

Dive Divine: Göttinnen des italienischen Stummfilms

„Opernhafte Übersteigerung am Rande des realen Wahnsinns“, so kommentierte die Berliner Tageszeitung *taz* eine Initiative der Freunde der Deutschen Kinemathek im Arsenal, die im Oktober 2001 eine wunderbare Retrospektive der schönsten italienischen Divenfilme zeigten.¹ Zu einer Zeit, da der amerikanische Film sich bereits vom theatralen Modell überstilisierter Gesten und dramatischer Blicke zu verabschieden begann, schienen sich die ‚dive italiane‘ in einer anderen oder gar außerhalb der Zeit zu bewegen, wie die untenstehenden ‚Stills‘ einer halb feenhaft, halb traumwandlerisch, in wehenden weißen Schleiern dahinschwebenden Lyda Borelli in *Rapsodia satanica* aus dem Jahr 1916 beweisen. In ihrem Wunsch nach ewiger Jugend schließt die gealterte Gräfin Alba (Lyda Borelli) einen Pakt mit dem Teufel: Als Gegenleistung für die ihr versprochene ewige jugendliche Schönheit verspricht sie, der Liebe fortan zu entsagen. Als sie jedoch von zwei Brüdern zugleich umworben wird, und sie sich in einen der beiden verliebt, wird sie vom Teufel verflucht. Die ‚Stills‘ zeigen den in seiner Langsamkeit und Eleganz fast übernatürlich anmutenden Tanz der zum Tode verurteilten Gräfin, bevor sie im nahegelegenen dunklen Wald entschwindet und lediglich den Schleier zurückläßt:

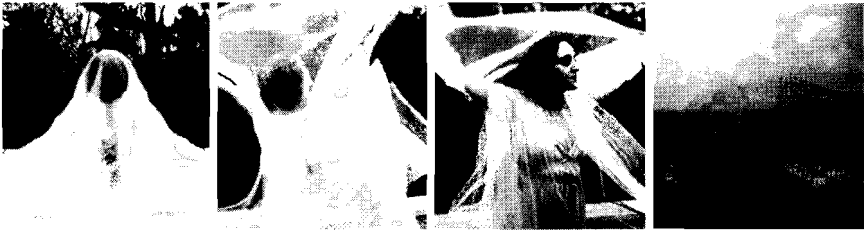


Abb. 1: Lyda Borelli, in: *Rapsodia satanica*, Nino Oxilia, 1916

Ein ähnlich zeitentrückter und gleichzeitig wunderbarer Zauber geht von den verzweifelten Blicken und den dramatischen Gesten jener italienischen Diven aus, die Pieter Delpout in seiner exzellenten Dokumentation mit dem Titel *Diva Dolorosa* aus dem Jahr 1999 einfangen konnte.² Das Erfolgsrezept der Divenfilme kulminiert in Delpouts Arbeit in einer Zusammenstellung filmischer Küsse: „Diese Filme sind voll Sexualität, ohne Sex zu zeigen. Meiner Meinung nach ist der Kuss ein wunderbarer filmischer Ausdruck von Sex, ohne die pragmatischen Seiten von Sex zu zeigen. So gesehen waren die auftretenden Diven und ihre Filme ein einziger langer Kuss.“



Abb. 2: Pieter Delpout: *Diva dolorosa*, Niederlande, 1999



Abb. 3: *Divenküsse*, Pieter Delpout: *Diva dolorosa*, Niederlande, 1999

Nun sind es nicht nur die Initiativen der Nachwelt, wie die schon erwähnte Retrospektive im Berliner Kino Arsenal oder Delpouts erfolgreicher Dokumentarfilm, die von der anhaltenden Begeisterung für den italienischen Divenfilm sprechen; auch das zeitgenössische italienische Publikum und selbst die – zumindest filmisch – ‚modernerer‘ USA konnten sich lange Zeit dem Faszinosum der theatralischen Gesten und Blicke einer Menichelli, Bertelli oder Borelli nicht entziehen: So führt denn eine aus dem Jahr 1923 stammende amerikanische Umfrage nach dem populärsten weiblichen Filmstar nicht etwa die weithin bekannte und beliebte amerikanische Schauspielerin ‚little Mary‘ Pickford, eine der ersten amerikanischen Filmstars,³ sondern vielmehr die unnahbare italienische ‚regina muta‘ Francesca Bertini an erster Stelle an.⁴

Vom Starfilm zum Filmstar

Bereits zum Ende des ersten Jahrzehnts des vergangenen Jahrhunderts bilden sich in Hollywood, dem Mekka des Films, die Anfänge des sogenannten Starsystems heraus, in dessen Kontext sich – wie die Überschrift dieses Kapitels andeutet – eine interessante Verschiebung der Macht von den großen Kinoproduktionsfirmen auf die Schauspieler beobachten lässt. So liest man im Jahr 1910 in der noch jungen amerikanischen Kinozeitschrift *Moving Picture World* von den „divine“ Produktionsgirls der *Vitagraph* (darunter auch die schöne Florence Turner), und nur wenig später treten mindestens zwei der bis dahin im wesentlichen anonym agierenden Schauspielerinnen, Florence Lawrence und die bereits erwähnte Mary Pickford, aus dem Schatten ihrer Produktionslabels, um zu den ersten weiblichen Kinostars

zu avancieren. Während die Kurzfilme langsam aber sicher von der Leinwand verschwinden, konzentriert sich die Kinoindustrie auf die Produktion narrativer Langfilme. Deren Mehrkosten werden durch die nicht nur kinematografisch, sondern vor allem auch in zahlreichen Zeitschriften geschickt in Szene gesetzten und dem öffentlichen Interesse feilgebotenen Filmstars gedeckt. Der geschäftstüchtige Carl Laemmle erkennt den Trend frühzeitig und bietet der Pickford 1911 einen lukrativen Vertrag seiner ‚IMP Film Company‘ an, der das bereits erwähnte Ende des Starfilms und den Anfang der Filmstars besiegelt: „[L]a fabbricazione dei divi è un fatto basilare per l’industria cinematografica.“⁵ Dabei fördern die in rascher Folge gegründeten Kinozeitschriften wie *Motion Picture Story Magazine* (1911) und *Photoplay* (1912) die Konzentration auf die Schauspieler, indem sie neben den beruflichen die privaten Informationen zum Leben der Stars mitliefern,⁶ und somit eine Transparenz und Nähe erzeugen, die die italienischen Diven Francesca Bertini, Lyda Borelli und Pina Menichelli weitestgehend vermieden! Doch verbreiten die amerikanischen Film- und Kinozeitschriften nicht nur Klatsch und Tratsch, vielmehr dienen sie den Produktionsfirmen als Meßinstrument für die öffentliche Beliebtheit der Stars und mithin als ökonomisch relevantes Orientierungsmoment für die Besetzungsbüros: „[L]e riviste di cinema divennero il ‚termometro‘ su cui le case di produzione potevano misurare la febbre della notorietà, e in base a queste indicazioni decidere sulla costituzione del cast di un film.“⁷

Auch wenn Mary Pickford als der erste weibliche amerikanische Filmstar bezeichnet werden darf, so entspricht ihr Image der kleinen, blonden und schutzbedürftigen amerikanischen Durchschnittsfrau kaum dem Konzept der als Diva oder ‚femme fatale‘ in die Annalen des amerikanischen Starsystems eingehenden Frau. Deren Prototyp verkörpert eher die dänische Schauspielerin Asta Nielsen, die bereits mit ihrem in vielerlei Hinsicht erstaunlichen Film *Afgrunden* aus dem Jahr 1910 den Grundstein zum amerikanischen Divenkult legte:

Il proto-divismo appare all’improvviso – senza essere annunciato – nel firmamento cinematografico del secondo decennio del secolo (la scintilla è quasi unanimemente individuata al di fuori del cinema italiano nella danza di Asta Nielsen nel film danese *Afgrunden* del 1910) e lo illumina con l’intensità e lo splendore d’una supernova, esplodendo presto in una miriade di frammenti destinati a ricadere, in un arco di tempo brevissimo, su tutto il cinema mondiale andando a costituirne quasi il nucleo vitale, il plancton, la particola per la comunione e la più perfetta celebrazione del rito con tutti i tipi possibili di pubblico.⁸

