont das Fenster, das die natürliche Lichtquelle sein soll, welche die Licht- und Farbkontraste hervorbringt. Die auffällige räumliche Verteilung der Personen und der wenigen Gegenstände im Raum folgt einer bestimmten Figuren- und Farbchoreographie, die innerhalb des Films befremdlich bekannt und zugleich unfilmisch wirkt.

Diese erste Irritation hat zunächst strukturelle Gründe, denn das Arrangement sperrt sich gegen das dynamische Bewegungsbild des Films. Ausschlaggebend hierfür ist zum einen die Verlangsamung der Handlungsgeschwindigkeit: Das zögerliche Hereingleiten der Contessa, deren langes Kleid den Eindruck erweckt, sie schwebt mehr in den Raum hinein, als daß sie ihn betritt, die langsamen Stellungswechsel der Offiziere, das bedächtige sich Erheben und Drehen, die verzögerten Gesten – all das läßt die Zeit in dieser Sequenz zu einem paradoxen Moment der Dauer gerinnen, in der die gesamte Szene vom Rest des Films abgekop-

8 Schlappner, Martin (1975): »Linien des Realismus im italienischen Nachkriegsfilm«, in: Luchino Visconti, Hanser Reihe Film (4), München: Hanser, S. 31.



Abb. 21: *SENSO* – Livia im Offizierssalon (Sequenz-Stills)

pelt zu sein scheint. In dieser zeitlich veränderten innerfilmischen Situation etabliert sich eine spezifische Bildästhetik, die dem Zuschauer – bei aller filmischen Fremdheit – doch vertraut vorkommt, nicht zuletzt weil sie wohlbekannte Bildreferenzen eröffnet.

Es sind die auffällig niedrige Decke, die sich aus der leichten Untersicht der Aufnahme ergibt, und die klassische Staffelung der Bildebenen in Vorder-, Mittel- und Hintergrund bei einer gleichzeitigen zentrumsorientierten Ausrichtung der Hauptgruppe. Ferner sind es die Farben und die Ausleuchtung der Szene, die Anleihen aus der Malerei nehmen und von Viscontis überragenden stilistischen Übertragungsleistung zeugen, so daß man hier tatsächlich mehr geneigt ist, von einem leichten Pinselauftrag der Wasserfarben zu sprechen als von einer Kameraführung. Was die Sequenz von den üblichen Filmbildern jedoch am stärksten abhebt, ist die Geschlossenheit der Szene. Es ist diese spezifische tableauxque

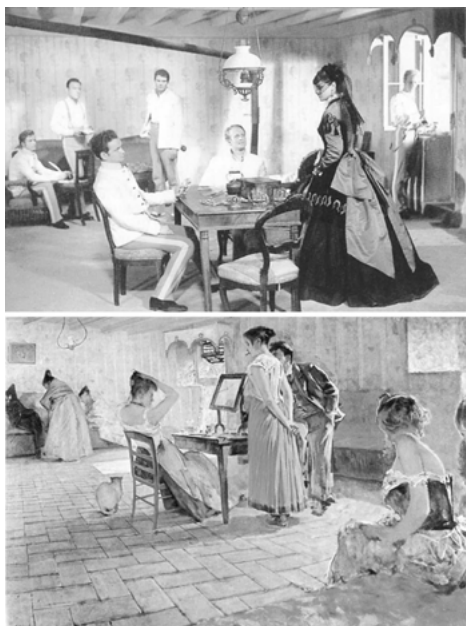


Abb. 22: oben: *SENSO* – Photogramm: im Offizierssalon;
 unten: Telemaco Signorini – *La toilette del mattino* (1898,
 Privatsammlung, Mailand)

Bildrhetorik, die das Gefühl einer »versiegelten Zeit« evoziert, um an dieser Stelle den Ausdruck eines anderen kunstinteressierten Regisseurs, Andrej Tarkowskij, einzuführen, der gleicherweise für Pier Paolo Pasolini noch von Interesse sein wird.⁹

9 Ich möchte an dieser Stelle betonen, daß es mir hierbei nicht um eine Gleichschaltung der erwähnten Regisseure geht, die sich in ihrem jeweiligen Kunstinteresse sehr voneinander unterscheiden. So ist Tarkowskij entschieden dagegen, zu eindeutige Bezüge zu bildenden Künsten im Film auszustellen, die seiner Ansicht nach das Filmbild mißbrauchen würden. In der Tat ist diese »Gefahr« für das Filmbild gegeben, jedoch meine ich, daß diese spezifische Art und Weise, mit der zum Beispiel die hier von mir untersuchten Regisseure arbeiten, in der Akkumulation mit dem Bewegungsbild zu eigenen, durchaus filmischen Lösungen führen können. Tarkowskij's Kunstinteresse hingegen beruht vor allem auf dem Versuch einer filmischen Adaption der Malerei, die ihre Gemeinsamkeiten in der theoretischen Arbeit an der spezifischen Poetik hat. Wiewohl Tarkowskij in keinem seiner Filme ohne eine Gemäldedarstellung, zumeist als eine Reproduktion, auskommt. Vgl. Tarkowskij, Andrej (1984/1991): Die versiegelte Zeit. Ge-

Zeit bedeutet für Tarkowskij ähnlich wie für Bergson eine *subjektive Zeit*, in der die Vergangenheit zur realen Gegenwart werden kann. Es sind bestimmte Bilder – sowohl in der Malerei wie im Film –, die diese Simultanität einfangen und zum Ausdruck bringen können. Es sind Bilder, die ein Gefühl von Zeitlichkeit erzeugen, die sich im autonomen Raum, in einem Mikrokosmos, ereignet, und dort ihre eigene ästhetisch wie ethische Qualität entfaltet. Anders als Bergson hebt Tarkowskij, und mit ihm gleicherweise Deleuze, das *Zeit-Bild* hervor, das nicht per se nach den Gesetzmäßigkeiten der Bewegung und ihr zugeordneter Nach- und Vorzeitigkeit organisiert werden muß. Von dieser spezifischen ›versiegelten‹ Zeitstruktur zeugen fast alle piktoralen Filmbilder Viscontis, wobei besondere Signifikanz dem Tableau vivant in der Szene des Offizierssalons zukommt.

Anders als bei den Vedutenansichten von Venedig, die Visconti im Sinne einer bildlichen Kompilation mehrerer Vorbilder inszeniert, läßt sich für diese Szene durchaus ein Gemälde benennen, das ihre Choreographie bestimmt und die Bezeichnung Tableau vivant am deutlichsten plausibilisiert: Es handelt sich bei der Vorlage um das Gemälde *Die Morgentoilette* von Telemaco Signorini (*La toilette del mattino*, 1898), das neben vielen Einzelmotiven, wie dem zentralen Tisch, der darüber hängenden Petroleumlampe, der Balkendecke oder dem Fensterbaldachin, insbesondere die Dramaturgie der Figurenkonstellationen vorgibt (Abb. 22 unten). Charakteristisch für das Gemälde ist der Eindruck von einer trägen, stagnierenden Zeit, aus der sich eine eigentümliche, den Raum ausfüllende Spannung ergibt.

Visconti hat beides außerordentlich treffend in die entsprechende filmische Salonszene transformiert und von der Morgentoilette der Frauen in die apathisch wirkende Zusammenkunft der Männer übersetzt. Dabei hat er die ursprüngliche Frauengruppe spiegelverkehrt als eine Gruppe von Männern inszeniert, die müßigen Beschäftigungen nachgehen, Karten spielen oder sich auf den Sofas fläzen. Ihre weißen Hemden und Jacketts strahlen Kühle und Frische aus, allerdings auch eine frivole Intimität, die durchaus mit derjenigen der sich ankleidenden Frauen des Gemäldes vergleichbar ist. Es ist die Contessa in ihrer dunklen Garderobe mit verschleiertem Gesicht, die überaus ›angezogen‹ wirkt und dabei nicht nur strukturell die Rolle des im Gemälde halb verdeckten italienischen Soldaten übernimmt. Die Bezeichnung der Szene als »Offiziersbordell« kann nur im Hinblick auf das Gemälde verstanden werden, das wiederum eindeutig ein Bordell darstellt.

danken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Frankfurt/Main, Berlin: Ullstein.

Im direkten Vergleich mit Signorinis Bild fällt die besondere räumliche Organisation der Figuren auf. Dazu gehört in erster Linie die Positionierung der Protagonisten um den zentralen Tisch, wobei ihre diagonale Ausrichtung eine deutliche Axialität des Filmbildes erzeugt. Ein weiteres Motiv ist die filmisch ungewöhnlich tiefe Untersicht der Balkendecke, die scheinbar kontrapunktisch von der Deckenlampe heruntergezogen wird. Die kleinen, durch ihre isolierte Stellung wie Inseln im Raum gruppierten Protagonisten sind in dieser axialen Dramaturgie gefangen, ihre Bewegungen gehemmt und verlangsamt.

Entlang der axialen Scheidelinie, die von links unten nach rechts oben zu ziehen ist, verläuft auch die dramaturgische Farb- und Lichtverteilung: Auf der linken Bildseite, auf die das gegenüberliegende Fenster helles, beinahe blendendes Licht wirft, dominiert das Weiß der Uniformjackets und Hemden der Soldaten, wohingegen die rechte Seite im Schatten liegt und von der großen, aufrecht stehenden und in dunkle Farben gekleideten Contessa beherrscht ist. Ergänzend sei hier auf ein weiteres der Malerei entliehenes Gestaltungsprinzip hinzuweisen, nämlich die Bedeutungsperspektive. So ist die Contessa Livia auf die Art und Weise inszeniert, daß sie alle anderen Personen im Raum unverhältnismäßig an Größe überragt, ohne dabei gegen die subjektive Wahrnehmung des Zuschauers zu verstoßen.

Eine weitere piktorale Kompositionsanleihe stellt das bereits erwähnte geschlossene Figuresystem dar. Livia, die innerhalb der figuralen Choreographie anfänglich ein dynamisches Moment ausmachte, entwickelt sich zunehmend zu einem bildrhetorischen Mittel tableausquer Inszenierung, denn trotz der innerbildlichen Bewegung der Figuren – drei Mal wechseln die Offiziere und zwei Mal die Contessa ihre Positionen – handelt es sich dabei nicht um eine handlungsmotivierte Bewegung, vielmehr um einen ›Stellungswechsel‹, mit dem die Binnenstruktur der Einzelgruppen wieder geschlossen wird. Die kurzen Strecken, die die Figuren von einer zur nächsten Position zurücklegen, sind nichts anderes als Überleitungen zwischen den innerbildlichen Stationen, ohne daß die Gruppierungen, und mit ihnen die Kompaktheit der Bildfiguration, aufgebrochen werden würden. Bezeichnend für das geschlossene Bildsystem ist die schnelle personelle Besetzung der freigewordenen (Bild-) Räume. So wechselt beispielsweise der zunächst am Fenster stehende Offizier seine Position erst dann, wenn er aus dem Hintergrund kommend den ursprünglichen Platz der Contessa am Tisch einnehmen kann. Sie wiederum bewegt sich um den Tisch herum nach hinten zu der an der Wand plazierten Gruppe, um anschließend das Zimmer zu verlassen. Ihr Abgang ist wie ein Kommando zur Auflösung dieses Tableau vivant.

