



Umschlagbild: Plakate zum Film *Der Raub der Helena* (1924) und *Fabiola* (1949) sowie Standfoto zum Film *The Fall of the Roman Empire* (1964)

Rechts: Ausschnitt aus einer Super 8-Heimfilmversion des Filmes *Quo Vadis* (1951) – vgl. Abb. 148

Impressum

Ausstellung

Idee und Projektleitung: Tomas Lochman

Konzept: Tomas Lochman

(Vorarbeit: Thomas Späth und Studenten der Universität Basel)

Mitarbeit: Mireille Studerus, Agathe Mauron, Therese Wollmann, Esau Dozio

Technischer Support, Graphik: Felix Ackermann

Exponate: Cinémathèque Suisse (Lausanne) und diverse Privatpersonen

Publikation

Redaktion: Tomas Lochman,

Thomas Späth, Adrian Stähli

Lektorat: Stefan Hess

Graphische Maske der Skulpturhalle-

Publikationsreihe: Martine Waltzer

Gestaltung, Fotos, Bildbearbeitung:

Felix Ackermann www.argutezza.ch

Bildvorlagen: Cinémathèque Suisse de Lausanne,

Sammlung der Skulpturhalle

sowie Privatpersonen

Druck: Basler Druck + Verlag AG, bdv

Gedruckt mit Unterstützung der

Berta Hess-Cohn Stiftung, Basel

© 2008 Skulpturhalle Basel,

Cinémathèque Suisse und die Autoren

Verlag der

Skulpturhalle Basel

Abguss-Sammlung des Antikenmuseums

und der Sammlung Ludwig

Mittlere Strasse 17, CH-4056 Basel

ISBN 978-3-905057-25-6

Antike im Kino

Auf dem Weg zu einer
Kulturgeschichte des Antikenfilms

Herausgegeben von
Tomas Lochman
Thomas Späth
Adrian Stähli

Teil I:
Begleittexte zur gleichnamigen
Sonderausstellung der
Skulpturhalle Basel
16. April – 2. November 2008

Teil II:
Akten des gleichnamigen Kolloquiums
auf Castelen / Augst bei Basel,
20.–22. September 2005

Inhaltsverzeichnis

| | | | |
|---|--|--|----|
| | Antike im Kino – eine Einleitung | Tomas Lochman | 10 |
| | Begleittexte zur Sonderausstellung «Antike im Kino» der Skulpturhalle Basel | | |
| 1 | Der Antikenfilm und seine Phasen | Tomas Lochman | 20 |
| | <i>Stummfilmzeit 1896–1927</i> | | 20 |
| | <i>Übergangszeit ca. 1927 – ca. 1935</i> | | 22 |
| | <i>Die «Golden Ages» des Sandalenfilms 1949–1965</i> | | 24 |
| | <i>Die Zwischenphase 1965–2000</i> | | 27 |
| | <i>Die neue Generation von Antikenfilmen seit 2000</i> | | 28 |
| | <i>Technische Neuerungen</i> | | 28 |
| | <i>Länderspezifisches</i> | | 29 |
| | <i>Fimplakate</i> | | 30 |
| 2 | Der Antikenfilm und seine Themen | Tomas Lochman mit Beiträgen von Adrian Stähli und Mireille Studerus | 34 |
| | <i>Geschichte</i> | | 34 |
| | <i>Mythologie</i> | | 40 |
| | <i>Literatur I: Antike Autoren</i> | | 44 |
| | <i>Literatur II: Moderne Vorlagen</i> | | 50 |
| | <i>Typologie</i> | | 54 |
| | <i>Körperwelten</i> | | 67 |
| | <i>Ausstattungen</i> | | 74 |

|| **Akten zum Kolloquium «Antike im Kino» auf Castelen / Augst bei Basel,
20.–22. September 2005**