Daß eine Europäerin Vorbild zahlreicher amerikanischer Diven (wie Theda Bara, Pola Negri oder auch Gloria Swanson)⁹ werden konnte, mutet nur dann überraschend an, wenn man diese Rolle lediglich an die nationale Herkunft bindet. Zum einen aber sorgte die *Great Northern Company* frühzeitig für den Verleih skandinavischer Filme in den USA, zum anderen wird die dänische Diva vom Kinomagazin *Moving Picture World* gänzlich vereinnahmt, dieses unterstellt ihr gar eine gewisse ‚Amerikanizität‘:

Naturalmente, nel vedere un film danese, tedesco o altro, ci si aspetterebbe quello stile di recitazione a noi alieno, con tutte le esagerazioni ed i contorcimenti della scuola europea. Niente di tutto questo: questa attrice danese sa controllare le sue emozioni e reprimere le esagitazioni. Attenzione! Gli europei ci stanno battendo sul nostro stesso terreno!¹⁰

Freilich galt die Nielsen auch in Europa als Diva oder Vamp (im übrigen ein aus dem Dänischen stammender Begriff!), mit ihrem schönen, blassen Antlitz und den großen, dunklen Augen verkörperte sie die gleichen leidenschaftlichen und tragischen Frauenfiguren, die auch im itlienischen Kino Erfolge feierten. Auffallend ist jedoch, daß die amerikanischen Filmzeitschriften vornehmlich Niensens realistisches Spiel betonen, das auf europäischer Seite kaum erwähnt wird. Und daraus läßt sich vielleicht auch erahnen, warum das nach dem ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts unter dänischem Einfluß entstehende Salondrama und mit ihm der Typ des eiskalten und seine Opfer unberührt zurücklassenden Vamps überleben kann, während die italienischen Diven an ihrer Zeit und sich selbst zugrunde gehen:

Le hanno chiamate dive [...] perché esse erano ciò che la comune Italia non era; fuori dalla folla, come esseri immateriali, in grado di spendere somme enormi, di cavarsi ogni capriccio. La folla le supponeva peccatrici: amore, nei paesi cattolici, è sempre sintomo di peccato. Nei film, dopo essersi aggrappate alle tende per non precipitare a terra fulminate dalla passione, le dive spesso morivano della mala morte: strangolate, pugnalate, colpite al cuore da pallottole uscite da piccole rivoltelle a tamburo d'avorio. Le dive erano donne stupende, inattingibili da parte dei comuni mortali. Era più che naturale che finissero distrutte come creature del demonio.¹¹

Auch wenn die melodramatisch agierenden italienischen Diven in Bezug auf ihre schauspielerischen Leistungen gemeinhin keine Gefahr für den amerikanischen Markt darstellen, so bilden auch hier einzelne Filme Ausnahmen, wie der als Vorläufer des Neorealismo geltende *Assunta Spina* mit Francesca Bertini in der Hauptrolle oder auch *La storia di una donna* (1919) mit Pina Menichelli, die folgerichtig in einer Rezension im englischen Magazin *Bioscope* vor allem aufgrund ihres sich im Verlauf ihrer Karriere immer deutlicher akzentuierenden realistischen Spiel gelobt wurde: „The heroine, played with passionate sincerity by the beautiful Pina Menichelli, is no mere lay figure of high-coloured romance, but an absolutely real character whose psychology, subtly composed of good and evil tendencies, is delineated with logical accuracy.“¹²

Eine ähnlich realistische, gleichwohl nicht von Erfolg gekrönte Feinheit und Subtilität der Darstellung beweist die für ihre Rezitationskunst berühmte Diva des italienischen Theaters und Geliebte des Divenmachers Gabriele D'Annunzio, Eleonora Duse, bereits einige Jahre zuvor in dem unter der Regie von Arturo Ambroso und Febo Mari entstandenen Film *Cenere* (1916). Gänzlich ohne dramatische

Posen oder emphatische Gesten verkörpert die bereits sechzigjährige Duse in dieser Verfilmung des gleichnamigen Romans Grazia Deleddas die tragische Rolle einer Mutter, die aufgrund widriger Umstände gezwungen ist, sich von ihrem unehelich empfangenen Sohn zu trennen. Als sie ihn nach langer Zeit wiedersieht, muß sie schweren Herzens erkennen, daß sie dem bürgerlichen Leben ihres Sohnes und seiner Familie nicht entspricht, und sie beschließt, einsam und in Armut zu sterben. Dieser – wie bereits erwähnt – erfolglose Ausflug der berühmten Theater- schauspielerin in die Welt des Kinos blieb ohne Folge.

So vermag das realistische Spiel und die Kontrolle der Emotionen vielleicht das Geheimnis der amerikanischen, nicht jedoch den – wenn auch zeitlich begrenzten – Erfolg der italienischen Diven zu erklären, die vorzugsweise und bis auf wenige Ausnahmen eine stilisierte, konservativ semi-feudal geprägte (Neo-)Romantik propagieren und in ihren im übrigen sehr ähnlich konzipierten, stets melodramatischen Filmen „das Leben als ein Körperschauspiel [zeigen]. Dies war sowohl ihre Stärke wie auch ihre Tragik. Sie lebten eine einzigartige sexuelle Unabhängigkeit, aber dafür zahlten sie den Preis, zur Hysterie verdammt zu sein.“¹³ Dies begreift auch Matilda Serao, die die Existenzbedingung der Diva in Bezug auf Lyda Borelli mit folgenden Worten beschreibt: „Mai essere umano, mai essere femminile, seppa tramutarsi così profondamente nelle linee, nelle espressioni ...“¹⁴ Den *dive* ist im Kino nur wenig Glück beschieden, nach kurzem, wenngleich sensationellem Erfolg weisen die theatralischen Gesten ihrer wohlgeformten und zumeist unbedeckten Arme den direkten Weg in den kinematografischen Ruin Italiens ...

Der italienische ‚divismo‘ als industrialisierter Ästhetizismus

Der Vergleich zwischen italienischem ‚divismo‘ und amerikanischem Starsystem bringt strukturelle wie auch inhaltliche Unterschiede ans Licht, aufgrund derer von einer Imitation des amerikanischen Musters kaum gesprochen werden kann: So besitzt das Hollywoodkino Anfang der zehner Jahre des vergangenen Jahrhunderts noch nicht die modellbildende Funktion der Folgezeit. Seine rasche Industrialisierung und wirtschaftliche Vermarktung etwa in den parallel entstehenden, auf das neue Medium spezialisierten Printmedien begründen und bestätigen seinen Status als populäre Massenunterhaltung. Italien hingegen reagiert zu langsam oder gar nicht auf die sich verändernden kulturellen Bezugssysteme der Nachkriegszeit, und so beginnt der ökonomischen, vorrangig jedoch politischen Zielen untergeordnete Ausbau der Kinoindustrie erst in den zwanziger Jahren, um in der vom faschistischen System unterstützten „fabbrica del consenso“ zu enden.¹⁵

Ein weiterer Unterschied liegt in der von amerikanischer Filmproduktionsseite frühzeitig und konsequent verfolgten Privilegierung realistischer Filmkonzepte, die mit dem im kinematografischen ‚divismo‘ bevorzugten und bereits in Literatur und Theater bewährten Genre des Melodrams weder inhaltliche noch darstellerische Gemeinsamkeiten aufweisen. Eine der von der amerikanischen ‚Selig Polyscope Company‘ im Jahr 1910 herausgegebenen detaillierten Anweisungen für Schau-

spielerinnen warnt explizit vor zu großer Geste: „Wenn eine Dame einen Brief von ihrem Geliebten oder Ehemann erhält, darf sie ihre Freude nicht dadurch zeigen, dass sie das Schreiben küsst. Das ist übertrieben und durch den häufigen Gebrauch in Filmen und auf der Bühne abgeschmackt und langweilig geworden.“¹⁶ Tatsächlich hält das italienische Kino wohl (zu) lange an seinen alten Erfolgsmodellen wie dem historischen Kolossal- oder Sandalenfilm, dem komischen oder Komikerfilm wie auch dem bereits erwähnten Melodram fest. Dem Vermassungs- und dem damit häufig verbundenen Verflachungstrend wirkt zum Beispiel der Regisseur Giovanni Pastrone bewußt entgegen, indem er seinen Film *Cabiria* (1914) und damit das Kino als solches durch die Mitwirkung des italienischen Dichturfürsten Gabriele D’Annunzio zu nobilitieren versucht. Doch selbst die kamera-, licht- und bühnentechnischen Innovationen dieses Vorzeigefilms können nicht darüber hinwegtäuschen, daß das anfänglich so erfolgreiche italienische Kino frühzeitig gealtert und unmodern geworden ist, und wenn der kinematografische ‚divismo‘ seine ‚epoca d’oro‘ in den Jahren 1913–1918 feiert, so kündigt sich sein Untergang und, parallel dazu, der Triumphzug des amerikanischen Hollywood-Starsystems, bereits zu Beginn der zwanziger Jahre an: „La breve fiammata del divismo italiano è travolta dalla crisi degli anni venti, nei quali il testimone passa a Hollywood che fa dello star system l’asse portante dell’affermazione di cinema come spettacolo di massa, il centro di irradiazione di miti esemplari e inimitabili.“¹⁷

