

# ABHANDLUNGEN

EVA HÖLTER

## *L'Inferno* – eine Dante-Verfilmung aus dem Jahr 1911

Kann man die *Commedia* verfilmen? Ein allegorisches Versepos des 14. Jahrhunderts, das eine Reise durch die drei Jenseitsreiche schildert, scheint dem heutigen Betrachter vielleicht eher ungeeignet. Das Kino des frühen 20. Jahrhunderts hingegen widmete sich mit Begeisterung den Klassikern der Weltliteratur, die einen breiten Wiedererkennungswert beim Publikum garantierten. Mit *L'Inferno*, einer italienischen Produktion aus dem Jahr 1911, ist nun auf DVD einer der frühen Dante-Filme nach fast hundert Jahren erstmals wieder einem breiteren Publikum zugänglich<sup>1</sup> – Grund genug für eine nähere Betrachtung dieses erstaunlichen Dokuments aus der Frühzeit des europäischen Kinos.

Hatte man in den ersten Jahren des Kinos meist nur kurze dokumentarische oder Spiel-Szenen gezeigt, begann ab etwa 1907 das Zeitalter der langen Spielfilme. Noch bis ca. 1909 dauerten die meisten Filme allerdings nur fünf bis acht Minuten; die längsten hatten eine Dauer von nicht mehr als zwanzig Minuten bzw. 300 Metern (Sorlin 1996, 21; vgl. auch Nowell-Smith 1998, 12 u. 25). Erst zwischen 1910 und 1914 entstanden Filme mit einer Länge von über einer Stunde. Aus diesen neuen technischen Möglichkeiten erwuchsen auch neue Möglichkeiten des Erzählens – erstmals konnten umfangreiche, im doppelten Wortsinn epische Vorlagen für das Kino adaptiert werden. Dabei lag es nahe, die ›Drehbücher‹ aus den Klassikern der Literatur zu nehmen.<sup>2</sup> Die erste deutsche Klassiker-Verfilmung waren 1907 Schillers *Räuber* (Albersmeier/Roloff 1989, 27); in Frankreich bediente man sich der Werke von Hugo, Zola, Racine, Sue und Balzac (Paech 1988, 88). Am häufigsten wurde der *Faust*-Stoff verfilmt, von dem es bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges in Europa und den Vereinigten Staaten bereits 23 Bearbeitungen gab (Michel 1985, 1015). Besonders italienische Produktionsfirmen machten den historisierenden Monumentalfilm zu ihrer Spezialität.<sup>3</sup>

Nach dem Welterfolg des 20minütigen Geschichtsdramas *Die letzten Tage von Pompeji* setzten die Produzenten auf immer längere und immer aufwendigere Kinoepen. Filme mit Titeln wie *Der Fall Trojas* (30 Minuten, 800 Komparsen), *Agrippina* (50 Minuten, 2000 Komparsen) und *Quo Vadis?* (120 Minuten, 50000 Komparsen) waren

---

1 Hg. von der britischen Firma Eyes 4 Film Ltd. (SMADVD042); die Musik stammt von der Gruppe *Tangerine Dream*. Das Original des Films liegt in der *Cineteca Nazionale* in Rom; Kopien sind in zahlreichen Filmarchiven nachgewiesen, u.a. in den *National Film and Television Archives* in London.

2 Eine aktuelle Interpretationssammlung zu Klassikerverfilmungen bietet Anne Bohnenkamp (2005), allerdings sind Stummfilme darin nicht berücksichtigt.

3 Der erste historische Film Italiens war *Der Fall Roms* aus dem Jahr 1905, der die Eroberung Roms durch italienische Truppen im Jahr 1870 nachstellte (Sorlin 1996, 20).

**La DIVINA COMEDIA**  
 di Dante Alighieri

“INFERNO,,



lo stava come il frate che confessa  
 Lo perfido assassino.

Grandiosa Film edita dalla **Milano Films**

Concessionario generale  
 :: per tutto il mondo ::

**GUSTAVO LOMBARDO**  
 NAPOLI - Via Vincenzo Russo 5 - Telefono 32-61

Abb. aus Bernardini 1982, 123.

großdimensionierte Risikoinvestitionen, die sich bald auszahlen sollten (Gronemeyer 1998, 39).