| | | | |
|----|--|---|-----|
| | Einleitung: Unterwegs zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms | Thomas Späth | 84 |
| 1 | Les deux périodes antiquisantes du cinéma italien | Pierre Sorlin | 88 |
| 2 | Der italienische «Peplum». Nationale Mythologie und internationale Schaulust | Irmbert Schenk | 98 |
| 3 | Die faschistische Antike im Film | Adrian Stähli | 106 |
| 4 | Prekäre Moderne. Antikisierende Körperbilder im Ufa-Film <i>Wege zu Kraft und Schönheit</i> | Klaus Kreimeier | 120 |
| 5 | «Versteinerte Akteure» und «lebende Statuen»: Antike Skulpturen als Bedeutungsträger im Film | Tomas Lochman | 128 |
| 6 | Hauptsache schön? Zur cineastischen Inszenierung Helenas | Anja Wieber | 142 |
| 7 | «Her infinite variety». 1001 Kleopatra-Konstruktion | Diana Wenzel | 158 |
| 8 | Spartacus – Männermuskeln, Heldenbilder oder: die Befreiung der Moral | Thomas Späth und Margrit Tröhler | 170 |
| 9 | Roger Moore en Romulus. Tite-Live lu par Cinecittà (<i>L'Enlèvement des Sabines</i>, Richard Pottier, 1961) | Natacha Aubert | 194 |
| 10 | Dans les pas d'Achille et d'Alexandre | Michèle Lagny | 202 |
| 11 | <i>Troy, Alexander, Gladiator</i> und das Strömen der heissen Luft | Christoph Schneider | 210 |
| 12 | Gladiatoren vor Falludscha. Eine Bildbeschreibung | Hannes Veraguth | 216 |
| 13 | Antikenfilme ohne klassische Antike? Das Beispiel China | Martin Korenjak | 228 |
| 14 | Historiker schaffen antike Bilder für den Einsatz in der Schule | Angelika Meier und Tatjana Timoschenko | 238 |

||| Anhang

| | | |
|-------------------------------|------------------------------------|-----|
| Filmographie (Auswahl) | bearbeitet von Therese Wollmann | 248 |
| Bibliographie | | 258 |
| Personenregister | | 262 |
| Bildnachweise | | 266 |

- 1 Pause bei den Dreharbeiten zu *Spartacus* (S. KUBRICK, USA 1960) – Vgl. auch Abb. 195
Vorne von links nach rechts: Jean SIMMONS (Varinia), John DALL (Glabrus), Nina FOCH (Helena), Joanna BARNES (Claudia), Peter USTINOV (Batiatus) und Laurence OLIVIER (Crassus)





30 Filmplakat mit breiter Palette typischer Ingredienzien des Peplums: Paar, sexuell aufgeladene Szene, Kämpfe und Zerstörung. Mario BONNARDs Film (Italien, 1958, in der Originalversion: *Afrodite dea dell'amore*) zeigt jedoch keine derart anzüglichen Szenen wie auf dem Plakat. (Die Kolonnaden-Kulisse entstammt der Mussolini-Stadt E.U.R.).

50er- und vor allem in den frühen 60er-Jahren wird dieser Mehrsequenzenstil zur Virtuosität geführt. An praktisch allen Plakaten aus dieser Zeit werden alle Ingredienzien ablesbar, die den Antikenfilm ausmachen: Im Vordergrund kämpfen oder triumphieren muskulöse Helden, im Hintergrund oder zu ihren Füßen befinden sich die wehrlos und schutzbedürftig wirkenden Frauen (fast immer blond) oder räkeln sich die bösen

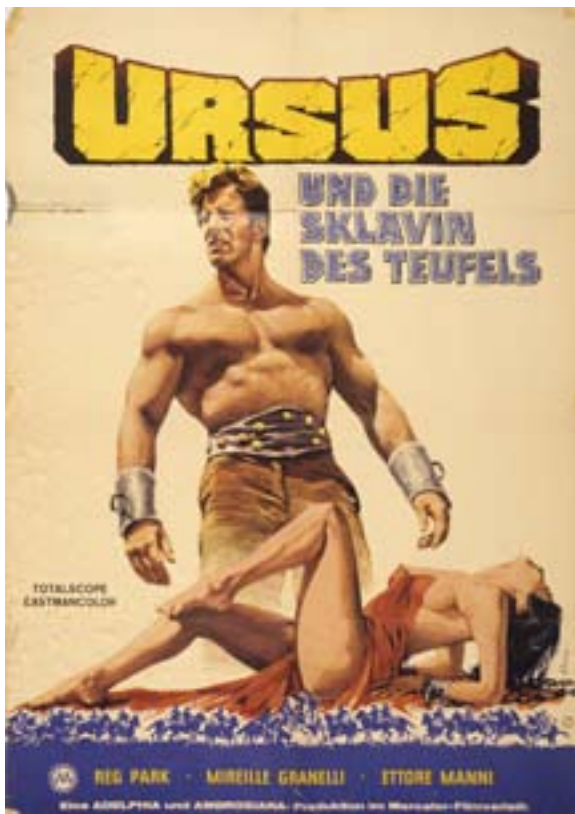
Femmes fatales (fast immer schwarzhaarig). Umrahmt werden die Hauptprotagonisten von zahlreichen actionbetonten Szenen: Kämpfe, Brände, Untergänge, Kreuzigungsszenen, Wagenrennen. Die Botschaft ist eindeutig: Die Helden und Heldinnen sollen anziehen und die Katastrophen die Schaulust anstacheln. Die Plakate wirken in den meisten Fällen dramatischer und geladener, als es der Film selbst ist.