Neben dem bereits erwähnten Übergang vom Kurz- zum erzählerischen Lang- oder Spielfilm mit ausführlichen und von Spezialisten verfaßten Drehbüchern wird die ‚macchina (cinematografica) divistica‘ in Italien wie auch in den USA von den in rascher Folge gegründeten Schauspielschulen, einem stetig wachsenden und diversifizierten Publikum, eigens für die Aufführungen komponierter Filmmusik und, vor allem in Amerika, stabilen Produktionsstrukturen, finanziellen Sicherungssystemen sowie dem kontinuierlichen Fortschritt in Film- und Bühnentechnik (bewegliche Kamera, Kulissenarchitektur etc.) vervollständigt. Auch in Italien wird der Kinoausbau innen- und außenarchitektonisch vorangetrieben, und nicht von ungefähr fällt die Blütezeit des Divenkults mit der Entstehung immer prunkvoller ausgestatteter Säle zusammen: In der Manier der großen Theater laden die nun großzügig mit Spiegeln, ornamentalem Stuck und Deckengemälden ausgestatteten Foyers der neuen Kinopaläste zum genießerischen Verweilen ein.

Die Innovation des zu diesem Zeitpunkt noch neuen Mediums macht auch vor der ‚Rolle‘ des Schauspielers nicht halt: Agierten diese bislang relativ anonym im Schatten der großen Produktionsfirmen, so nimmt ihre Autonomie im Verlauf des ersten Jahrzehnts des vergangenen Jahrhundert kontinuierlich zu, sie avancieren zuletzt zu einer der wichtigsten Instanzen der Kinoindustrie. Die ‚centralità dell’attore‘¹⁸ zeichnet auch die italienischen Diven aus, und die Produktionshäuser verlassen sich in den folgenden Jahren auf die Massenwirksamkeit ihrer weiblichen Stars wie Francesca Bertini, Lyda Borelli oder Pina Menichelli, deren verlässliche Erfolge – zumindest für eine gewisse Zeit – nahezu ‚seriell‘ (re-)produziert werden. Die in diesem Kontext entstehenden und ins Vokabular eingehenden Neologismen wie ‚bertigginare‘, ‚borellismo‘ und ‚borellegiare‘ kennzeichnen den eminenten Einfluß der ‚grandes dames‘ des italienischen Kinos, die mit theatralischen Gesten, ele-

ganter Kleidung und elitär-exaltem Verhalten zum Ideal der weiblichen Kinzuschauer werden. Auch wenn deren reale Lebenswelt zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der kinematografischen (Re-)Inszenierung und Vermarktung des einem überkommenen Ästhetizismus und Dekadentismus verhafteten ‚divismo‘ wohl kaum Gemeinsamkeiten aufweist, so boten doch die melodramatischen Stoffe und Erzählweisen der häufig gegen die gesellschaftlichen Normen rebellierenden und dabei stets den weiblichen Körper zum vorteilhaften Einsatz bringenden Divenfilme eine, wenn auch auf die kurze Dauer eines Filmes begrenzte Möglichkeit, der eigenen Realität zu entfliehen, um qua Identifikation ungestillte Sehnsüchte und Leidenschaften ausleben zu können. Die Suche nach kinematografischen Vor-Bildern erklärt sich freilich aus dem Dispositiv des Kinos selbst, aber auch, wie der Experte des italienischen Kinos Pierre Sorlin konstatiert, mit der im Italien Giolittis äußerst bodenständigen und unpräntösen Königsfamilie, die sich auch bei bestem Willen nicht zu verehrungs- und anbetungswürdigen Stars eigneten:

The celebration of dive flourished in a country where there was no royalty. Italian Kings had no pretention or vanity, they boasted about behaving like ordinary people and one of the first newsreels, dedicated to the royal family, featured a middle-class couple. Dive made up for what was lacking in public life, ostentation, magnificence, theatrical excess – in a word, glamour.¹⁹

Eine kaum zu unterschätzende Bedeutung für die Konzeption der kinematografischen ‚dive‘, der ‚eroine divorate dal fuoco dannunziano‘,²⁰ kommt dem italienischen Dichturfürsten Gabriele D’Annunzio zu. Mit seinem Roman *Il piacere* (1889) präsentiert er eine der psychologisierenden Introspektion frönende Prosa, die die (Un-)Tiefen des modernen und mondänen Lebens auszuloten sucht: Dekadenz und Ästhetizismus nähren seine Diven-Prototypen Elena Muti und Andrea Sperelli in gleichem Maße wie Dorian Gray oder Jean Floressas des Esseintes, die sowohl die Suche nach absoluter Schönheit wie auch eine abgrundtiefe Verachtung bürgerlicher Vulgarität in jeglicher Form verbindet. In diesem Kontext kann sogleich einem Mißverständnis vorgebeugt werden: Das Phänomen der Diven war keinesfalls auf das weibliche Geschlecht begrenzt, doch im Gegensatz zur Filmdiva, als deren literarisches Vorbild die bereits erwähnte Elena Muti gelten darf, konnte ihr direktes männliches Pendant, in diesem Fall die von D’Annunzio ersonnene literarische Figur des Andrea Sperelli, in der Welt der frühen Kinematografie nur geringe Erfolge verbuchen. Mit der Bemerkung, die Rolle des ‚divo‘ sei äußerst anstrengend und ernte obendrein von Seiten der Öffentlichkeit nur wenig Anerkennung, beendete einer der wohl bekanntesten und beliebtesten männlichen Schauspieler jener Zeit, Mario Bonnard, vorzeitig seine Karriere vor der Kamera, um fortan als Regisseur zu arbeiten. Ein allerdings im wesentlichen in historischen oder komischen Filmen anzutreffender Gegenpart zu den schönen ‚dive‘ bildeten die sogenannten ‚forzuti‘, eine zugegebenermaßen im höchsten Grade popularisierte und gänzlich entästhetisierte Variante des ‚superuomo‘. Beeindruckende Beispiele dieses Typus sind der in *Quo Vadis* (Enrico Guazzoni, 1913) in Erscheinung tretende Ursus sowie der erstmals in *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) in Szene

gesetzte und in der Folge zum erfolgreichen Serienhelden avancierende Maciste.²¹ Die Unterschiede in der Konzeption der ‚forzuti‘ und ‚dive‘ sind augenfällig:

La Diva è versata al compimento della morte sublime o all'annullamento (preferibilmente nell'acqua). Il forzuto è immortale, invulnerabile, invincibile. La Diva è colei che appare, ma non è [...]. Il forzuto appare ciò che è: perfettamente trasparente. Qualche volta pronto, persino scaltro, resta un gigante idiota: non vuole saperne niente, lui mena le mani. Non c'è rischio di psicologia. Tutto si risolve in un attivismo straripante [...].²²

Das Engagement des italienischen Dichterfürsten für die Kinobühne erklärt sich zum einen aus rein finanziellen Interesse, zum anderen, so der Kinohistoriker Gian Piero Brunetta, aus der großen Begeisterung für die dem neuen Medium eigene gesellschaftspolitische Macht:

La scena è come una femmina isterilita da cui aspettiamo la nascita di qualche cosa. [...] Poiché abbiamo invocato invano un Erostrato che incendi le vecchie baracche [...] bisogna sperare nella virtù serpentina della ‚pellicola‘ [...] Che i poeti seguano il mio esempio, attribuendo al Cinematografo una virtù di liberazione e distruzione [...]. Consideriamo intanto il Cinematografo come uno strumento di liberazione [...].²³

Neben den vorbildhaften weiblichen und männlichen Modellen aus der Feder D'Annunzios bilden auch Autoren wie Dante Gabriele Rossetti oder Hugo von Hofmannsthal relevante Bezugspunkte in der Konzeption der Diven. Deren Erscheinungsbild wurde in erster Linie durch die Frauengemälde Aristide Sartorios, Gustav Klimts oder Gustave Moreaus, die Skulpturen der Bildhauer Mario Rutelli und Pietro Canonica, die berühmten Posen des Illustrators Marcello Dudovich oder auch durch den für Attribute wie das arabeskenhafte Haar und die Aureole um das weibliche Profil berühmten Bühnenbildner, Fotografen und Stylisten Alfonse Mucha²⁴ geprägt. Die Bilderwelt eines Films wie *Rapsodia satanica* ist unverkennbar von den erotisch-mystischen Konzeptionen des Romantikmalers Arnold Böcklin beeinflusst.