Eine einzige Bewegung, die dem aufmerksamen Zuschauer als etwas ungewöhnlich auffallen wird, stört dieses Bildsystem und macht darauf aufmerksam, daß daran etwas filmfremd ist: Es ist der wenn auch kurze so doch markante Auftritt eines Soldaten, der in einem extremen Anschnitt den Bildvordergrund überquert (Abb. 21, links Mitte).

An dieser Stelle ist es durchaus lohnend, ein weiteres Filmbild, ein sogenanntes *Photogramm* für die Szenenanalyse heranzuziehen (Abb. 22). Unter Photogramm ist ein am Drehort von einem Standfotografen aufgenommenes Foto einer Filmszene zu verstehen, auch Standfoto genannt. Im *Sachlexikon Film* heißt es hierzu:

Standfotos geben eine Analogie zum Filmbild, sind ihm aber in der Komposition nicht exakt äquivalent. [...] Standfotos versuchen, entscheidende Momente der Szene festzuhalten, und benutzen entsprechend eigene, abweichende Stilisierungen, um diesen Eindruck zu erreichen.¹⁰

In der Tat bietet das Photogramm aus der Offizierssalonzene im Vergleich zu seiner Realisierung einige prägnante Abweichungen, die Einblicke in die bildästhetische Idee des Regisseurs ermöglichen. Die erste Auffälligkeit dieses fotografischen Tableaus liegt in dem Motiv des leeren, leicht zur Seite geschobenen Stuhls im Bildvordergrund. In vollendeter klassischer Manier markiert er die Eingangsstelle – die sogenannte Leerstelle – in das Bild, die in der realisierten Filmszene an Deutlichkeit verliert.

Auch zeigt das Photogramm eine stärker akzentuierte Bilddiagonale, indem die hell gekleideten Soldaten auf der linken Seite versammelt sind und so die dunkle Gestalt der Contessa auf der rechten Seite separiert auftritt. Folgt man der Anordnung der Figuren links beginnend, so gründet die fotografierte Komposition auf einer zirkulären Bewegung und zeugt damit von einer in gewisser Weise retardierenden, zum Stillstand neigenden innerbildlichen Konstellation: angefangen bei dem links im Hintergrund sitzenden Offizier, über die der Größe nach angeordneten Soldaten, weiter bis zu der Deckenlampe nimmt der Bewegungsbogen seinen weiteren Verlauf über Livias Gestalt zu dem leeren Stuhl im Bildvordergrund und von hier aus zu den daneben sitzenden Männern. Hier endet die Spiralbewegung in einer geschlossenen Komposition um eine Bildmitte, die von figuralem ›Ausläufern‹ und hinausdrängenden Bewegungen begleitet aber nicht aufgelöst wird. Im Spannungsverhältnis der beiden Grundkonzepte von Zentralität und Axialität entwickelt sich also als eine dritte, das Filmbild rhythmisierende Kraft, die *zirkuläre Bewegung*. Aus der Wechselwirkung dieser sich gegenseitig konturierenden

10 Rother, Rainer (Hg.) (1997): *Sachlexikon Film*, Reinbek: Rowohlt, S. 276.

Anordnungen resultiert die besondere piktorale Atmosphäre dieses Filmbildes, die in *SENSO* nicht singular, sondern auch an anderen Filmstellen zu spüren ist. Ein Ergebnis der piktoralen Umformung der Filmbilder ist die auffällige Dehnung der Zeit, die *SENSO* kennzeichnet, und die in Differenz zu den durch Montage, Kadrierung oder Dekadrierung bestimmten genuinen Filmbildern steht.

Noch stärker als in *HENRY VIII* sind die innerfilmischen Räume von *SENSO* als *Loci* mit deutlichen Bezügen zum Bühnenbild gestaltet. Ob es die Veduten, die Innenraumansichten in Venedig oder in Aldeno und später in Verona sind, sie alle haben ihren strukturellen Ursprung in der Bühnenszene der Oper *Il Trovatore*, mit der der Vorspann beginnt und die das erste Drittel des Films bestimmt. Diese sekundären Tableaux vivants stehen für das *Prinzip der Akkumulation*, nach dem eine zentrale Gruppe oder einzelne Figuren durch Leerräume separiert werden und sich dabei additiv zueinander verhalten. Strukturell betrachtet erzeugen diese Leerräume eine einfassende Situation, indem sie die sich darin befindenden Personen absondern und einer zentrifugalen Streuung der Motive wie der Erzählung gleichermaßen entgegenwirken. Eine solche ›Inselstellung‹ entspricht strukturell der Gemälderahmung.¹¹ Diese figuralen bzw. motivischen ›Sparationierungen‹ und Verdoppelungen tragen wesentlich zu innerbildlichen wie szenischen Rhythmisierungen bei.

Sie werden zudem durch einen gezielten Einsatz von Farbe verstärkt, was man beispielsweise an einigen prägnanten Szenen in Venedig gut beobachten kann: So tritt Livia an öffentlichen Plätzen nicht nur singular innerhalb verstreuter Grüppchen auf, sondern wird auch aus einer leichten Vogelperspektive von der Kamera mehr beobachtet als bloß aufgenommen, wodurch ihre Einsamkeit innerhalb der Gesellschaft versinnbildlicht wird. Eine andere Aufnahme zeigt sie aus einer leichten Froschperspektive, ohne dabei einen monumentalen Charakter zu evozieren, denn die hohe Häuserwand, die als Hintergrundkulisse dient, wirkt übermächtig, womit sie die Figur im Vordergrund zu verschlucken droht. Die bedrohlich-bedrückende Stimmung, die die Szene konnotiert, verstärkt die farbliche Korrespondenz zwischen der Hausfassade und Livias Kleid, so daß die Figur noch einmal in der Einvernahme und Bedrohung durch ihre Umgebung vereinsamt und verlassen vorgeführt wird. In gleicher Manier ist auch die Szene am *Canale* gestaltet, in der der Offizier als weißgekleidete Rückenfigur inmitten von Pärchen und arbeitenden

11 Zum Rahmen und der Inselstellung des Bildes vgl. Simmel (1902/1998), S. 111–117; Spielmann, Yvonne (1994): *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München: Fink; dort vor allem zu den Phänomenen der zentrifugalen und zentripetalen Kräfte, die das Bild nach außen drängen bzw. es im abgesteckten Rechteck der ›Einrahmung‹ stauen.

Grüppchen erscheint und so wiederum seine Einsamkeit und Nichtdazugehörigkeit ausgestellt wird.

Die spezifische Eigenheit dieser besonderen Filmbilder liegt nicht nur in ihren piktoralen Bezügen. Sie ist wesentlich durch die formale *Figur der Mise-en-scène* bestimmt. Unter *Mise-en-scène* versteht man eine Wiederholung einer Szene, eines Bildes, einer Erzählung oder eines komplexeren Motivs in dem gleichen (Bild-)Ensemble, so daß eine Ineinanderschachtelung der Motive erzeugt wird.¹² *SENSO* weist eine ganze Reihe solcher Szenen auf, die bezeichnenderweise alle ihren Ausgangspunkt jeweils in einem *Tableau vivant* nehmen. Auf zwei herausragende Beispiele möchte ich im folgenden näher eingehen.

Die Kußszene: ein *Tableau vivant*

Wie das *Tableau vivant* nach Signorini so gehört auch die Kußszene im Schlafzimmer der Sommervilla in Aldeno bzw. der Villa Godi zu den wenigen mit einer konkreten Gemäldevorlage in Verbindung zu bringenden *Tableaux vivants*. Für die Kußszene war Francesco Hayez' *Der Kuß* (*Il bacio*, 1859) Vorlage (Abb. 23/24).¹³

Obschon bei einem ersten direkten Vergleich die Unterschiede in den Kostümen und der Gestaltung des Hintergrundes auffallen, so zeugt die Stilistik der Szene von Viscontis tiefer Kenntnis des Gemäldes. Ähnlich wie bei der Gestaltung des vorherigen *Tableau vivant* tauscht Visconti auch hier die Farbgebung der Kostüme aus, indem er das Rot-Braun der Kleidung des Mannes aus dem Hayez-Gemälde für das ausladende Kleid der Contessa im Film verwendet. Das Weiß der österreichischen Uniformjacke und das Grau der Uniformhose korrespondieren hingegen mit dem strahlenden weiß-blauen Atlaskleid der jungen Frau im Gemälde.

Auch wenn die Modifizierung der Kostüme auf den ersten Blick gravierend erscheint, so ist sie – betrachtet man insbesondere das Kleid der

12 Ein starkes Beispiel hierfür ist das *Arnolfini Bildnis* von Jan van Eyck, in dem die Hochzeitsszene, die frontal zum Betrachter dargestellt ist, in einem hinter dem Paar angebrachten Spiegel wiederholt wird. Theoretisch können solche Spiegelungen der einen Darstellung in einer anderen Darstellung ad infinitum geführt werden.

13 Auch *Il bacio di Giulietta e Romeo* genannt. Wahrscheinlich handelt es sich bei diesem Gemälde um eine Weiterentwicklung des von Hayez schon früher verwendeten Kuß-Motivs, worauf das 1833 entstandene Bild mit dem Titel *L'ultimo addio di Giulietta e Romeo* (Mailand, Privatsammlung Ferrara) verweist.

Protagonistin – in der Betonung einzelner Elemente auf ihre Weise konsequent. Dabei verschmelzen die kurzen weißen Puffärmel des Kleides mit dem langen Umhang des Mannes im Gemälde zu den spitz auslaufenden, voluminösen Ärmeln der Contessa. Aus der enganliegenden Faltradrupierung des pseudo-mittelalterlichen Atlaskleides bei Hayez entwickelt Visconti eine Kaskade aufgebauschter Falten, die statt durch einen dünnen Gürtel hier von einer kurzen Schleppe beschwert werden. Die auffälligsten Parallelen bieten jedoch die Handgesten, die mit großer Deutlichkeit mit dem Gemälde korrespondieren: der auf Franzens Schulter ruhende Arm Livias, seine gespreizte Hand, die den Hals und die Wange der Geliebten umschließt, und seine Linke, die in ihren Haaren verfangen ist. Und doch vermitteln sie bei all ihrer Adäquatheit mit dem Gemälde eine andere, eine aus der Leidenschaft erwachsene aggressive Stimmung.

Eine besondere Rolle kommt dem Hintergrund zu, der im Film eine wesentliche Umgestaltung erfährt. Steht das sich küssende Paar des Gemäldes vor einer neutralen Wand, deren Mauervorsprung die senkrechte Achse der Komposition betont und dem Abschiedskuß einen ruhigen, wenn auch leicht hoffnungslosen Hintergrund gibt, so sieht man im filmischen Pendant einen chaotisch unruhigen Inhalt eines Kleiderschranks. Dieses geordnete Chaos an Kleidungsstücken verleiht der Szene eine dramatische Note und symbolisiert auf diese Weise Livias inneren Zustand, ihre totale, verzweifelte Hingabe an Franz. Die Intimität des offenen Schrankes betont die Intimität der Kußszene. Bei einer genaueren Betrachtung wird jedoch die Theatralik der Gesten augenfällig, die eine deutliche Überschreitung des Formvokabulars von Hayez ist.