Die Filmplakate zeigen in ihren Formaten und in typographischer Hinsicht länderspezifische Unterschiede. In Frankreich herrschen grosse Formate von 120 auf 160 cm vor (z.B. Abb. 30), wobei die Bildmotive klar über die aufs Minimum beschränkten Schriftzüge dominieren. Auf deutschen Plakaten wirken die Schriften hingegen aggressiver (z.B. Abb. 33). In anderen Ländern wie in Belgien (z.B. Abb. 32) oder Amerika sind kleinere Formate üblich, wobei auffällt, dass gerade auf amerikanischen Plakaten vermehrt Werbetexte eingesetzt wurden, die den Film mit Superlativen überhäufen (z.B. Abb. 31).





32 Der wohl berühmteste Herkulesfilm, *Le fatiche di Ercole* (Pietro FRANCISCI, Italien 1958), auf einem belgischen Plakat. Vgl. Abb. 46



33 Eindeutige geschlechterspezifische Körperposen und typische «kolossale» Schriften zu zwei neo-mythologischen Sandalenfilmen: *Ursus, il terrore dei Kirghisi* (Antonio MARGHERITI, Italien 1964) mit Reg PARK als Ursus und *Atlas* (Roger CORMAN, USA 1961) mit Michael FOREST als Atlas. – Die steinernen Buchstaben sind ein beliebtes Sujet, das mit dem *Ben-Hur*-Film von 1959 in die Filmtypographie eingeführt wurde.

31 ◀◀ (S. 32 rechts unten) Amerikanisches Plakat zu *Es-ther and the King* (Raoul WALSH und Mario BAVA, Italien/USA 1960), in dem Alttestamentliches und Anrühriges aufeinanderprallen.



Antike Statuen als Reflexe emotionaler Veränderungen

Die dramaturgischen Qualitäten antiker Statuen können sich auch ausserhalb des Antikenfilms bewähren. Dies möchte ich an zwei Klassikern des europäischen Autorenkinos belegen, die beide in der Gegenwart ihrer jeweiligen Produktionszeit spielen; an ROSSELLINI'S *Viaggio in Italia* von 1953 und an GODARD'S *Le mépris* aus dem Jahre 1963.

Was den Einbezug antiker Statuen angeht, spielt Roberto ROSSELLINI'S Filmklassiker *Viaggio in Italia* (I/F, 1953) eine bemerkenswerte Rolle, weil antike Statuen, hier Skulpturen aus dem Archäologischen Nationalmuseum in Athen, aber auch archäologische Befunde aus Pompeji, in zwei wichtigen Szenen des Films den Inhalt und die Entwicklung der Filmhandlung reflektieren.¹⁴

George SANDERS und Ingrid BERGMANN mimen ein englisches Ehepaar, Alexander und Katherine Joyce, das nach Italien gereist ist, weil es in der Gegend von Neapel von einem reichen Onkel (er heisst übrigens Homer) eine Villa geerbt hat. Das Erledigen der administrativen Erbschaftsbelange kann die beiden jedoch nicht von einer sich immer stärker bemerkbaren Beziehungsleere ablenken. Während Alexander die Zeit in Neapel dazu nutzt, sich mit Freunden zu treffen, aber auch Vergnügungsorte aufzusuchen und in Kontakt mit Prostituierten zu treten, unternimmt Katherine in der Gegend Kulturausflüge. An den insgesamt sieben Tagen, in denen der Film spielt, besucht sie die Skulpturensammlung des Archäologischen Nationalmuseums in Neapel, Cumae mit der sybillischen Grotte und dem Apollontempel, die Solfatara in den Phlegräischen Feldern sowie das Neapolitaner Fontanelle-Quartier mit den berühmten Mumienkatakomben. Als sich am siebten Tag die Entfremdung zwischen den Ehegatten zu einer offenen Krise zugespitzt hat, beschliessen sie, sich zu trennen: Doch auf Drängen ihres nichts ahnenden Neapolitaner Vertrauensmannes Tony Parker unternehmen sie gleichwohl noch einen gemeinsamen Ausflug nach Pompeji. Tony ist ein Archäologe, der bei den Ausgrabungen in der Vesuvstadt mitwirkt; so treffen sie gerade in jenem Moment an einem Grabungsfeld ein, als die Ausgräber eben zwei jener berühmt gewordenen Gipsabgüsse freischaufeln, die sie nach der Methode des Neapolitaner Archäologen Amedeo Maiuri aus Hohlräumen der verkohlten Leichen im Aschenschutt ausgegossen haben. Nachdem der Gips zur festen