In einer Art Galtonscher Serienfotografie, einer Montage zahlreicher „lacerti del corpo di decine di artisti“,²⁵ entsteht das hybride Wesen der Diva, in deren Körper sich im intermedialen Spiel Poesie, Malerei, Skulptur, Tanz, lyrische Oper und natürlich Theater „al livello più alto“ zu einem Gesamtkunstwerk vereinen. Der von D'Annunzio angeschlagene sinnlich-dekadente Klang der italienischen Literatur, moduliert mit Baudelaire, Verlaine, Flaubert oder Huysmans, arrangiert nach der Manier der Präraffaeliten und monumental-wagnerianisch tönend, scheint in dem Sirenen-, Circe-, Pandora-, Ophelia-, Salome-, Lulu- oder Carmen-ähnlichen Typus der ‚diva‘ zu räsonnieren. Doch wenn sich die ‚dive‘ auch das Aussehen, die Wesen-züge und die Verhaltensweisen der aus Literatur und Kunst bekannten ‚femmes fatales‘ borgen, so sorgen die Produzenten doch dafür, daß sie lediglich in einer Art *Light*-Version für den Massenkonsum freigegeben werden. Italienische Stummfilmdiva zu

sein bedeutet, eine neue Art der Schauspielerei, genauer: der Kinoschauspielerei zu erfinden, wobei weniger das Spiel, denn das komplexe (Vexier-)Bild einer fragilen und zugleich brisanten, flüchtigen und gleichermaßen einschneidenden Weiblichkeit im Vordergrund steht. Diese stellt sich als eine erfolgreiche Mischkalkulation aus dominant-destruktiver und lustbetonter ‚femme fatale‘ sowie vom Schicksal gebeutelter oder mit demselben hadernder, gleichzeitig zu sublimsten Opfern fähiger Frauen- und Mutterfigur dar. Und demzufolge weichen die äußerst dämonischen Züge Swinburnescher Frauengestalten zugunsten ‚leichterer‘ Elemente wie melodramatisch inszeniertem Wahnsinn, tragischer Liebe, nahezu übermächtig werdender körperlicher Lust und der Darstellung des unausweichlichen Todes in mannigfaltigen Varianten, vorzugsweise jedoch in Form schöner Wasserleichen.

Das ikonografische System, das Repertoire der Gesten, Blicke, Posen wie auch die erdachten Schicksale entsprechen der dekadenten Welt der Aristokratie und der schönen Reichen,²⁶ erzählt werden in der Regel tragisch endende und letztlich immer gleiche Geschichten um Liebe und Leid, Haß und Rache: Stets von mehr oder weniger manifestem Weltschmerz geplagt, verlassen die schönen Heldinnen die reale Welt der Vernunft, um sich ganz und gar dem nur allzu häufig im Wahnsinn endenden Gefühl hinzugeben. Dieser in zahlreichen Filmen thematisierte ‚amor vincit omnia‘-Kult der „ammirabili belve“ D’Annunzios steht in enger Verbindung mit den Theorien Remy de Gourmonts über die Ähnlichkeiten zwischen tierischem und menschlichem Sexualverhalten oder denjenigen Cesare Lombrosos über die „donna delinquente“, deren herausragende weibliche Schönheit in Abhängigkeit zu ihrem urzeitlich bestienhaften Charakter zu begreifen ist. Eine fast animalische Sexualität sorgt laut Antonio Gramsci auch für den durchschlagenden Erfolg Lyda Borellis, deren schauspielerisches Vermögen im Vergleich zu ihrer körperlichen Omnipräsenz vernachlässigbar erscheint:

Guy de Maupassant ha scritto un poemetto in cui una donna, „il sesso“, attrae a sé tutte le creature viventi, che la seguono inconsciamente come seguirebbero un santo o un apostolo [...] Con le dovute limitazioni ciò succede per l'attrice Lyda Borelli. Questa donna è un pezzo di umanità preistorica, primordiale. Si dice di ammirarla per la sua arte. Non è vero. Nessuno sa spiegare che cosa sia l'arte della Borelli, perché essa non esiste [...] La Borelli è l'artista per eccellenza del film in cui la lingua è solo il corpo umano, nella sua plasticità sempre rinnovantesi.²⁷

Zeigt sich die Masse der Kinogänger von dieser Form körperbetonter Darstellung restlos begeistert, so steht die intellektuelle Welt den kommerziell äußerst erfolgreichen melodramatischen Divenfilmen mit gemischten Gefühlen gegenüber: Während der bereits zitierte Gramsci das kinematografische Melodram als Verlängerung und in gewissem Sinne als neue Variante der „dramma o drammone da arena“²⁸ begreift, dem es an psychologischer Tiefe oder Schärfe mangle, gelangt der Filmhistoriker Jerzy Toeplitz zu einem einhellig negativen Urteil: „Der italienische psychologische Film [und damit meinte er u. a. das Melodram, B. O.] war eine Brutstätte schlechten Geschmacks und bürgerlich-nihilistischer Philosophie.“²⁹

Diva si nasce?

Anfänglich als Theaterschauspielerin agierend, entscheidet sich die noch junge Francesca Bertini schnell für das neue Medium Kino, in dem sie in über 100 Filmen unterschiedliche, gleichwohl stets von Leidenschaft beherrschte und vom Schicksal gezeichnete Frauenfiguren verkörpern sollte. Ihren ersten, über die Grenzen ihres Landes hinausgehenden Erfolg feiert sie 1915 mit dem Film *Assunta spina*, wo sie – neben Gustavo Serena – auch bei der Regie mitwirkte. Dieser Film zählt heute (neben dem leider verschollenen *Sperduti nel buio* von Nino Martoglio aus dem Jahr 1914³⁰) zu den Wegbereitern des italienischen ‚neorealismo‘. Dafür sprechen – neben inhaltlichen Aspekten – zunächst die Außenaufnahmen, die das städtische Alltagsleben Neapels zeigen. Zudem spielt die Geschichte nicht im aristokratischen Milieu, in einem Palast oder gar einem Schloß, vielmehr wohnt die Protagonistin Assunta, eine einfache Frau aus dem Volk, in dem ärmlich wirkenden Haus ihres Vaters. Anstatt großer Roben trägt sie Schürzen, feine Speisen und erlesene Weine in funkelnden Kristallgläsern werden durch einfache Mahlzeiten und simple Hausweine ersetzt (vgl. Abb. 4, linkes Bild). Bei einem Fest tanzt Assunta mit einem Mann, der daraufhin sogleich von ihrem eifersüchtigen Verlobten Michele getötet wird. Um jenem vor Gericht Vorteile zu verschaffen, gibt Assunta dem Verlangen des Anwaltes nach und wird seine Geliebte. Als Michele dann unerwartet aus dem Gefängnis entlassen wird und von Assuntas Untreue erfährt, zeichnet er sie fürs Leben. Obwohl dieser Film, wie bereits erwähnt, in Bezug auf die authentischen Außenaufnahmen und die Erzählung durchaus als eine Art realistisches Dokument gelten darf, weiß sich die mit Seidenschal geschmückte und in der Manier einer Diva posierende Bertini zumindest im Vorspann gebührend zu präsentieren:



Abb. 4: Francesca Bertini, in: *Assunta spina*, Gustavo Serena, 1915

Wie der scheinbar problemlose Wechsel von hochstilisierten Rollen, wie derjenigen des Pierrots in *Histoire d'un Pierrot* (Baldassarre Negroni, 1914), zu ausdrucksstarkem, leidenschaftlichem Spiel in *Assunta Spina* zeigt, empfahl sich la Bertini durch ihre große Wandlungsfähigkeit. Von der elegant gekleideten Dame mit geheimnisvoller Aura bis hin zur sogenannten einfachen Frau aus dem Volk verkörperte sie so ziemlich alle weiblichen Rollen, die das Kino zu dieser Zeit bot – und das auch im Gegensatz zur Borelli, die zeitlebens nur eine, nämlich ihre eigene Rolle

zu spielen schien. Die Kamera liebte ihre ausdrucksstarke Mimik ebenso wie ihr facettenreiches Spiel, und der Kritiker Louis Delluc, Spezialist für kinematografische Fotogenität, zeigt sich von der italienischen Diva begeistert: „Attualmente è la personalità più del mondo. Le folle non hanno mai cattivo gusto. Francesca Bertini è bella da vedere e possiede, nei drammi che interpreta, una forza selvaggia infantile che aggiunge uno charme necessario alla sua bellezza.“³¹