Interessanterweise existiert auch zu dieser Kuß-Sequenz ein Photogramm, das in seiner Abweichung von der realisierten Szene Aufschluß über Viscontis Arbeitsweise mit Gemälden und Filmbildern gleichermaßen gibt (Abb. 24). Was zunächst am Standfoto auffällt, ist der durch die gesteigerte Theatralik der Pose erreichte Rückgang an Intimität. Zurückgenommen sind auch die Details, wie beispielsweise die lange Schärpe der Contessa, die akkurat nach hinten gezogen ist, wodurch die aufrührerische Stimmung des innerfilmischen Arrangements symbolisch gemildert erscheint. Am aufschlußreichsten ist jedoch der verspiegelte Hintergrund, wobei gleichzeitig das antikisierende Fresko der rechten Wandseite sichtbar wird. Umgeben von »zertrümmerter« antiker Welt der Wandmalerei, verdoppelt in den Spiegeln der Schranktüren, verharrt das Paar im Photogramm in einer opernhaften Kulisse eines gemalten Chaos, wohingegen in der realisierten Filmszene das Chaos des Gefühls überwiegt.



Abb. 23: *SENSO* – Der Kuß in Aldeno (Sequenz-Stills)

Hier sind es die rechts und links des Paares platzierten Säulen, die eine Rahmensituation andeuten, ohne jedoch den Liebenden Halt zu geben. Die Dopplung der Einrahmung, die durch den Spiegel erzeugt wird, ergibt gleichwohl ein statisches und isoliertes Verharren. Auf diese Weise verändert sich die Situation des Photogramms zu einer kontrapunktischen Markierung, zu einem Kuß-Motiv, und läßt rückwirkend die realisierte Filmszene in einem anderen Licht erscheinen.

Beide überlieferten Standfotos sind in ihrer Komposition und Stilistik wesentlich stärker der Idee einer Gemäldenachstellung verpflichtet. Im Vergleich zu den realisierten Szenen des Films wirken sie wie piktorale Fingerübungen des Regisseurs entlang der Gemäldeoriginale, der das stilistische Konzept seines Films an einzelnen Schlüsselbildern exemplifiziert, bevor er sie in eine filmeigene Bildsprache transkribiert. Die in Standfotos sichtbare Extrapolierung verweist auf eine dem Tableau vivant verpflichtete Bildrhetorik, die den gesamten Film durchzieht. Auch wenn, oder besser gesagt: gerade weil die konkreten Bildvorlagen nicht mehr eindeutig die Filmbilder dominieren, verweisen sie auf Viscontis besondere Kenntnis der im Hintergrund virulenten Gemälde.

Die spezifisch filmische Transformation der Gemäldevorlagen mit all ihren Veränderungen ist Viscontis entscheidender Kunstgriff, denn das, was dem Zuschauer zunächst als eine gewöhnliche Kuß- oder Salonszene



Abb. 24: links: *SENSO* – Photograph: »Der Kuß«; rechts: Francesco Hayez – *Il bacio* (1859, Pinacoteca di Brera, Mailand)

vorgeführt wird, verändert sich vor dem Hintergrund der Originalgemälde zu einer invertierten Bildrhetorik, und damit zu einer Sprache der alten Meister, die Pasolini als *altro linguaggio* – als die Sprache der (Bild-) Tradition – bezeichnete, und Luchino Visconti in *SENSO* in diesem Sinne zur Anwendung kommen läßt.

Wie stark Visconti Originalgemälde, Tableaux vivants, Operszenen und die Schauspieler selbst zu einem neuen filmischen Ensemble zusammenbringt, führen zwei im filmischen Kontext selten so offensiv eingesetzte Bildverfahren der *Trompe l'œil* und der *Mise-en-abyme* vor.

Mise-en-abyme oder das Bild-im-Bild

Was ich bisher als ein geschlossenes Bildsystem (Tableau vivant) innerhalb einzelner Filmsequenzen vorgestellt habe, trifft in einer bestimmten Weise auf den gesamten Film zu, der bei genauer Betrachtung selbst ein aus wiederkehrenden Einzelmotiven, Handlungsverläufen, Szenen- und Farbchoreographie zusammengesetztes und in sich geschlossenes System der *Mise-en-abyme* ist.¹⁴ Was ist damit in bezug auf *SENSO* gemeint?

14 Die Bezeichnung *Mise-en-abyme* (altfranzösisch, »in den Abgrund werfen«) kommt ursprünglich aus der Heraldik und bezeichnet eine Wiederholung des gleichen Bildes im Bild bzw. des Wappenmotivs im Wappen. Die



Abb. 25: *SENZO* – Livia's erster Besuch im Offizierssalon (Sequenz-Stills)

Zunächst einmal kreist der Film konzentrisch um bestimmte Schlüssel-motive und Schlüsselszenen, er baut sie mit gewissen Variationen aus und wiederholt sie an einer anderen Stelle erneut. So ergibt sich ein en- ges Verweisnetz, wo der Anfang bereits das Ende markiert oder vorweg- nimmt: Beispielsweise wird in Verdis *Il Trovatore*, mit dem *SENZO* be- ginnt, sowohl die Bildchoreographie (die Farben des Films: Grün, Weiß, Rot) als auch die Figurenchoreographie (die Beziehung von Livia, Usso- ni und Franz) des gesamten Films festgelegt.¹⁵ Ein zentrales Mise-en- abyme-System bildet das *Offizierssalon*-Tableau-vivant nach Signorini, das einen Wendepunkt in der Erzählung markiert. Denn diese Szene steht nicht für sich alleine da, sondern wird von zwei weiteren Salondarstel- lungen flankiert: einer ihr vorangehenden, in der Livia zum ersten Mal das Soldatenquartier aufsucht, und einer das Ende des Film markierenden

Ausweitung des Begriffsbedeutung und -anwendung auf Narrationsstruktu- ren der bildenden und Erzählkunst geht auf André Gide zurück, der bereits von der Wiederholung der Charaktere innerhalb eines Kunstwerks sprach. Vgl. Scheffel, Michael (1997): *Formen selbstreflexiven Erzählens*. Tübin- gen: Niemeyer.

- 15 Cuau, Bernard (1963): »Senso: Une symbolique des couleurs«, in: *Études Cinématographiques*, 26-27, S. 34, [dt.: Bernard Cuau: Die Symbolik der Farben in *Senso*, in: *Aspekte des italienischen Films*, Bd. 1, Frankfurt/ Main: Verband des Dt. Filmclubs e.V. 1969].

Salonbegegnung, bei der Livia auf Franz und die junge Prostituierte trifft. Mit dieser Trias der sich wiederholenden und aufeinander verweisenden Salonarrangements entsteht ein piktoral begründeter Subtext, der die jeweils vorangehende Salonszene um neue Facetten und Interpretationsmöglichkeiten erweitert. Betrachten wir kurz die Szene des ersten Besuchs Livias, und behalten gleichwohl das von mir ins Zentrum gerückte filmische Tableau vivant des späteren Salonbesuchs in Erinnerung (Abb. 25): Der erste Eintritt in den Salon der Soldaten ist der Beginn ihrer Liaison mit dem Leutnant, was durch den symbolischen Akt des Hutschleierlüftens markiert und in Variationen im Film wiederkehren wird. Hier ist es noch ein vorsichtiges Anheben des Schleiers, das nur so weit geht, um ihren Mund zum Kuß ›freizulegen‹. Ihre Augen bleiben hingegen verschleiert, und das durchaus im doppelten Sinne der Liebesblindheit. Im Gegensatz zu den späteren Ansichten wirkt die Räumlichkeit in dieser ersten Begegnung anheimelnd, intim und vom Licht des Seitenfensters mild ausgeleuchtet.

Die hier gleicherweise in Untersicht dargestellte Zimmerdecke erzeugt noch nicht die bedrückende Stimmung der späteren Einstellung, auch wenn sie das drohende Unheil bereits ankündigt. Dementsprechend ist in dieser hoffnungsvollen Begegnung die Deckenlampe als Symbol der beginnenden Liebe eingeschaltet, wo sie in der zentralen Salonszene aus bleibt und damit das Ende der Beziehung und die Hoffnungslosigkeit der Situation versinnbildlicht. Auch die Darstellung des Leutnants selbst, der in dieser ersten Salonszene voller Enthusiasmus aus dem Bildhintergrund auf Livia zueilt, ändert sich gravierend, denn er wird in der zentralen Szene durch einen ›gesichtslosen‹, da im starken Seitenlicht am Fenster stehenden Leutnant ersetzt. Die symbolische Bedeutung dieses überbelichteten – der englische Terminus *fade out* trifft es besser – Gesichts entspricht auf der anderen Seite der doppelkonnotierten Verschleierung des Blicks bei Livia, die ihren Geliebten nie richtig sehen wird.

Die motivische Dopplung der Personen, Szenen, wie einzelner Motive wie beispielsweise des Schleiers mit sich verändernden Vorzeichen unterstreichen jenes geschlossene piktorale System, für das ich den Begriff der *Mise-en-scène* entliehen habe. Die dynamische Wiederaufnahme von gleichen oder verwandten Motiven und Einstellungen – ich werde gleich auf die dritte und letzte Salonszene und ihre motivischen Variationen eingehen – erzeugen ein komplexes Netz von (Bild-)Verweisen, das den gesamten Film zu einem statischen, piktoral-tableauesquen und in sich geschlossenen System machen. Wie hermetisch dieses tableauesque System entwickelt ist, zeigen die letzten Szenen des Films, in denen Livia voller Hoffnung ihren Geliebten in Verona aufsucht, um mit ihm für immer zusammenzubleiben (Abb. 26).



Abb. 26: *SENSO* – Salonszene in Verona (Sequenz-Stills)

Auch dieses Treffen findet in einem Salon statt, der in seiner Gesamtanlage an die vorherigen anschließt. Man sieht den ins Zentrum gestellten Tisch, eine niedrige Balkendecke in leichter Untersicht, und auch die bauschige, bereits aus den anderen Sequenzen bekannte Deckenlampe fehlt nicht. Das Baldachinfenster ist mit schwerem Samt behängt und frontal aufgenommen. Trotz einzelner Detail- und Farbdifferenzen ist die Mise-en-abyme-Anlage unübersehbar. So ist das Rot des Sofas aus dem zentralen *Offizierssalon*-Tableau-vivant hier zum Rot der Wände geworden – zuvor tauchte es schon in der Wandbespannung der Kutsche auf, mit der Livia zu Franz eilte.