161 «Wiedervereinte» Paare als «Spiegelbild»: George SANDERS mit Ingrid BERGMANN betrachten Gipsabgüsse von Verschütteten in Pompeji. Szenenbilder aus *Viaggio in Italia* (1953) von R. ROSSELLINI



163 Der beängstigende Blick der
164 Statuen: Screenshots aus der
165 Museumssequenz in *Viaggio in
Italia*

Form erstarrt ist, werden die so wiedergewonnenen Körper ans Tageslicht gebracht (Abb. 162). Zum Vorschein kommt ein nebeneinander liegendes Paar, eine Frau und ein Mann. Die Dramatik des Befundes schockiert beide – insbesondere Katherine (Abb. 161) – und hat für beide eine unerwartete heilvolle Wirkung; denn in der nachfolgenden Filmepisode, der letzten des Films, finden beide unter dem Schock des Vergegenwärtigten wieder als Liebespaar zueinander zurück, nachdem sie Kritik an ihren eigenen Eitelkeiten geübt haben. Analog zu den gegossenen Gipsfiguren des entschwundenen Pompeji-Paares wird Katherine und Alex' Beziehungsleere metaphorisch zu neuer Präsenz aufgefüllt.

Wie wichtig das Motiv der Skulptur für den Film ist – die pompejanischen Gipsabgüsse darf man im weiten Sinne ebenfalls als Skulpturen bezeichnen – zeigt sich in der Mitte des Films, als Katherine wie erwähnt das Nationalmuseum in Neapel besucht und dabei ausschliesslich Statuen besichtigt, die auf sie nachhaltigen, ja geradezu beängstigenden Eindruck machen. Von einem Museumsführer begleitet, dessen Kommentare allerdings nicht über Belanglosigkeiten und Anekdotisches hinausgehen, führt ihr Weg zunächst an Bronzestatuen aus der «Villa dei Papiri» von Herkulaneum vorbei: dem sitzenden Hermes, den fünf Peploträgerinnen, einer Amazone, dem trunkenen Satyr und der Bronzestatue eines in Startpose verharrenden Athleten. Letzterer, vom Wärter als «Diskobol» bezeichnet (Abb. 163), scheint mit seinem stechenden Blick (ansonsten so rar an antiken Statuen, deren Augen und Pupillen aus fremden Material eingelegt bzw. gemalt waren und daher fast immer verloren gegangen sind) Katherine zu beklemmen (Abb. 164). Eine bedrohliche Wirkung üben auch die nachfolgend gefilmten marmornen Skulpturen auf Katherine aus: je eine Caracalla-, Nero- und Tiberiusbüste, ein Venustorso sowie die kolossale Statue des ruhenden Herakles (Abb. 165) und die wuchtige Dirkegruppe aus der Farnesischen Sammlung. In starker Untersicht bzw. aus erhöhter Kameraposition gefilmt untermauern die



Skulpturen Katherine beklemmende Ehesituation und scheinen bedeutungsschwer den Höhepunkt der Krise anzukünden; rückwirkend betrachtet und die Szene der «Rückskulpturierung» der beiden «Pompeji-Leichen» vor Augen nehmen die erdrückenden Bronze- und Marmorskulpturen gleichzeitig die Lösung dieser Krise vorweg, indem sie analog zu den pompejanischen Gipsfiguren die Präsenz bzw. Wiederkehr von Verlorenem verdeutlichen. Bildwirksam nutzt ROSSELINI die symbolischen und dramaturgischen Möglichkeiten antiker Skulptur und der pompejanischen Gipse und schöpft deren inhärente Antagonismen wie verflüchtigt–versteinert, vergangen–wiedererscheidend, Leben–Tod voll aus. Aufgrund dieser dramatischen Inszenierung erscheinen die antiken Statuenkörper als bedeutungsschwere Botschaftsträger und treten – bildhaft gesprochen – geradezu als «versteinerte Akteure» auf.