Ähnlich wie später Pina Menichelli vermochte auch Francesca Bertini, die Distanz zwischen Kino und Theater zu verringern und von theatraler Rezitationskunst zu einem kinematografischem Spiel überzugleiten, das minimale Gefühlsschwankungen und -äußerungen auf die Leinwand zu bannen versteht: „È lei l'attrice che ridusse le distanze fra il cinema e il teatro, che più di ogni altro interprete segnò il passaggio dalla recitazione teatrale a quella cinematografica. Una recitazione moderna, microespressiva, densa di passioni.“³²

Mit dem Ende der zehner Jahre beginnt ihr Stern freilich zu verlöschen, wie sich auch einer Kritik am Film *La serpe* entnehmen läßt: „La Bertini ‚bertineggia‘ quando parla, quando mangia, quando balla, quando si soffia il naso.“³³ Was zu Beginn der Divenfilme als Lob hätte aufgefaßt werden können, erweist sich nun als Entlarvung der Diven-Prätention, lediglich das eigene Bild (Image) immer wieder aufs Neue zu bestätigen. Anfang der zwanziger Jahre zieht sich la Bertini weitgehend aus der Öffentlichkeit zurück und heiratet einen Schweizer Bankier. Zu diesem Zeitpunkt scheint ihr Publikum sie bereits vergessen zu haben. Ein einziges Mal aber kehrt sie zurück und feiert 1976 ein kurzes, aber viel umjubeltes Comeback in Bernardo Bertoluccis *1900*.

Lyda Borelli

„Se la Bertini è stata una diva dal genio proteico, la Borelli ha incarnato per prima l'idea di Diva, di oggetto di culto laico, di sacerdotessa di una nuova religiosità.“³⁴ Die Bedeutung Lyda Borellis (1887–1959) läßt sich auch daran ermessen, daß der soeben zitierte Brunetta den Beginn des *divismo* in Italien mit ihrem 1913 veröffentlichten *Ma l'amor mio non muore!* (Mario Caserini, 1913) ansetzt. Dieser Film prägt das Bild der künftigen Diva; die Morphologie der Gesten, die Lexik und die Syntax der modellbildenden Gefühle entsprechen den Vorgaben des in der Mitte des 19. Jahrhunderts von Alammo Morelli verfaßten *Prontuario delle prose sceniche*: „Lyda Borelli si pone al centro della scena, invoca e convoca gli sguardi degli spettatori e delle spettatrici, con un solo gesto accende la scintilla del desiderio collettivo e parla alle loro anime: ed è subito Diva.“

Der ‚grande dame‘ des italienischen Kinos, die mit ihrem stets selbstversunkenen Ausdruck und arabeskenreichen Stil eine ferne und zugleich fremde Welt evoziert, widmen zahlreiche Autoren bewundernde, aber auch kritische Worte: Während Gramsci, wie bereits zitiert, von einer durchaus beeindruckenden, schauspielerisch aber nicht überzeugenden puren Selbstinszenierung ausgeht, zeigt sich George Sadoul von der ausdrucksstarken „gesticolazione appassionata“ fasziniert, die ihn an heilige javanische Tänze erinnert. Tito Alacci, der 1920 das erste Buch über den italienischen ‚divismo‘ verfaßt, schreibt la Borelli eine führende Rolle zu:

„Tutte la scimmiettano, fin nei minimi particolari, tant'è vero che si dice che la cinematografia italiana è malata di borellismo.“³⁵

In ihren Rollen wird die Borelli zumeist vor schmerzhaften Entscheidungen gestellt, doch ganz gleich welchen Weg sie einschlägt, ihre Sehnsüchte erfüllen sich nie. Stets am Rande des Wahnsinns, bleibt sie gleichwohl Herrin ihres Schicksals, selbst in der Niederlage unbeugsam. Auffallend häufig bewegt sie sich in überspielter Theatermanier, und auch hier agiert sie – im Gegensatz zur ‚filmischer‘ auftretenden Bertini – frontal zum Publikum. Während jene kleinste Gefühlsschwankungen im Gesicht ablesbar macht, bedient sich Lyda Borelli ihrer berühmten und zumeist ausladenden Arm- und Körperbewegungen, um der Modulation der Emotionen Ausdruck zu verleihen:

Borelli made use of her entire body; she was slim, graceful and supple; she could, in one little movement, turn round on herself, cross a room, jump on to a sofa; she tossed her head back briskly, then remained idle for a long moment, delicately quivering and finally vanished in some corner. Bertini, being more wooden, used her face to find endlessly renewed, unexpected staggering expressions, she had an amazing capacity to express something by just lightly modifying her features.³⁶

In *Rapsodia satanica* Nino Oxilia, 1917, einer der schönsten Filme jener Zeit, steht wie in vielen Produktionen des melodramatischen Genres das Ausdrucksspiel der Diva im Vordergrund, getragen von Ausstattung und Bühnendekoration, die ganz der Mode der Zeit, Jugendstil und Symbolismus, entsprechen. Die Musik für *Rapsodia satanica* schrieb Pietro Mascagni, neben Puccini einer der bedeutendsten Opernkomponisten jener Zeit. Um seine musikalischen Vorstellungen durchzusetzen, ließ Mascagni gar den dritten Teil des Filmes neu drehen. Diametral den realistischen Tendenzen eines Gustavo Serena oder auch Nino Martoglio entgegengesetzt, handelt es sich bei *Rapsodia satanica* um einen sogenannten ‚tail coat‘ oder Frackfilm, der seine melodramatische Handlung in den Salons und Villas der höheren Bourgeoisie und der Aristokratie situiert, und dessen Story letztlich der Selbstinszenierung der Darsteller(Innen) dient. Tatsächlich waren es diese Art melodramatischer Filme mit ihrer besonders exzessiven Nutzung des ‚close-up‘, die aus der physischen Präsenz einer SchauspielerIn eine Diva kreierte. Der italienische Filmhistoriker Brunetta bewundert besonders die bereits zu Beginn des Vortrags gezeigte Schleierszene aus *Rapsodia satanica*, in der la Borelli es schaffe, der Materialität physischer Leidenschaft die Repräsentation aufsteigender oder vergehender Gefühle beiseitezustellen:

Quando le sue braccia si allargano quasi a liberare il corpo dai veli e a imitare i gesti della farfalla, a divenire giglio o nuvola, si può dire che raggiunga un grado di stilizzazione imprevisto che solo la grafica e la poesia di alcuni autori è stata capace di esprimere. Nella parte centrale del film, quando sente che il desiderio batte alle porte del cuore e si abbandona al delirio di giovinezza i suoi gesti producono invece, nella maniera più solenne e emblematica, una comunione rituale col pubblico.³⁷

Der auf dem 1881 erschienenen, gleichnamigen Roman von Antonio Fogazzaro basierende Film *Malombra* (Carmine Gallone, 1917) erzählt die Geschichte der Marchesa Marina di Malombra, die in dem gespenstisch anmutenden Schloß ihres Onkels Cesare d'Ormengio isoliert von der Welt am Ufer eines lombardischen Flusses ihr Dasein fristet. Zufällig gelangt die junge Frau in den Besitz eines Briefes ihrer Großmutter Cecilia, die sich in einen Offizier namens Renato verliebt hatte und als Strafe für diese unschickliche Liaison von ihrem Ehemann abgeschottet wurde. Auch aufgrund ihrer eigenen Lebenssituation identifiziert sich Marina zusehends mit Cecilia, bis sie sich letztlich für deren Reinkarnation hält: An einem Schreibtisch sitzend, nimmt Marina nacheinander verschiedene Objekte in die Hand: ein Gebetbuch, einen kleinen Handspiegel, eine Haarlocke, einen Handschuh. Allesamt Gegenstände, die einst der toten Cecilia gehörten. Auf der Rückseite des Spiegels steht geschrieben: „Io – 2 maggio 1802“. Marinas Lektüre des im Gebetbuch steckenden Briefs wird geschickt durch Cecilians Schreiben desselben Briefs überblendet. Einzelne Zwischentitel geben ausgewählte Zeilen des Schreibens wieder: „Ho affidato allo specchio la mia ultima immagine...“. Plötzlich ist der Spiegel zerbrochen, Marina hat sich in Cecilia verwandelt:



Abb. 5 aus: *Malombra*, Carmine Gallone, 1917

Questa scena, bellissima, ci dice cos'è una Diva. Non si tratta di sostenere una parte, di incarnare un personaggio. C'è un corpo che trema (come un convolvolo liberty), si torce, assume una posa (sciolti i capelli), cita Dante Gabriele Rossetti (più Maddalena che Beatrice), teatralizza il suo indicibile dolore, viene meno. ('Tu che mi hai dissepellita conosci in te la mia anima infelice'). È un corpo posseduto.³⁸

In ihrem nun offen zu Tage tretenden Wahnsinn tötet Marina ihren Onkel wie auch den Schriftsteller Corrado Silla, der sich in sie verliebt hat. Die besonders für die ‚Scapigliatura‘ relevanten Themen des Geheimnisses, des Mystizismus‘ wie auch des Wahnsinns finden sich hier angelegt, wobei eine im italienischen Roman seltene Nähe zur englischen ‚gothic novel‘ zu verzeichnen ist. Auch wenn die Erzählung sich auf den Sockel des ‚verismo‘ stellt, so liegt der Schwerpunkt doch auf der Beobachtung der menschlichen Seele, auf dem Kontrast zwischen Gefühl und religiösem Glauben, der in den Protagonisten eine kontinuierliche Verwirrung stiftet. Besonders dieser Aspekt rückt den Roman und letztlich auch den Film in die Nähe des ‚decadentismo‘.

Die 1917 von der Borelli geäußerten Ideen bezüglich einer Verfilmung von D'Annunzios *Forse che sì, forse che no* lesen sich wie die modeorientierte Beschreibung eines ihrer eigenen ‚Filmstills‘:

Io vedo già Isabella appoggiata alla fusoliera dell'aeroplano, mezzo guantata nella tunica grigia, tutta chiusa nel grande mantello grigio a mille pieghe morbide, che la fa assomigliare alla Vittoria di Samotracia o a una miracolosa farfalla dal volto ermetico sotto le due alette di mercurio nell'ondeggiare del gran velo grigio.

Doch dazu sollte es nicht kommen, nach ihrer Heirat mit dem Conte Cini zieht sich die Borelli bereits 1918 und damit auf dem Höhepunkt des Divenfilms aus dem Filmgeschäft zurück.

Pina Menichelli

Häufig als Dritte im Bunde der großen Diven bezeichnet, begründet Pina Menichelli (1890–1984)³⁹ mit ihrem respektlosen Verhalten, ihrer herausfordernden Mimik und der ihr eigenen Art, das Kinn nach vorne zu schieben, ihren Ruf als die teuflischste und gleichsam modernste der italienischen Diven. Sie begann ihre Karriere in dem nach einer Vorlage D'Annunzios gedrehten Film *Fuoco* unter der Regie des zu jener Zeit schon berühmten Regisseurs Giovanni Pastrone (1915). Klein, blond, mit hellen Augen und einer recht dominanten Nase lieferte sie die Menichelli ihren jeweiligen Regisseuren gänzlich aus, was sie von einigen ihrer großen Kolleginnen unterschied, die sich – die Borelli wie die Bertini – gelegentlich selbst als eigentliche Autoren des Films betrachteten. Wenngleich die Menichelli nie die Berühmtheit einer Borelli oder einer Bertini erreichen konnte, so zeichnet sie sich doch durch großes schauspielerisches Talent aus, das sich von keinerlei Etikette beeindrucken ließ.



Abb. 6: Pina Menichelli, in: *Tigre reale*,
Giovanni Pastrone 1917

In *Tigre reale* Giovanni Pastrone, 1916, Abb. 3, der Verfilmung einer gleichnamigen Erzählung Giovanni Vergas, verkörpert die Menichelli Gräfin Natka, die nach dem tragischen Ende einer Liebesgeschichte in Rußland trotz eifersüchtigen Ehemanns

eine leidenschaftliche Affäre mit einem italienischen Diplomaten beginnt. Als dieser eine reiche Erbin heiratet, verlieren sich die Liebenden aus den Augen. In einem Hotel begegnen sie sich erneut und als dort ein Feuer ausbricht, sitzen sie in der Falle: „Con la sua silhouette attorta, avvitata, ogivale, i suoi repentini sorrisi e i suoi orgogli retrattili, la sua mondanità dissipata e all'epilogo, la sua febricitante brama di vivere, la Menichelli domina il film da cima a fondo.“⁴⁰

Bereits 1924 zog sie sich aus dem Geschäft zurück, verweigerte fortan alle öffentlichen Auftritte, um – im kollektiven Bildgedächtnis – auf ewig jung zu bleiben.

Diva si diventa

Die berühmte Lacansche Spiegelszene beschreibt die erste Möglichkeit der Etablierung einer Relation zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem Ich und dem Anderen, eine erste Konstitution des Subjektes auf der Basis des Modells des Anderen. Im Spiegel(bild) vermag das Kind sein Bild von dem des anderen zu unterscheiden und sich mit sich selbst als einer Einheit in Differenz zum Anderen zu identifizieren. Wird nun die ursprüngliche Dualität (das Ich und das Andere) dieser primären Identifikation und Subjektwerdung im allgemeinen zugunsten einer nach außen projizierten Einheit interiorisiert, so scheint die existentielle Erfahrung von Gespaltenheit in der Diva (dem Ich) und ihrem Bild (das Andere) im Gegensatz dazu geradezu veräußert zu werden: Die Diva versinnbildlicht eine Art ‚double écran‘, der Bild und Mensch, Mensch und Bild zugleich und in gegenseitiger Abhängigkeit voneinander erzeugt, zeigt und aufrechterhält. So erklärt sich auch, daß die größten Diven mitnichten die besten schauspielerischen Leistungen erbringen, die völlige Unterordnung unter ihre Rollen könnte gar insofern hinderlich sein, als die wahre Diva sich nur mit sich selbst, und das bedeutet in diesem Falle nur mit ihrem eigenen Bild, identifizieren läßt. Wenn aber Inhalt, Technik oder filmsprachliche Besonderheiten des Werkes in den Hintergrund rücken, geht es nur noch um die Schauspielerin (oder um ihr Bild), dann handelt es sich um eine Diva, die auf so innige Art und Weise mit ihrem Image verschmolzen ist, daß sie diesem immer ähnlicher wird, bis es sich schließlich an ihre Stelle setzt.⁴¹ Besonders die Borelli, die in ihren theatralischen Gesten zu erstarren und gleichsam im Film zu ihrem eigenen Bild, ihrer eigenen Skulptur zu werden pflegte, lieferte dafür anschauliche Beispiele. Auch der bereits erwähnte Vorspann des Filmes *Assunta Spina* erscheint aus dieser Perspektive verständlich: Erst nachdem sich die Bertini in ihrer ‚eigentlichen‘ Rolle als Diva präsentiert hat, kann sie die Verkörperung der Assunta übernehmen.