Der Tisch im Soldatenquartier, an dem die Offiziere Karten gespielt haben, wird in Verona zum Ort einer emotional aufgeladenen Ausei-



Abb. 27: *SENSO* – Salonszene in Verona; »Entschleierung« (Sequenz-Stills)

nersetzung zwischen Franz und Livia. Das, was als Liebespiel begonnen wurde und sich über Betrug und Verrat weiter entwickelte, wird hier sein tödliches Ende nehmen. Wenn Livia in diesem Liebespiel ihre letzte Karte ausspielt und den denunzierenden Brief an den österreichischen General übergibt, so leitet sie nicht nur die Hinrichtung des Deserteurs Franz Mahler, sondern auch ihr eigenes gesellschaftliches Ende ein. Schließlich wird diese *Mise-en-abyme* noch ergänzt durch die Hinrichtungsszene in *Il Trovatore*, die am Anfang des Films zu sehen war, und die Franzens Hinrichtung am Ende des Films schon vorwegnahm.

War Livia bei den vorherigen Salonszenen eine außenstehende Dame der besseren Gesellschaft und »una vera Italiana«, die auch noch beim zweiten Besuch des Offiziersquartiers die Männer auf Distanz halten konnte, so ist sie in der letzten Begegnung mit Franz unentrinnbar ein Teil dieser niederen Gesellschaft geworden. Sie folgt Franz und der Prostituierten ins Zentrum dieses filmischen (*Mise-en-abyme*-)Tableau vivant an den Tisch (Abb. 27), den sie in den vorangegangenen Salonszenen nur umrundete, um schließlich die Wahrheit zu erfahren, der sie lange nicht ins Auge blicken wollte.

Das Motiv des Schleiers, den Franz bei ihrem ersten Besuch vorsichtig anhebt, um ihre Lippen für den Kuß freizulegen, kehrt hier in einer brutalen Geste des Herunterreißen des schwarzen Schleiers samt Hut wieder. Seine Entfernung, die ein Symbol der Augenöffnung und des

Entblößtwerdens darstellt, macht Franz noch einmal im Filmmonolog deutlich:

Ich bin nicht dein... romantischer Held! Und ich liebe dich nicht mehr. Ich wollte Geld. Ich habe es bekommen. Schluß! Ach, – ich habe vergessen... ich bin ja auch – Denunziant. Ich war es, der deinen Vetter bei der Polizei angezeigt hat. Und das hast du natürlich von Anfang an gewußt, aber du hast getan, als wüßtest du nichts, weil du unsere Liebe nicht gefährden wolltest.¹⁶

Der Reigen, den das Paar im Umkreisen des Tisches vollführt, endet mit dem Platznehmen auf jenem Stuhl, der in der zentralen Salonszene noch unbesetzt war, und diesen nun Livia innerhalb einer Gesellschaft einnehmen muß, zu der sie sich bis dato nicht zählen wollte (Abb. 26/27). Franz ist es, der erneut ausspricht, was die Choreographie der Szene symbolisch bereits vorführt:

Sag mal, für was hältst du dich eigentlich? Du denkst wohl, daß du zu fein bist, um mit einer Dirne am Tisch zu sitzen? [...] Was ist denn der Unterschied zwischen euch beiden? Ich werde ihn dir sagen. Sie ist jung... und ist schön. Die Männer bezahlen sie. Du dagegen... (Er lacht) [...] Versuch mal, mich so zu sehen, wie ich bin... und nicht so, wie mich deine Einbildung geschaffen hat.¹⁷

Die übervoll mit Gemälden und Stichen behängten Zimmerwände fungieren als Metaphern für die Bildzitate und Bildanspielungen, die die Grundstruktur von *SENSO* bilden. In der Diegese der Szene porträtieren sie das Bürgertum und Kleinbürgertum samt ihrer biedereren Moral, ihrer Geschichtsauffassung und ihrer eigenen Positionierung darin.

Von einem ganz anderen Selbstverständnis und einer differenten Bedeutung zeugen hingegen die Wandfresken, die Visconti in die *Mise-en-scène* der Landvilla Aldeno/Godi einbaute und das ich mit dem *Effekt des Trompe l'œil* beschreiben möchte.

16 Visconti, Luchino (1961): »Senso« [Drehbuch, zusammen mit Suso Cecchi d'Amico, Mitarbeit an den Dialogen: Tennessee Williams, Paul Bowles], in: Enno Patalas (Hg.), *Spectaculum. Texte moderner Filme*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 334.

17 Visconti (1961), S. 333f.

Filmische Effekte des Trompe l'œil

Mit dem *Trompe-l'œil-Effekt* zwischen den Freskendarstellungen in der historischen Landvilla und den Protagonisten des Films schafft Visconti eine neue Variante der *Tableaux vivants*, die teilweise aus früheren Theater- und Kunstinszenierungen bekannt ist – man denke an die Verbindung von Malerei und Skulptur bei dem Tafelbild des unbekanntem mittelalterlichen Kölner Künstlers (Abb. 3), oder an die Verbindung von gemaltem Hintergrundprospekt und lebendiger Bildnachtstellung auf der Theaterbühne. Daß aber eine so starke Koinzidenz zwischen Malerei und lebender Figur im Film stattfindet, ist mir in dieser programmatischen, durch Wiederholung untermauerten Form nicht bekannt.

Zu der eindringlichsten dieser grenznivellierenden Szenen zählt die Schlafzimmerszene in Aldeno alias Villa Godi, in der Franz hinter dem Bett der Contessa sein Versteck vor den Suchtrupps des Comtes findet (Abb. 28). Hinter einem durchsichtigen Vorhang verborgen – der Zuschauer sieht ihn gleichzeitig als eine Rückenfigur im Frisierspiegel –, lehnt er sich an ein Wandfresko mit der Darstellung von zwei Männern, von denen der ältere einen roten Samtvorhang zur Seite rafft. Das Besondere dieser Darstellung liegt im *Trompe-l'œil* des Vorhangs.¹⁸ Zwischen der gemalten Geste des Zur-Seite-Schiebens des Vorhangs und Franzens Sich-Anlehnen gegen das Fresko entsteht ein medialer Grenzübergang, durch den die Figuren des Freskos und der Protagonist des Films im kurzen Moment der Einstellung einen gemeinsamen Film-Bild-Raum haben. Die illusionistisch gemalte Draperie entfaltet ihre Metaphorik gewissermaßen zu beiden Seiten des Bildes, denn sie lädt die Filmfigur ein, ins (Wand-)Bild einzutreten, so wie sie auf der anderen Seite die beiden Männer ins Filmbild einbezieht und damit den innerfilmischen Aktionsraum verlängert. Strukturell betrachtet, markiert der Vorhang einen ›Riß‹, der beide Bilder aufeinander hin öffnet (oder voneinander trennt). Narrativ fügt sich der gemalte Vorhang in die vorhergehende Szene ein, in der Livia unter den Draperien ihres Baldachinbettes sitzt und hinter den Schleiern den nur schemenhaft sichtbaren Franz betrachtet. So führt die gemalte Szene das aus, was Franz (stellvertretend für den Betrachter) hier hätte tun sollen: den Vorhang (so wie den Schleier) lüften und einen unverstellten Blick auf die Szene, auf Livia und schließlich auf sich selbst liefern.

18 Zur *Trompe-l'œil*-Malerei siehe Hollmann, Eckhard/Tesch, Jürgen (Hg.) (2004): *Die Kunst der Augentäuschung*, München: Prestel Verlag, S. 74ff.

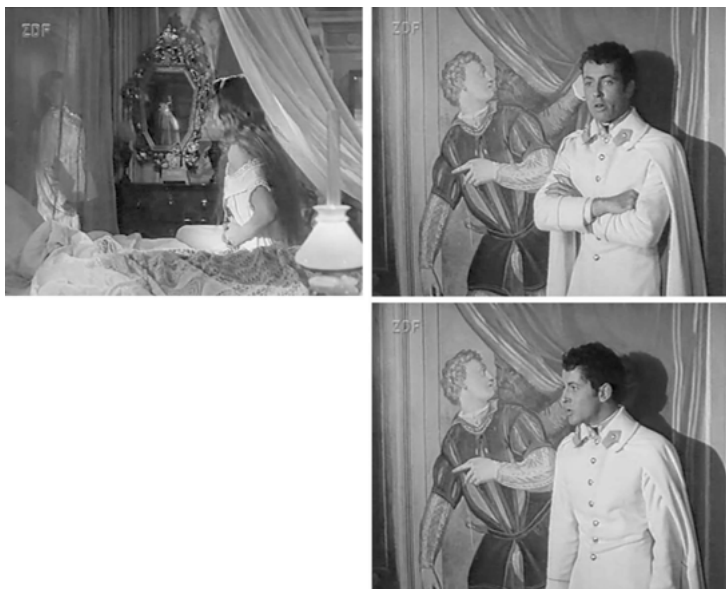


Abb. 28: *SENSO* – Schlafzimmerszene: Franz vor dem Fresko in der Villa Godi (Sequenz-Stills)

Warum ich es für legitim erachte, bei diesen Kompilationen von gemalter und filmischer Person, wenn auch mit gewissen Einschränkungen so doch von Tableaux vivants zu sprechen, liegt begründet in der bildimmanenten Logik dieser Inszenierungen, die deutlich an jene Bildideen anschließt, wie sie beispielsweise Gaudenzio Ferrari in seinem Werk vertritt: wo die Malerei und die Skulptur in einem einzigen Bildakt von räumlicher Ausdehnung miteinander vereint sind (Abb. 1). Es ist dieses scheinbare Heraustreten der gemalten Figur in die reale Welt und das Hineintreten der realen Figur in die Scheinwelt des Bildes, die von der Verbindung von Leben und Kunst zeugen, deren inhärente Logik das Tableau vivant verinnerlicht.

Der Saal, in dem die Schlafzimmerszene spielt, bietet eine interessante Interpretationsergänzung,¹⁹ denn es handelt sich hier um den sogenannten *Venus-Saal* der realen Villa Godi, der neben der erwähnten, illusionistisch ausgemalten Nische auch die Allegorie der Mäßigung zeigt. Sie kann als eine Mahnung an beide Protagonisten interpretiert werden:

19 In Anbetracht der Berühmtheit dieser Villa konnte Visconti zumindest bei der klassisch gebildeten Schicht der potentiellen Zuschauer, an die sich der Film größtenteils richtete, mit einem Wiedererkennen der Bildzitate rechnen.

der zynische Kommentar betrifft sowohl die Geldgier des Gigolos als auch Livias Verlangen nach Liebe.²⁰



Abb. 29: *SENSO* – Livia vor dem Fresko in der Villa Godi (Sequenz-Stills)

Eine weitere *Trompe-l'œil*-Szene, dieses Mal ist es Livia, die vor einem Fresko positioniert ist, unterstreicht die Bedeutung der Gemälde in ihrer Wechselwirkung mit den Protagonisten und damit auch mit dem genuinen Filmbildern selbst (Abb. 29). Es handelt sich dabei um ein Fresko im *Saal des Triumphes* der Villa Godi. Während Livia einen Boten ihres Cousins Roberto Ussoni empfängt, stützt sie sich mit beiden Händen gegen das Wandbild mit der Darstellung eines höfisch gekleideten Mannes ab, der in einer illusionistisch gemalten Nische sitzt. Auffällig an ihrer Haltung ist ihre körperliche Hinwendung zum Gemälde bei gleichzeitiger Abkehr vom Boten und damit weg vom Zuschauer. Und auch hier bedeutet die Malerei in Verbindung mit Livias expressiver Geste mehr als nur eine Wanddekoration. Das Scheinfenster hinter der gemalten Bank eröff-

20 Ergänzend hierzu siehe die kurze Interpretation der Schlafzimmerszene bei Capano, Leonardo (2002): »Iconografia dei Vinti«, in: Giacomo Agosti/Costanza Mangione, Camillo Boito e il sistema delle arti, Padova: Il Poligrafo, S. 151–157. Capano sieht in dem auf der Ottomane liegenden Franz ein *Tableau vivant* nach der Skulptur *Paolina Borghese Bonaparte als siegende Venus* von Canova (dort vgl. S. 153).

net dem Betrachter ein illusionistisches Landschaftspanorama, in dem der *Raub des Ganymed* zu sehen ist. Nach Homers *Ilias* wurde der trojanische Königssohn auf Geheiß Zeus' von Jupiter in der Gestalt eines Adlers gen Himmel gehoben, wo er den Göttern als Mundschenk dienen sollte. Die zurückgelassenen bellenden Hunde und seine Gefährten versinnbildlichen die menschlichen Begierden, wohingegen Ganymed wegen seiner Schönheit und Reinheit, die als Reinheit der Seele zu verstehen ist, von Jupiter geliebt wurde. Sein Aufstieg in den göttlichen Himmel ist christlich als Elevation der reinen Seele und ihre Vereinigung in Liebe mit Gott zu interpretieren, womit ein Beispiel der *mens humana* und gleichzeitig ein Exemplum der *vita contemplativa* gegeben ist.²¹

In diesem Kontext muß auch der vor der Landschaft mit dem Ganymed-Raub sitzende Mann mittleren Alters interpretiert werden. Seine Fingerhandschuhe und das kurze Schwert an seiner rechten Seite weisen ihn als einen *homo nobilis* und möglicherweise den Bauherrn der Villa und Doktor der Jurisprudenz Girolamo Godi. Sein Schwert wäre das der Justitia, das sich nach Cesare Ripa »weder in Freundschaft, noch in Haß biegen [darf], sondern der Aufrechterhaltung des Staates dienen und den Verdiensten der Menschen und den Gesetzen Gottes entsprechend urteilen [muß].«²² Der auffällig seitlich gerichtete Blick des Dargestellten geht zum Fresko der Justitia und unterstreicht damit seine noble Gesinnung in juristischer Aufgabe.

Die Haltung, mit der Livia sich gegen den *homo nobilis* wendet, entspricht ihrer verlogenen Haltung gegenüber den Aufständischen, die für die Befreiung Venetiens und Vereinigung Italiens kämpfen, und die sie wegen ihrer Leidenschaft für Franz Mahler verraten wird. Und doch ist sie es, die stellvertretend für den Zuschauer die Leerstelle innerhalb des Bildes auf der Bank neben dem Adligen einnehmen darf. Noch, so wird suggeriert, ist das Gewissen nicht gänzlich annulliert, der mahnende Blick des Adligen in Richtung Justitia gibt den richtigen Weg (auch für den Zuschauer) vor. Mit dem Trompe-l'œil-Effekt läßt Visconti die im *Triumph-Saal* versinnbildlichte Gerechtigkeit, den ruhmreichen Sieg Alexanders des Großen²³ und das Anbrechen einer Friedenszeit zu einer

21 Zu dem *Ganymed*-Fresco und seiner mythologisch wie christologischen Bedeutung siehe Lehmann-Jacobsen, Maja (1996): Das Bildprogramm der Villa Godi in Lonedo di Lugo, Köln (u.a.): Böhlau, S. 120ff.

22 Ripa zitiert nach Lehmann-Jacobsen (1996), S. 122.

23 Die Darstellung der Schlacht bei Gaugamela soll auf die siegreiche und friedensbringende Figur Alexanders des Großen als moralisches Vorbild verweisen. Und nicht zuletzt auch auf die lange Friedensperiode, die sich seinem Sieg anschloß und vom römischen Kaiserreich weitergeführt wurde. Vgl. Lehmann-Jacobsen (1996), S. 129ff. Zu ergänzen ist, daß die häu-

moralischen ›Instanz‹ des Films werden, der ansonsten aus der Perspektive der Contessa sich eines solchen Kommentars enthält. Von hieraus betrachtet, ist die ablehnende Haltung Livias auch eine Abwehr gegen den Einbruch des Gemäldes mit seiner historischen Wahrheit und politisch-christlichen Ideologie in ihr romantisch verklärtes, selbstbezogenes Dasein, das sie nicht aufgeben will.

Der große Verrat an den ursprünglichen Idealen »una vera Italiana« geschieht im *Saal der Musen*, der in SENSO als Arbeitszimmer dient. Hier ist es, wo Livia das Geld der Aufständischen an Franz verschenkt, damit er sich vom Militärdienst freikaufen kann. Inmitten der Darstellungen von Dichtern und Musen, eingerahmt durch eine von Karyatiden getragene Scheinarchitektur, sind Livia und Franz in einer Bilderwelt eingeschlossen, die ideale Reinheit und Gerechtigkeit symbolisiert, und damit ein ethisches Spiegelbild für ihre Taten abgibt. Auf der anderen Seite ist diese Welt doch nur eine Scheinwelt der Kunst, voller romantischer Fluchtorte, an denen beide Protagonisten verzweifelt festhalten, um ihre ›alte‹ Welt der adligen oder großbürgerlichen Konventionen zu verlängern. Das Zusammenspiel von filmischer und gemalter Figur und Szene schafft ein enorm aufgeladenes, ein erweitertes Filmbild, das sich auf eine andere Realität hin öffnet und die Rezeption des Films erweitert.

Mit der schmerzlichen Enttäuschung, die Livia am Ende des Films erfährt, ändert sich auch der filmische Einsatz der Gemälde: Auf der Suche nach ihrem Geliebten wie auf der Flucht vor dem das Geld einfordern den Boten verläßt Livia die Landvilla und begibt sich in eine ihr fremde Welt der Kleinbürger, heruntergekommenen Moral und sozialer Enge. Ab jetzt sind die *Mise-en-scènes* klein und von düsteren Farben dominiert. Livia besteigt eine im Inneren rot bespannte, stickige Kutsche und kommt in einer regennassen, bereits dunklen Stadt an. Franzens Appartement wird zum entscheidenden und vielleicht dem einzig echten Handlungsort des Films. Den engen Salon, in dem sich das Paar zusammen mit einer Prostituierten wiederfindet, dominieren auffällig viele, kleine und kleinteilige, eng gehängte Gemälde, Drucke, Stiche oder Radierungen (Abb. 26).

Sie überwuchern das Filmbild und kadrieren es im Sinne eines *frame-within-frame*. Hier erinnert nichts mehr an die großen, erhabenen Wandfresken der Landvilla, nirgends gibt es einen Fluchtweg aus der Enge der Situation. Ein großformatiges Bild einer Schlachtdarstellung

fig in venezianischen Villen anzutreffenden Bildzyklen mit Sinnbildern von Frieden und Gerechtigkeit auf die *Pax-Veneziana*, das heißt den nach langen kriegerischen Auseinandersetzungen, namentlich nach den Wirren der Liga von Cambrai (ca. 1508-1529), den endlich in Venetien erreichten Frieden verweisen.

gibt sinnbildlich den Hintergrund für die letzte Auseinandersetzung zwischen Franz und Livia ab. Franzens verzweifelte Geste, mit der er sich gegen die Wand lehnt (Abb. 27), entspricht formal der von Livia am *Ganymed*-Fresko. In dem bilderüberwucherten, kleinbürgerlichen Appartement aber ist keine große, freie Geste mehr möglich, hier herrscht nichts anderes als Ernüchterung, kleinbürgerlicher Exzeß und Verzweiflung zugleich.

Die Realität dieser ›Bilderwände‹ ist eine Realität des gerahmten und damit bürgerlich ›gezähmten‹ Bildes. Waren die Protagonisten bisher durch unterschiedliche Rahmungen wie beispielsweise durch die Logen des Opernhauses (erste Filmsequenz), die Gemälde- und Spiegelrahmen etc. eingefasst, gerahmt oder entrahmt und damit Mitspieler in gesellschaftlichen Tableaus, so stehen sie am Ende ohne einen sozialen Rahmen da: Sie sind im metaphorischen Sinne *aus dem Bild* gefallen und damit haltlose Gestalten, die sich in der neuen Realität nicht mehr zu rechtfinden können, wie Franz in der letzten Filmsequenz zum Ausdruck gibt:

In ein paar Jahren wird Österreich... erledigt sein. Und eine ganze Welt wird verschwinden... und zwar die, zu der sowohl du als auch ich gehören. Und die neue Welt, von der dein Vetter [der Rebelle] spricht, ist für mich völlig uninteressant. Es ist viel besser, nicht in diese Sachen verwickelt zu sein... und das Vergnügen dort zu holen, wo man es findet. [...] Im übrigen denkst du genauso wie ich... sonst hättest du mir nicht Geld gegeben, um sich eine Stunde Liebe zu kaufen.²⁴

Claire Aziza spricht von dominanten Zeit-Bildern, in denen die Protagonisten leben, und die sie als die »Zeit der Gemälde« bezeichnet.²⁵ Diese Zeit ist in dem roten Salon des Leutnants zu Ende gegangen, danach gibt es nur noch den Tod (für ihn) und eine tief schwarze Nacht (für Livia), in den Straßen von Verona. Es ist eine ›blinde‹ Nacht, die an die Nachtwächters von Klingelmann erinnert, in der angesichts der gesellschaftlichen Ernüchterung keine ›schönen Tableaux vivants‹ mehr stattfinden.

24 Visconti (1961), S. 334.

25 Aziza, Claire (1990): »Mélodrame expérimental«, in: Michèle Lagny (Hg.), Visconti: Classicisme et Subversion, Paris: Sorbonne Nouvelle, S. 124.

Viscontis Kunst der Transkription: Malerei, Oper, Theater

Für *Der Kuß* von Hayez und *Die Morgentoilette* von Signorini, der beiden am stärksten im klassischen Sinne der *Tableaux vivants* filmisch umgesetzten Gemälde, bleibt noch etwas nachzutragen, was die piktoralen Verflechtungen von SENSO und sein engmaschiges Bildsystem deutlich vor Augen führt. Es geht um Viscontis Auswahl der Maler. Denn es war offenbar nicht nur die Frage nach der Bildästhetik, die den Regisseur dazu bewogen hat, explizite diese Kunstverbindung zum Film herzustellen.