Wie bereits gehört, trug Gabriele D'Annunzio nicht nur erheblich zur inhaltlichen und gestalterischen Konzeption der italienischen ‚dive‘ bei, sondern mit ihm begegnet uns auch einer der ersten italienischen Intellektuellen, der das mythopoetische Potential der Massenmedien und im besonderen den Übergang vom Theater als Spiel-Raum zum Kino als Identifikations- und Projektionsfläche begreift. Freilich, und wir haben das erwähnt, existierten Diven auf den Theater- und Opernbühnen lange vor der Erfindung des Kinos, gleichwohl machen erst

dessen mediale Spezifika die entscheidenden Variationen im Konzept des kinematografischen ‚divismo‘ möglich: Das bereits in den zehner Jahren des vergangenen Jahrhunderts perfektionierte Kinodispositiv mit abgedunkeltem Raum erlaubt eine Art regressives In-Sich-Versinken des Zuschauers; die im Fluß der filmischen Bilder negierte Zeit verhindert eine kritische Distanzierung, während der Körper der Schauspieler immer näher zu rücken, das Publikum gar zu verschlingen scheint und auf diese Weise die Identifikations- und Investitionsbereitschaft im Vergleich zur distanzierteren Theater- oder Opernbühne erhöht. Gleichzeitig erzeugt das für das Medium Kino typische, von Christian Metz ausführlich beschriebene Phänomen der doppelten Abwesenheit eine quasi-mythische Existenz der Diva, deren Kinobild sich immer ‚nur‘ als und im Abbild offenbart, während das menschliche Original bewußt geheimnisvoll und unsichtbar bleiben muss: „In Italien nährte sich die Neugierde des Publikums von der außerordentlichen Verschwiegenheit bezüglich meines privaten Lebens“, wie die Bertini in dem Dokumentarfilm *Diva si nasce* bezeugt.⁴²

Die Modelle erstrebens- und begehrenswerter, realistischerweise jedoch nie imitierbarer Lebensformen der Diven werden in dieser frühen Zeit des italienischen Kinos in Serie produziert und angeboten. Und das hängt – neben der oben geschilderten medialen Besonderheit des Dispositivs – auch mit den Diven selbst zusammen. Denn obgleich – oder gerade weil – zahlreiche Kinobesucherinnen la Borelli, la Bertini und – mit Abstrichen – auch la Menichelli bis ins Detail kopierten, blieb die wahre Diva doch stets unerreicht, als Abweichung von jedem Normalmaß hält sie keine Praxis der tatsächlichen Identifizierung bereit. Dies bedeutet jedoch nicht, daß die imaginäre Identifikationsmaschinerie Kino nicht funktionierte, im Gegenteil: Der von Luigi Pirandello im Jahr 1915 ersonnene Kameramann Serafino Gubbio verrät in seinen Aufzeichnungen, das Geheimnis der ‚cinepresa‘ läge darin, das ‚Anderé‘, das Unsichtbare sichtbar zu machen, wesentliche Elemente der inneren Landschaft zu veranschaulichen oder, in den Worten Louis Dellucs, des Rätsels Lösung liegt im ‚fotogénie‘, worunter Delluc jene hochpoetischen Aspekte der Wesen und Dinge versteht, die nur der Film entdecken und zeigen könne. Während sich Delluc von den aufgefangenen flüchtigen und spontanen Momente begeistert zeigt, geht Edgar Morin in seiner exzellenten Analyse des Photogenies von einer Übertragung der besonderen affektiven Qualitäten des Vorstellungs- oder Idealbildes auf das photographische bzw. filmische Abbild aus.⁴³ So erhöht der Fluss der kinematografischen Bilder die Identifikationslust, und die photographischen Abbilder der Diven schaffen die Möglichkeit zur Projektion, zur Übertragung eigener Vorstellungen auf das Abbild und, im Gegenzug, wiederum zur Identifikation mit demselben.

Die als Mythos, und das heißt als Ensemble imaginärer Verhaltensweisen und Situationen geschaffene Diva borgt sich die heroische Substanz (ihrer Rollen) und gibt eigenes Potential, das heißt in diesem Falle auffallende Schönheit und Grazie, dazu. Beide Konzepte beeinflussen sich gegenseitig, das dialektische Verhältnis von Schönheit und Vergeistigung dient als Basis für die Schaffung der ‚dive italiane‘. Und vermag das neue Reproduktionsmedium auch die kleinsten Einheiten und Bewegungen des im ‚close-up‘ eingefangenen Antlitzes einzufangen, so bleibt

es eben ‚nur‘ ein Bild. Gleichzeitig jedoch scheinen die großen Diven eine gewisse (wenngleich industriell produzierte) Aura, das Gefühl gleichzeitiger Ferne und Nähe, ein von der unpersönlichen ‚macchina da presa‘ produziertes Mehr an Persönlichkeit oder an Bildern, eine – wie der Kinosoziologe Edgar Morin sagt – „surpersonnalité“⁴⁴ von der Leinwand in das Leben und umgekehrt hinüberzuretten – und sei es auch nur für die begrenzte Dauer eines Filmes oder der kurzen ‚epoca d’oro‘ des Divenfilms!

Letztlich jedoch waren die Menichelli, die Borelli und die Bertini trotz ihres Ruhms wohl gut beraten, die Bühne rechtzeitig zu verlassen: Als sich die italienischen Filmstudios in der Folgezeit den Hollywood-Produktionen annäherten, machte man sich einen Spaß daraus, die stummen Gesten der Diven durch Unterlegen einer Tonspur zu veralbern. Und diesem Schicksal entrann auch la Borelli nicht: Als man ihren ersten großen Erfolg *Ma l'amor mio non muore!* von 1913 vertonte, hielten sich die Zuschauer angesichts der heftig mit den Armen rudern und sich in theatralischen Gesten von Diwan zu Diwan hangelnden Borelli den Bauch vor Lachen ...

Weiterführende Literatur

Tito Alacci: *Le nostre attrici cinematografiche*, Firenze 1919.

Gian Piero Brunetta: *Cantami o Diva*, <http://www.muspe.unibo.it/period/fotogen/num045/02BRUNETTA.htm> (Zugriff am 06.06.06). Dieser Text (im folgenden als *Cantami o diva* (online) zitiert) ist in ähnlicher Form im Katalog *Divas y Divinas, figuras del cine mudo italiano*, veröffentlicht 1998 vom Istituto di Cultura in Bogotà und der Cineteca in Bologna.

Gian Piero Brunetta: *Cent'anni di cinema italiano*, Bari: Laterza ⁵2003.

Orio Caldiron: *Dive e Antidive tra segreti e bugie*, in: Elisabetta Bruscolini (Hg.), *DIVEantiDIVE del cinema italiano*, Rom: Fondazione Scuola Nazionale di Cinema 2002.

Philip A. Cannistraro: *La fabbrica del consenso, Fascismo e mass media*, Bari: Laterza 1975.

Michele Canosa: *Muto di luce. Cinema italiano 1905–1926* (<http://www.muspe.unibo.it/period/fotogen/num045/01CANOSA.htm>, Zugriff am 06.06.06).

Gramsci: *Letteratura e vita nazionale*, Turin 1950.

Enzo Kermol/Mariselda Tessarolo: *Divismo vecchio e nuovo. La trasformazione dei modelli di divismo*, Padova: Cleup 1998.

Vittorio Martinelli: *Le dive del silenzio*, Genova: Le Mani 2001.

Edgar Morin: *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris: Minuit 1956.

Edgar Morin: *Les Stars*, Paris: Seuil, 1957.

Pierre Sorlin: *Italian National Cinema 1896–1996*, London: Routledge 1996.

Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films*, Bd 1: 1895–1928, Berlin 1992. *Il divismo in Italia negli anni del cinema muto*, <http://www.attracco.it/storiacinema9.htm>, Zugriff am 06.06.06.

Diva si nasce, Interview, Italien 1998 (Reihe: *Tempo Novecento*), Laufzeit 29 Min.
Interviewte: Francesca Bertini, Sergio Leone, Regie: Elisabetta Barduagni, Elisabetta Stazi.
http://www.deutsches-filminstitut.de/f_films/film/f039141.htm (Zugriff am 07.06.06).