War bereits das Bildprogramm der Villa Godi politisch konnotiert, so zeigt sich am Beispiel der beiden Maler Hayez und Signorini, die der Bewegung des *Risorgimento* angehörten, daß für Visconti »Bildpolitik« durchaus wörtlich zu nehmen ist. Unter den freischaffenden italienischen Künstlern der 1890er Jahre war das Engagement für die Unabhängigkeits- und Befreiungsbemühungen Italiens keine Ausnahme.²⁶ Viele von ihnen arbeiteten im Sinne des *Risorgimento* und gegen die Besatzer des Landes, so z.B. auch Giuseppe Verdi, mit dessen *Il Trovatore* SENSO beginnt: Während der Aufführung werfen italienische Nationalisten grünweiß-rote Flugblätter und Blumenbuketts ins Parkett, wo das österreichische Offizierscorps sitzt. Dieses »politische Konfetti« in den Farben der italienischen Trikolore ergibt nicht nur eine gelungene Farbdramaturgie innerhalb der *Mise-en-scène*, sondern ist vor allem ein Politikum. Historisch ist zwar dieser spezielle Aufruhr nicht zu belegen, allerdings war das Opernhaus in der Zeit des *Risorgimento* durchaus ein beliebter Protestort. Visconti historisiert die Szene, indem er die enthusiastischen Italiener »Viva La Momma« und »Viva VERDI« ausrufen läßt, denn dieser harmlos wirkende Gruß ergibt ein Akronym für »[Viva] Vittorio Emanuele Re D'Italia« (»[Es lebe] Victor Emmanuel, der König von Itali-

26 Zur Kunst im *Risorgimento* siehe Boime, Albert (1993): *The Art of the Macchia and the Risorgimento: Representing Culture and Nationalism in Nineteenth-Century Italy*, Chicago, London: University Chicago Press; weiterführend auch Falkenhausen, Susanne von (1993): *Italienische Monumentalmalerei im Risorgimento, 1830-1890. Strategien nationaler Bildersprache*, Berlin: Reimer; und unter politischen Implikationen: Kroll, Thomas (1999): *Die Revolte des Patriziats: Der toskanische Adelsliberalismus im Risorgimento*, (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts Rom, Bd. 91), Tübingen: Niemeyer.

en«), der in den 1860er Jahren ein politisch subversiver Ausruf nach einem befreiten und geeinten Italien bedeutete.²⁷

Bei den Gemälden ist es insbesondere *Der Kuß*, den Francesco Hayez während des zweiten Unabhängigkeitskrieges malte,²⁸ der versteckt unter seiner mittelalterlichen Erscheinung die politische Bedeutung transportiert. Es zeigt den Abschied eines Patrioten von seiner Braut kurz vor seinem Aufbruch in den Krieg. Die Szene dominiert die Zartheit der Gesten, wenn auch nicht unbedingt die Entschlossenheit zu der bevorstehenden patriotischen Tat. Im Filmkontext ist der *bacio* zu einer tableauesquen Geste gefroren, deren Zynismus in der Verkehrung der Situation liegt: Der leidenschaftliche Kuß, den Franz Livia gibt, soll ihn im besten Fall von dem »patriotischen« Tod in der Schlacht retten. Für beide Filmprotagonisten symbolisiert die Szene in Wahrheit den endgültigen Abschied von den romantischen Idealen, von der Romantik des Sieges auf seiten Franzens und von der moralischen Anständigkeit und dem Patriotismus auf seiten Livias.

Auch wenn *Die Morgentoilette* – entstanden erst nach der Einigung Italiens im Jahr 1898 – keine vergleichbare politische Anspielung bereithält, so ist auch Telemaco Signorini ein dem *Risorgimento* besonders verbundener Maler gewesen, zudem ein Mitbegründer der Gruppe *Macchiaioli*, die sich gegen die überkommenen Lehren der Kunstakademien und politisch für die Unabhängigkeit und Einigung Italiens aussprach.²⁹ Der *Macchiaioli* gehörte auch Giovanni Fattori an, dessen Schlachten-

27 Vgl. *Visconti* (1975): Luchino Visconti, hg. v. Martin Schlappner, München, Wien: Hanser Reihe Film (4), S. 41ff.

28 Francesco Hayez (1791-1881) wandte sich von der Stilrichtung des Klassizismus ab und wurde zum führenden Maler der romantischen Bewegung, die beispielhaft in *Der Kuß* vorgeführt ist; vgl. Marelli, Isabella (2001): *Il Romanticismo storico – Francesco Hayez e Pelagio Palagi*, [Ausst.-Kat. Pinacoteca di Brera Milano, 01.12.2001–28.02.2002], Milano: Electra; *Hayez* (1998): *Hayez – dal mito al bacio*, [Ausst.-Kat. Palazzo Zabarella Padova, 20.07.1998–10.01.1999], Padova, Venezia: Marsilio.

29 *Macchiaioli* bedeutet in der freien Übersetzung »Farbfleckmaler« (it. *macchia*: Fleck). Haupttätigkeitszeit der Künstlergruppe (gegründet in Florenz 1855), der Signorini als Theoretiker in gewisser Weise vorstand, sind die 1860er Jahre, in denen sich die Künstler im Café »Michelangiolo« in Florenz trafen. Die von den Künstlern vertretene Malrichtung zeichnete sich durch klare Leucht- und Farbkontraste wie eine allgemeine Vereinfachung der Darstellung aus, was wiederum das Ergebnis der Konzentration auf die »Wahrheit« in der Wiedergabe der Wahrnehmung (Nähe zu den späteren Impressionisten) sein sollte. Vgl. Boime (1993); Di Piero, W.S. (1990): »Modern instances: The art of the Macchiaioli«, in: *New criterion*, 9/2 (Oct.), S. 19–29.

gemälde wie *Die Schlacht von Custoza* (La battaglia di Custoza, 1876/80), *Das italienische Lager nach der Schlacht von Magenta* (Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta, 1862) und *Kavalleriecorps auf einer Dorfstraße* (1888) zur tableauxquesqu Filmenszenen in *SENSO* umgesetzt wurden (Abb. 31).³⁰

Neben den politischen Implikationen ist allen drei Künstlern ein spezifischer Malstil eigen, der die Vorstellung von einer subjektiven und dadurch realistischeren Weltsicht und Weltwiedergabe ausdrückt. Es ist die besonders auffällige und an dieser Malerei orientierte Farbchoreographie und das Zusammenspiel tableauxquesquer Mise-en-scène in *SENSO*, die meiner Ansicht nach Schlüsselphänomene im Verständnis Viscontischer Bildsysteme bilden.

Viscontis Wirklichkeitsentwurf und die Kunst der Farben

Wenn man Viscontis Filmen häufig eine auffällige, teils störende Theatralik und Opernhaftigkeit attestierte, und im gleichen Zug – und sicherlich zu recht – auf seine große Karriere als Theater- und Opernregisseur hinwies, so wurde dabei übersehen, daß diese Art der Theatralik ihren Ursprung auch in der bildenden Kunst hat. Piero Tosi, Viscontis damaliger Kostümbildner, bemerkt dazu: »Il costume non come elemento esteriore, decorativo, ma vita. [...] Così ci siamo imposti di sottolineare prima i sentimenti, poi la ›buccia‹ dei personaggi.«³¹ Tosi sieht beispielsweise in den Kostümen keine historischen oder historisierenden Elemente, als vielmehr Stimmungs- und ›Lebens‹-Vermittler. Bezeichnenderweise stehen die Schlachtengemälde anders als in *HENRY VIII* die Porträts nicht in beglaubigender und autorisierender Funktion, auch wenn es sich bei *SENSO* gleicherweise um einen sogenannten Kostümfilm handelt. Wiewohl Viscontis Film aus komplexen Bildtranskriptionen besteht, sind

30 Giovanni Fattori (1825-1906), Mitglied der *Macchiaioli*. Zu seinem Œuvre gehören viele stimmungsvolle Landschafts- und Genrebilder, aber auch Gemälde, die das Leben der Soldaten und Kriegsschauplätze zum Thema haben. Zu Fattori siehe weiterführend: Scotti, Aurora (1997): »Von »Magenta« zur »Porta Pia«: Italienische Schlachtenmalerei von der Florentiner Ausstellung 1861 bis zur Nationalausstellung in Mailand 1872«, in: Stefan Germer/Michael Zimmermann, *Bilder der Macht, Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München: Klinkhardt & Biermann, S. 435–460.

31 Piero Tosi zitiert in Santi (1987), S. 45.

neben den figurativen Formationen, der Lichtregie auch Farb- und Musikmotive wesentlich für die Film(bild)gestaltung zuständig. Man muß Martin Schlappner darin zustimmen, wenn er Viscontis Filme als »Klangfülle des Visuellen« zusammenfaßt,³² nicht zuletzt weil Visconti ein weites System von Verweiszeichen über seine Inszenierungen streut: »[E]r fängt mit dem Netz, zu dem er alle Bezugspunkte verknüpft, jene befremdende, herausfordernde Größe ein, vor der sich der Bertachter klein fühlt – im Kino wie im Theater.«³³ Musik und bildende Kunst – dazwischen die Literatur – sind die stärksten Bezugnahmen, aus denen sein *melodramatischer Realismus* entsteht. Was zunächst widersprüchlich klingt – Zeitgenossen haben Visconti den Verrat am Neorealismus vorgeworfen –,³⁴ ist in Wirklichkeit der Versuch, die Realität mit ästhetischen Mitteln zu steigern. Wie Visconti es selbst formulierte, ging es ihm dabei um eine neue Wirklichkeit, um eine *Wirklichkeit der Kunst*.³⁵ In der Filmzeitschrift *Cinema* vom 25. September 1943 schrieb Visconti einen Artikel mit dem Titel »Il cinema antropomorfo« (»Das anthropomorphe Kino«), der Züge eines (film-)ästhetischen Manifestes trägt. Dort heißt es:

Das Kino, das mich interessiert, ist ein anthropomorphes Kino. Vor allen Aufgaben, die ich in meiner Eigenschaft als Realisator zu übernehmen habe, passioniert mich deshalb die Arbeit mit den Schauspielern: menschliches Material, mit dem man neue Menschen schafft, die ihrerseits die neue Wirklichkeit, die sie zu leben berufen sind, erzeugen, die Wirklichkeit der Kunst.³⁶

32 Schlappner (1975), S. 31f.

33 Geitel (1975), S. 42.

34 Den Begriff des *Neorealismus* prägte Umberto Barbaro, ehemals Leiter des »Centro Sperimentale di Cienematografia« in Rom, als er in der Zeitschrift *Film* 1942 im Kontext der filmischen Nachkriegsproduktion, die sozio-politische Aktualität stark machte. Er sprach vom Neorealismus im Kontext einer erneuernden Bewegung, die die früheren realistischen Tendenzen im italienischen Film wieder aufnahm. Aus dem Begriff ist ein Prädikatzeichen geworden für Filme, die in einem sozialen Milieu, das Spannungen zwischen arm und reich, zwischen Sozialismus bzw. Kommunismus und Kapitalismus aufzeigen. Es liegt auf der Hand, daß eine solche Thematik spezifische Veränderungen im Stil der Filme nach sich ziehen mußte, wie z.B. die Ablehnung aller Künstlichkeit, womit sich ein Gegensatz zum klassischen Hollywood-Film herausbilden konnte. Zu Visconti und zum Neorealismus vgl. Bacon, Henry (1998): *Visconti. Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge: University Press, S. 6–59.

35 Schlappner (1975), S. 7.

36 Ebd. (in der Übersetzung vom Autor).

So ist der Realismus im Film für Visconti nur über Kunst und damit über eine stilistische Überbietungsform zu erreichen. Ich werde noch genauer auf diesen besonderen Aspekt der Realitätssteigerung eingehen, denn Visconti hat ihn mit Pasolini gemeinsam, dessen zwei Filme ich im Anschluß vorstellen werde.

Visconti experimentierte mit den Rollen und den Schauspielern, indem er – wie in *SENSO* oder in *IL GATTOPARDO* (Der Leopard, F/I 1963) – bevorzugt theatralische und zugleich gescheiterte, negative Helden aus ihnen machte. Er experimentierte mit dem Film, mit der Bühnenkunst, mit der bildenden Kunst, indem er diese einzelnen Bildmedien zu einer neuen hybriden Film-Form und darin zu einem komplexeren bildsprachlichen System kompilierte. *SENSO* kann man durchaus als das beste Beispiel einer solchen mehrfach überkreuzten Vereinigung von Film, Malerei und Oper bzw. Theater betrachten. Daß Visconti stärker noch als Pasolini ein »Bilder-Macher« war, davon zeugt meiner Ansicht nach seine überragende Farbstilistik, mit der er seine Filme durchkomponierte.

Kommen wir noch einmal auf den Vorspann zurück, auf den vierten Akt von Verdis *Il Trovatore*, in dem grüne, weiße und rote Blumen und Flugblätter von den Logen herunterrieseln. Claire Aziza beschreibt Viscontis Farbchoreographie wie folgt:

La symbolique des couleur dans *Senso* est aussi valable pour les décors, et même pour la pellicule. La passion et le bonheur sont associés, dans le film, aux couleurs chaudes, les ors, les rouges, qui sont aussi les couleurs emblématiques du théâtre. Au contraire, aux moments de désespoir, de lâcheté, sont associées des couleurs froides comme le bleu (la couleur de Franz) ou le vert. La dernière entrevue des amants passe du jaune au vert, rendant leurs visages plus décomposés encore. Cette attention portée à la couleur est montrée dès le générique: le titre apparaît en même temps que la mention technique de la couleur (technicolor).³⁷

Und Bernard Cuau:

Pour Visconti, le rapport dynamique des couleurs s'orchestre dans *Senso* autour de deux dominantes: le rouge de Venise et le vert bleuté, en passant par toute la gamme des blonds et des ors. L'ocre et le brun ainsi que le rouge, symbolisent l'espoir et la joie, tandis que les scènes de lâcheté et de déchirement sont traitées dans les tons verts.³⁸

37 Aziza (1990), S. 131. Zur Farbmethaphorik in *SENSO* siehe auch Braure, Bruno (1990): »La question dramaturgique dans *Senso*«, in: Michèle Lagny (Hg.), *Visconti: Classicisme et Subversion*, Paris: Sorbonne Nouvelle, S. 95–119.

38 Cuau (1963), S. 64, hier zitiert in Braure (1990), S. 110.

Cuau situiert die Farben im ethischen Handlungskontext, Aziza interpretiert sie verstärkt im Hinblick auf die Stimmungen und Zustände der Protagonisten. Darüber hinaus macht sie auf die theatrale Emblematisierung der Farben aufmerksam. Viscontis Farbkonzept erinnert, so Cuau, an die Farbintention Vincent van Goghs, da er über die bloße Farbgebung und ihre Symbolik hinaus auf die menschlichen Leidenschaften schlechthin verweist.³⁹ Visconti, so Cuau, hat ein Universum von Referenzen und Symbolen geschaffen, in dem jede Farbe mit Bezug auf andere Farben, Konstellationen oder Accessoires zu bestimmten Relationsordnungen führt. In diesem Kontext ist es sicherlich mehr als nur Dekor, wenn beinahe jede Sequenz, das heißt jedes Set mit Gemälden und Stichen ausgestattet ist.

Das Blau und das kalte, stark reflektierende Weiß, auf das überraschenderweise beide Autoren nicht eingehen, stehen den warmen Tönen, dem Rot und Braun gegenüber: Sie sind Stimmungsträger und Metaphern des Films zugleich. Daneben pointieren sie die Motive innerhalb des Films, so wie sie auch helfen, die Motivationen der Protagonisten zu unterstreichen. In der Tat führt Visconti eine Licht- und Farbchoreographie, deren Tonalität die bloße Realitätswiedergabe eines Farbfilmsignals ergibt:

Particular sequences and locations each have a tonality of their own, inspired often by different styles and genres of nineteenth-century painting. Venice by day is pastel and insubstantial, like a watercolour [...]. By night it has a tonality which is prevalently blue.⁴⁰

Für die Darstellung der Soldaten verweist Geoffrey Nowell-Smith auf Goya, die Vorliebe für das tiefe Rot mag von Tizian stammen. In diesem Kontext verwundert es nicht, daß die Musik, in ihrer empfindungserzeugenden und -steigernden Funktion mit der von Farben vergleichbar, eine entsprechende Aufgabe erfüllt. So wird die mit der ersten Sequenz von *SENZO* eingeführte Verdi-Oper zum musikalischen Leitmotiv des Films und korrespondiert mit der Leitmotivik der Farben.⁴¹ Dabei eignet sich die Oper als ein komplexes Gesamtkunstwerk, das unterschiedliche Darstellungskünste zusammenbringt, am besten, um zu einer globalen Metapher für den gesamten Film aufzusteigen.

39 Ebd.

40 Nowell-Smith (1973), S. 91–92.

41 Zur Funktion musikalischer Motive in *SENZO* siehe vor allem Bacon (1998), S. 77ff.

Die versiegelte Zeit des Filmbildes. Eine Zusammenfassung

Wie eng Visconti die Verzahnung zwischen der Opernbühne und der innerfilmischen Realität vorantrieb, wird im Laufe des Films an dem zunehmend zu einer Theaterbühne festfrierenden Leben von Livia und Franz deutlich, das in *Il Trovador* seine Entsprechung hat. Livia findet sich gespiegelt in Leonora, die ihren inhaftierten Geliebten, Manrico, beweint, ihn jedoch nur allzu bald vergessen und verraten wird. Manrico wiederum gibt ein deutliches Spiegelbild des von der Contessa verratenen Cousins ab, des Idealisten Ussoni, trägt aber auch erkennbare Züge von Franz, der von Livia schließlich auch verraten und an die österreichische Direktrice ausgeliefert wird.⁴²

Bezeichnenderweise entwirft Visconti in der ersten Filmsequenz eine Situation, in der Franz, Livia und Leonora, die Protagonistin der Opernbühne und die des Films also, in einem Spiegel einer Loge für einen kurzen Moment gemeinsam zu sehen sind. Ohne Frage gilt diese Spiegelmetapher nicht nur für die beiden Liebesgeschichten, sondern ebenso für die Kunst selbst und damit im besonderen Maße für das *Tableau vivant*, das, wie ich bereits dargelegt habe, prädestiniert ist, das Leben in Kunstpose erstarren zu lassen. Das Melodrama, zu dem die *tableauesque* Inszenierung wesentlich dazugehört, erfährt bei Visconti eine Umwertung. Sie wird, wie Henry Bacon es formuliert,⁴³ zu einer Metapher radikaler Reinterpretation der Geschichte und historischer Zusammenhänge, indem gerade mittels einer Überbietungsgeste eine kritische Perspektive in die Geschichtsbetrachtung hineingelegt wird. Der Spiegel als Motiv der Selbsterkenntnis hat hier eine weitere wichtige symbolische Tragweite.

SENSO ist ein Film, in dem die zur Anwendung gekommene Kunst – und mit ihr die spezifischen Formen der *Tableaux vivants* – ein Paradoxon herausbildet, das auf eine gesteigerte Realitätsdarstellung hinausläuft: Nicht die Geschichte, sondern die Gegenwart wird aus der Perspektive der Geschichte erzählt. So faßt Visconti die Historie nicht als eine abgeschlossene, sondern als eine sich gegenwärtig wiederholende Zeit (Parallelismus der Filmmotive) oder die in die Gegenwart hineinwirken-

42 Zu den verschiedenen Verbindungen zwischen der Oper und den innerfilmischen Protagonisten siehe ausführlich bei Braure (1990), S. 95–107. Vgl. auch Partridge, Colin (1991): *Senso: Visconti's Film and Bioto's Novella: A Case Study in the Relation between Literature and Film*, Lewiston (N.Y.): Edwin Mellen Press, S. 83ff.

43 Vgl. Bacon (1998), S. 72. Dort auch zu dem Verhältnis von Geschichte und Melodrama bei Visconti.

de Tradition auf. Von Tradition zu sprechen, bedeutet für Visconti – und an diesem Punkt stimmt er erneut mit Pasolini überein –, immer eine *lebendige Tradition* im Sinn zu haben, die aktuelle Diskurse aufzugreifen ermöglicht, um sie als Kritik an den soziopolitischen Zuständen wirksam werden zu lassen.⁴⁴

Die piktoralen Kompositionsübernahmen, die Farbchoreographie und die sekundären Tableaux vivants des Films haben in diesem Kontext gesehen nicht mehr die sprengende Kraft eines apodiktischen Fremdzitats. Ihre Besonderheit liegt, anders als bei den hier vorab vorgestellten Filmen, nicht im einfrierende Moment des Stillstands, nicht im Déjà-vu in bezug auf ein spezielles Gemälde, sondern in einer, wie Pier Marco De Santi sie nennt, »prä-existenten Struktur«,⁴⁵ auf deren Basis Visconti eine neue Bildsprache im Film und des Films etabliert. Erneut zeigt sich das Tableau vivant prädestiniert, um das Anliegen des Regisseurs zu verwirklichen, das er als die *Wirklichkeit der Kunst* beschreibt.

Die Fusion von Malerei und Theater schafft eine spezifische Bühnensituation mit entsprechender Tendenz, die Schauspieler zu Objekten umzuformen, was wiederum ermöglicht, den Zuschauer auch emotional auf Distanz zum Geschehen zu halten. Verstärkt wird diese tableauxque Eigenart der Mise-en-scène durch die distanzierte Kameraposition, die das Geschehen von außen beobachtet. So auch die Farbrhetorik, die entsprechend kalkuliert emotionale wie symbolische Ebenen anspricht. In der Tat benutzt Visconti die figurativen und farblichen Kompositionen, die er der Malerei entlehnt, um die jeweiligen Szenen als psychologische und dramatische Knotenpunkte zu determinieren.

Motive der Rahmung und Entrahmung bestimmen die beiden Tableaux vivants des *Offizierssalons* und des *Kusses* in der Villa und haben eine zweifache, das heißt eine bildinwendige und filmimmanente Wirkung: bildinwendig in bezug auf die spezifischen Bildkompositionen, in denen sich die Figuren in einem eng abgezielten Terrain (»Puppenhaus« oder »Locus«) bewegen, oder gleich isolierten Inseln innerhalb der Mise-en-scène verharren; filmimmanent hingegen durch die Ausweitung von tableauxquer Bildstilistik auf den gesamten Film. Auf diese Weise wird SENSO selbst zu einer »globalen Bühne«, auf der Gemälde wie Opernstücke zur Aufführung kommen.