Anmerkungen

- 1 Vgl. Nino Ketschagmadse: *Sex in the City*. In: *taz* v. 17.10.2001.
- 2 *Diva Dolorosa*, Regie: Pieter Delpeut, Niederlande 1999 (35mm Farbfilm, 75 min.). Für den von Frank Roumen (der mir für diesen Aufsatz freundlicherweise eine Kopie zur Verfügung stellte) produzierten Dokumentarfilm kompiliert Delpeut zahlreiche, in den Jahren 1913-1920 entstandene Filmaufnahmen der großen italienischen Diven Lyda Borelli, Pina Menichelli, Francesca Bertini oder auch Soava Gallone.
- 3 Die bereits im Alter von fünf Jahren zum ersten Mal auf der Bühne stehende Mary Pickford wurde im Alter von nur sechzehn Jahren von D. W. Griffith entdeckt. Bis 1912 spielt sie in über 140 Filmen, die ihr Image als kindliche-naive Darstellerin prägten. In der Realität jedoch agierte die Pickford geschäftsorientiert und entwickelte sich unter der Ägide von Adolph Zukor rasch zu einem der weltweit populärsten amerikanischen Stars. 1916 gründete sie ihre eigene Film- und Verleihfirma, ihr Vertrag mit der First National, der mit über einer Million Dollar dotiert war, garantierte ihr volle Autonomie über ihre Filme. 1919 gründete sie gemeinsam mit Charlie Chaplin, David Griffith und ihrem späteren Ehemann Douglas Fairbanks sen. die Filmgesellschaft United Artists. Ihren letzten Auftritt als Schauspielerin besiegelt sie 1932/33 in Frank Borzages *Secrets*. (Vgl. u. a. Robert Windeler: *Sweetheart. The story of Mary Pickford*, New York (Praeger) 1973)
- 4 Vgl. Ketschagmadse: *Sex in the City*, op. cit.
- 5 So die Autoren Enzo Kermol und Mariselda Tassarolo in ihrem Buch *Divismo vecchio e nuovo. La trasformazione dei modelli di divismo* (Padova: Cleup 1998, S. 21).
- 6 So z. B. auch das ab 1912 publizierte Magazin Photoplay, das die Informationen über das Leben der Schauspieler außerhalb des Filmes größere Bedeutung einräumte, als der filmischen Berichterstattung.
- 7 Kermol; Tassarolo: *Divismo vecchio e nuovo*, op. cit., S. 11.
- 8 Gian Piero Brunetta: *Cantami o Diva*, <http://www.muspe.unibo.it/period/fotogen/num045/02BRUNETTA.htm> (Zugriff am 06.06.06). Dieser Text (im folgenden als *Cantami o diva* (online) zitiert) ist in ähnlicher Form im Katalog *Divas y Divinas, figuras del cine mudo italiano*, veröffentlicht 1998 vom Istituto di Cultura in Bogotà und der Cineteca in Bologna. Beim weiter unten zitierten, gleichnamigen Kapitel aus der Kinogeschichte Brunettas, *Cent'anni di cinema italiano* (Bari (Laterza) 2003, S. 97-118) handelt es sich um einen anderen Text, der lediglich wenige Gemeinsamkeiten aufweist.
- 9 Während Theda Baras (es handelt sich bei diesem Namen übrigens um ein Anagramm von *Death Arab*) Karriere Mitte der zwanziger Jahre endete, spielten Pola Negri bis in die sechziger und Gloria Swanson – allerdings seit den fünfziger Jahren mit zweifelhaftem Erfolg – sogar bis Mitte der siebziger Jahre in zahlreichen Kinofilmen mit. Erwähnenswert der im Falle Gloria Swansons beinahe autobiographische Abgesang auf den Divenkult unter der Regie Billy Wilders, *Sunset Boulevard* (1950), der die Diva in der/ ihrer Hauptrolle zeigt.
- 10 *Moving Picture World*, zit. nach Vittorio Martinelli: *Le dive del silenzio*, Genova (Le Mani) 2001, S. 176, S. 202.
- 11 Pietro Bianchi, zit. nach Brunetta: *Cantami o diva*, op. cit., S. 98.
- 12 Zit. nach Martinelli: *Le dive del silenzio*, op. cit., S. 176.
- 13 Vgl. http://www.deutsches-filminstitut.de/f_films/film/f039141.htm (Zugriff am 7.06.06).
- 14 M. Serao, zit. nach *Il divismo in Italia negli anni del cinema muto*, op. cit.
- 15 Vgl. Philip A. Cannistraro: *La fabbrica del consenso, Fascismo e mass media*, Bari (Laterza) 1975.
- 16 Ketschagmadse: *Sex in the City*, op. cit.
- 17 Orio Caldiron: *Dive e Antidive tra segreti e bugie*. In: *DIVEantiDIVE del cinema italiano*, a cura di Elisabetta Bruscolini, Rom (Fondazione Scuola Nazionale di Cinema) 2002, S. 12.

- 18 Kermo; Tessarolo: *Divismo*, op. cit., S. 12.
- 19 Vgl. Pierre Sorlin: *Italian National Cinema 1896-1996*, London (Routledge) 1996, S. 32-33.
- 20 Michele Canosa: *Muto di luce. Cinema italiano 1905-1926* (<http://www.muspe.unibo.it/period/foto-gen/num045/01CANOSA.htm>, Zugriff am 6.06.06).
- 21 Vgl. Brunetta: *Cantami o dive*, op. cit., S. 116-118.
- 22 Michele Canosa: *Muto di luce. Cinema italiano 1905-1926* (<http://www.muspe.unibo.it/period/foto-gen/num045/01CANOSA.htm>, Zugriff am 6.06.06).
- 23 Gabriele D'Annunzio, zit. nach Brunetta: *Cantami o diva*, op. cit., S. 53 und 54.
- 24 So z. B. Lyda Borelli in *Ma l'amor mio non muore!* (Mario Caserini, 1913) oder auch Pina Menichelli (zusammen mit dem sizilianischen *divo* Febo Mari) in *Fuoco* (Giovanni Pastrone, 1915).
- 25 Brunetta: *Cantami*, op. cit.:
- 26 Der französische Regisseur Marcel L'Herbier bestätigt diese Konzeption: „Une vie artistique [...] des jardins stylisés et des palais précieux, et les beaux visages de leur race [italienne, B. O].“ (*La France et l'Art muet*. In: *Le Film* 100 (1918), S. 7).
- 27 Antonio Gramsci, zit. nach Caldiron: *Dive e Antidive tra segreti e bugie*, op. cit., S. 11.
- 28 Gramsci: *Letteratura e vita nazionale*, Turin 1950, S. 113.
- 29 Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films*, Bd 1: 1895-1928, Berlin 1992, S. 65.
- 30 Der Regisseur Nino Martoglio drehte 1914 in Neapel den Film *Sperduti nel buio*. In ihm erzählt er eine Geschichte mit zwei parallelen Handlungen, wobei er bei der Schilderung des Reichen- bzw. Armenmilieus häufig den Kontrastschnitt zur Anwendung bringt. Lokale Eigentümlichkeiten sowie die natürliche Darstellung der Personen verstärken den Charakter von Authentizität. Der italienische Filmkritiker Umberto Barbaro entdeckt den Film und führt ihn vor seinem Verschwinden 1944 vor.
- 31 Louis Delluc, zit. nach G. P. Brunetta: *Cent'anni di cinema italiano*, Bari (Laterza), Bd 1, 2003, S. 101.
- 32 Zit. nach *Il divismo in Italia negli anni del cinema muto*, <http://www.attracco.it/storiacinema9.htm>, Zugriff am 6.06.06
- 33 Ebd.
- 34 Brunetta: *Cantami o Diva*, op. cit., S. 105.
- 35 Alacci, zit. nach Brunetta: *Cantami o Diva*, op. cit., S. 105..
- 36 Sorlin: *Italian National Cinema*, op. cit., S. 33.
- 37 Brunetta: *Cantami o Diva (online)*, op. cit.
- 38 Canosa: *Muto di luce. Cinema italiano 1905-1926*, op. cit.
- 39 Vgl. u. a. Vittorio Martinelli: *Pina Menichelli. Le sfumature del fascino*, Roma (Bulzoni) 2002.
- 40 Francesco Savio, zit. nach Martinelli: *Le dive del silenzio*, op. cit., S. 176.
- 41 Aufschlußreich ist auch die Anekdote um den *divo* Febo Mari, der sich geweigert haben soll, für die Rolle des jungen Attila einen Bart anzulegen, weil dieser seiner Wiedererkennung entgegenwirken könnte.
- 42 *Diva si nasce*, Interview, Italien 1998 (Reihe: *Tempo Novecento*), Laufzeit 29 Min. Interviewte: Francesca Bertini, Sergio Leone, Regie: Elisabetta Barduagni, Elisabetta Stazi.
- 43 Vgl. Edgar Morin: *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris (Minuit) 1956, S. 25ff. Morin beschäftigt sich primär mit dem fotografischen Fotogenie, dessen Eigenschaften vom Film übernommen werden. So schreibt er, daß die Photographie ein „double“, ein „image-spectre de l'homme“ sei (S. 33). Ihre Wahrnehmung setze einen komplexen psychologischen Prozess in Gang: „La première et étrange qualité de la photographie est la présence de la personne ou de la chose pourtant absente.“ (S. 25) Daraus entstehe die magische Macht der Photographie, der man sich kaum entziehen könne. Auch wenn sich dies affektive Potential besonders auf uns bekannte Menschen beziehe, so gelte doch im allgemeinen, daß „tout ce qui est image tend, dans un sens, à devenir affectif et tout ce qui est affectif tend à devenir magique.“ (S. 38). Das Kino verstärkt diese „magie de l'ombre“ durch die Dunkelheit des Saales.
- 44 Vgl. Edgar Morin: *Les Stars*, Paris (Seuil) 1957.