Was ich bereits als »versiegelte Zeit« in Anlehnung an das Buch Andrej Tarkowskij beschrieben habe,⁴⁶ bestimmt meiner Ansicht nach glei-

44 Zur impliziten Kritik des Films an der postfaschistischen Gesellschaft und Politik in Italien der Nachkriegszeit siehe Partridge (1991), S. 98ff.

45 Vgl. Santi (1987), S. 45.

46 Der Ausdruck »versiegelte Zeit« entspricht nicht wörtlich dem Vokabular Tarkowskij, sondern beruht auf einer freien Übersetzung. Tarkowskij

cherweise das Besondere Viscontischer Filmbilder, indem es sie stärker an die Struktur der Gemälde bindet. Denn das Spezifische eines gemalten Bildes liegt, so möchte ich es hervorheben, wesentlich in der Zeit, und zwar in der *Zeit des Bildes* gleicherweise wie in der *Zeit für das Bild*. Die Zeit des Gemäldes entspricht in der konkreten Mise-en-scène dem, was ich für das Charakteristische Viscontischer Filmbilder halte. Eine solche »versiegelte Zeit« läßt sich an der kurzen Szene aufzeigen, die die Vorbereitung des Contes zum Rückzug des Paares auf den Landsitz zeigt (Abb. 30).



Abb. 30: *SENSO* – *In Venedig: Mägde beim Packen, Livia als Rückenfigur (Still)*

Eingepackte, kleinteilige Wertgegenstände, eingerollte Teppiche, abgehängte Bilder – sie alle bilden eine Apanage der Contessa, nicht nur im Sinne ihres Besitztums, sondern vor allem als ihre dinglichen Entsprechungen und in diesem Sinne als Charakteristika. Im wohlgeordneten, langsamen aber stetigen Treiben der Mägde stellt Livia eine klassische, dem Zuschauer spätestens aus der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts wohlbekannte Rückenfigur dar, und wendet damit die Szene in ein filmisches *Tableau vivant* um, in dem die Zeit versiegelt oder innerhalb der Sequenz zirkulär ist.

Trotz der deutlichen motivischen Verweise auf diese besondere Genremalerei, man beachte beispielsweise das Motiv der Mägde bei der Arbeit, die Zimmeransicht mit den offenen Butzenfenstern, den Einfall des

selbst spricht vom »Abdruck der Zeit« im Sinne Bazins, und hebt damit stärker den indexikalischen aber auch den ikonischen Moment der Filmbilder hervor (hier im deutlichen Bezug auf die mystische Entstehung von Ikonen bzw. der Urikone »Vera Icon«). Zu Tarkowskij siehe Turowskaja, Maja/Allardt-Nostitz, Felicitas (1981): Andrej Tarkowskij. Film als Poesie – Poesie als Film, Bonn: Keil; Michałkiewicz, Władimir (1995): »Energia obrazu« [Energie des Bildes], in: *Kwartalnik Filmowy*: »Andrej Tarkowski« [Themenheft], 8-10 (Wiosna-Lato), S. 81–106



Abb. 31: von oben links nach unten: Giovanni Fattori – »Kavalleriecorps auf einer Dorfstraße« (1888, Museo d'Arte Moderna, Lugano); »La battaglia di Magenta« (1862, ebd.); »La battaglia di Custoza« (1880, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom); rechts: Senso – Schlachtenszenen (Stills)

Lichts etc., ist sie als Rückenfigur, die zum wesentlich Zeitfaktor der Szene wird: »Die geschilderte Situation«, so Fatma Yalçın in bezug auf Terborchs Rückenfiguren, »beinhaltet in der Schweben gehaltene Momente. Da die Figuren nicht mit dem Betrachter kommunizieren, entziehen sie sich ihm.«⁴⁷ Hier – was aber gleicherweise für den gesamten Film

47 Yalçın, Fatma (2004): Anwesende Abwesenheit. Untersuchung zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfi-

Geltung hat – ist der Zuschauer wie vor einem Guckkasten plaziert, in dem ein anderes Leben seinen eigenen Gang geht und ein anderer Rhythmus herrscht; die Zeit dieses spezifischen Tableau vivant fällt nicht mit der eigenen (subjektiven) Zeit in eins: Sie ist in der Schweben und gleichermaßen »versiegelt«. Die abgehängten Gemälde und das verpackte Interieur sind darüber hinaus Sinnbilder einer Kulisse, Requisiten, die, wenn man so will, jederzeit zu einem Tableau vivant wieder aufgebaut werden können. Sie sind Viscontische Gemäldetranskriptionen und Metaphern, und verweisen gleichermaßen auf die Kontinuität der sekundären (mobilen) Tableaux vivants, die den gesamten Film beherrschen.

Eine andere exponierte »tableauesque Bühne« in *SENSO*, mit dessen Schilderung ich das Kapitel beschließen möchte, ist die Darstellung der Schlacht von Custoza, der Visconti lange Sequenzen widmet. Sie sind nahezu an Originalschauplätzen um Valeggio in der Po-Ebene gedreht worden, doch ihre Besonderheit liegt auch hier nicht in der möglichen beglaubigenden Geste »So ist es gewesen«, sondern in ihrer stilistischen Anlehnung an Schlachtengemälde des 19. Jahrhunderts (Abb. 31).

Die langen Sequenzen der Frontkämpfe wirken wie eine Reihe von ineinander verschachtelten, filmischer ausgedrückt: überblendeten Gemälden. An keiner Stelle setzte Visconti die für Kampfdarstellungen typische Überblickseinstellung (Muster shot) ein, so daß die Kampfhandlungen wie einzelne Bilder im Kader, damit parzelliert und ohne einen sinnstiftenden (Schlachten-)Zusammenhang erscheinen.

Zwar stellen diese Szenen keine Schlachtenbilder von Giovanni Fattori *en détail* nach, aber sie treffen die trostlose Stimmung eines verlorenen Krieges und des sinnlosen Sterbens, die die Gemälde des Malers charakterisieren. Einige Motive benutzte Visconti als Versatzstücke, die beinahe in jeder Mise-en-scène der Front-Einstellungen auftauchen: der Planwagen, die Reiterkolonnen, die Kanonen, nur um einige wenige zu nennen.

Die Kamera begleitet Ussoni, den Cousin Livias und Hauptprotagonisten bei den aufständischen Truppen, der in einer offenen Kutsche durch die Kampfreihe fährt, wobei das rote Hemd seines Begleiters zum Ortungspunkt innerhalb der chaotischen Schlachtenbilder wird (Abb. 31). Auf diese Weise schließen sich die einzelnen Szenen zu einem »Panoramagemälde« einer endlosen, ununterbrochenen Schlachtdarstellung. Immer wieder wird dem Zuschauer die Sicht auf den Kampf verstellt, mal ist es ein Heuwagen, der den Bildvordergrund verdeckt, mal sind es militärische Planwagen oder schnelle Reiterkolonnen. Diese extremen An-

guren und Lauschern im Holland des 17. Jahrhunderts, München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 78. Vgl. auch Kapitel I dieser Arbeit.

sichten und expressiven Motive wirken sich störend auf den tableauesquen Aufbau der Szenen aus, doch simulieren sie andererseits gerade darin dramatisch-bewegte Momente, derer ansonsten die Schlachtenszenen entbehren und durch auffällige Statik gekennzeichnet sind.⁴⁸ So beispielsweise die Szene vor den Toren eines Städtchens: Während einzelne Soldatenverbände den Vordergrund des Bildes passieren, bleiben die Soldaten im Hintergrund gänzlich ohne eine Regung in kleinen separierten Grüppchen stehen. Ähnlich funktioniert die Szene einer Heuernte. In Einzelmotiven an Goyas Radierungen erinnernd ist sie in ihrem tableauesque Gesamtarrangement den Opern- oder Theaterbühnen verwandt. Die Künstlichkeit des idyllischen Beisammenseins von Dorfbewohnern, Bauern und Soldaten, die Enge der Handlungsräume einer überladenen Bühne sprechen eine eindeutige Sprache. Beispiele dieser malerischen Szenengestaltung ließen sich für *SENSO* in großer Zahl benennen. Sie sind es, die zu der spezifischen ›Atmosphäre‹ des Films beitragen. Symptomatisch für die malereiorientierte Bildkompositionen sind außerdem jene Einstellungen, die lange Zimmer- und Türfluchten zeigen und damit die Erfindung der Zentralperspektive in der Malerei zitieren.

Zusammenfassend kann man sagen, daß Viscontis singuläre Filmbildwelt, deren »flavour« und ihre »innere Tonalität«, wie Youssef Ishaghpour es ausdrückt,⁴⁹ durch die besondere Farbgebung und den generelleren Einsatz eines piktoralen, auf Malerei basierenden Stils beruht. Es ist sicherlich die Farbe, die neue Montageformen schuf, aber es sind die Tableaux vivants und tableauesquen Szenen, die als Metaphern des Films, als Sinnbilder eines gesellschaftlichen Zerfalls und für das Ende einer sich selbst überlebten feudalen Zeit stehen. Sie sind Metaphern für gescheiterte, handlungsunfähige Antihelden wie Livia und Franz. In diesen Kontext eingerückt, unterstreichen die Tableaux vivants gerade durch ihre teilweise Ablösung von den Originalvorlagen die stereotype, nur ihrem Äußeren nach romantische Situation, in der sich die Protagonisten befinden. Ihre Gesten sind starr, nicht ohne die Viscontische Melodramatik: »I love melodrama because it is located at the borders of life and theatre... Theatre and opera, the world of the baroque: these are the motives which tie me to melodrama.«⁵⁰

Eine gesellschaftspolitisch veränderte Zukunft muß – interpretiert man Visconti richtig – vor allem durch das Nadelöhr der Überlieferung: einer Überlieferung von Kunst und Kultur, die in den ›Bildverlebendi-

48 Vgl. Lagny (1992), S. 103.

49 Vgl. Ishaghpour, Youssef (1984): *Visconti – Le sens et l’image*, Paris: La Différence, S. 74.

50 Visconti im Interview mit Henri Chapler in »Arts Magazine« von 1958, hier zitiert in Bacon (1998), S. 62.

gungen« Luchino Viscontis allenthalben sichtbar wird. Denn, so Thomas Mann, dessen Werke Visconti als Filme und Bühnenstücke inszenierte: »Zu erben muß man auch verstehen, Erben – das ist am Ende Kultur.«⁵¹

51 Thomas Mann in einem Brief an Klaus Mann zu dessen Roman *Der Vulkan* (Juli 1939). Neben Viscontis berühmter Verfilmung von *Tod in Venedig* gibt es zumindest zwei bekannte Filmprojekte, die Manns Novelle bzw. Roman *Tonio Kröger* und *Zauberberg* betreffen aber von Visconti nicht verwirklicht werden konnten. Zu *Mario und der Zauberer* verfaßte Visconti ein Regiebuch und inszenierte es schließlich 1956 als sein einziges Ballettstück an der Mailänder *Scala*.