Den Höhepunkt erreichte der italienische Monumentalfilm 1914 mit *Cabiria*, »dem bis dahin teuersten und mit einer Vorführdauer von 3¼ Stunden zugleich auch längsten Film der frühen Jahre« (Gronemeyer 1998, 39), der neben spektakulären Landschaften und riesigen Menschenmassen auch noch Elefanten und Kamelkarawanen aufbot. Erst nach 1915 wurden die Italiener auf dem Gebiet des Monumentalfilms von den Amerikanern übertroffen (Sorlin 1996, 24f.). »Sie [die Italiener] demonstrierten, daß Film Zeit und Raum überwinden und große Zusammenhänge herstellen kann, mithin eher ein episches als ein dramatisches Medium ist« (Gronemeyer 1998, 38) -

und damit waren sie geradezu prädestiniert für eine Adaption ihres eigenen National-epos, der *Divina Commedia*. Das Werk vereinte gleich mehrere Vorteile, die es zu einer Verfilmung besonders geeignet erscheinen ließ: Bei der *Commedia*, die bis in die Gegenwart zum italienischen Schulkanon gehört, konnten die Produzenten davon ausgehen, daß jeder Filmbesucher zumindest mit den Grundzügen der Handlung und mit den Protagonisten vertraut war: »Children or spectators of little culture could follow an action which was simple and explained throughout by brief sentences borrowed from the poem itself« (Sorlin 1996, 31). Ein allgemeines bildungsbürgerliches Interesse war garantiert, lange erläuternde Zwischentitel waren unnötig. Auch die Ikonographie der Hauptfiguren und Landschaften war durch eine Fülle von Illustrationen durch Jahrhunderte schon vorgegeben und erleichterte sowohl den Produzenten die Erfindung wie auch dem Zuschauer das Wiedererkennen. Wie noch zu zeigen sein wird, reicht der Einfluß der Illustrationen auf den Film bis in den Bildaufbau und die Plazierung der Figuren in den Kulissen. Hinzu kommt das serielle Prinzip der *Commedia*: Dantes Darstellungsweise ist (bedingt durch das Wandern der Protagonisten) mit ihrem zeitlichen und räumlichen Nacheinander verschiedener Schicksale technisch durchaus der medialen Struktur des Filmstreifens verwandt; die Einteilung in Gesänge gibt die Gliederung des Films schon vor. Bereits in den frühen Dante-Zeichnungen Sandro Botticellis wird diese Serialität auch ikonographisch umgesetzt, indem Dante und Vergil innerhalb *einer* Zeichnung mehrfach begegnen und so der Betrachter ihren Weg verfolgen kann – ähnlich einem modernen *Comic-Strip* oder eben einem Filmstreifen:

Botticelli [...] kreierte in den ersten beiden Teilen seines Bildepos anstelle von fixen Fensterbildern stets metrisch gegliederte, gleichmäßig entwickelte, progressive Erzählräume. [...] So formen sich, analog zur Architektur des Danteschen Poems, Phasen und Sequenzen der einzelnen Gesänge zu einem durchgehenden Handlungsstrang, der mit Hilfe von kontinuierlichen Orts-, Richtungs- und Zeitangaben durch die jeweiligen Reiche der *Commedia* führt [...]. Mit dieser kinematischen, die Bedeutung des individuellen Bildes relativierenden Technik gelingt es Botticelli, die teleologische Anlage der *Göttlichen Komödie* in eine angemessene Bildform zu setzen. (Malke in Schulze Altcappenberg 2000, 32)

Eine Reise in unbekannte Welten voller Gefahren, bis heute eines der zentralen Motive nicht nur des Science-Fiction-Films, erlaubte es dem jungen Kino, alle gerade erst erfundenen technischen Möglichkeiten und Spezialeffekte anzuwenden<sup>4</sup> und sich so deutlich von den begrenzteren Möglichkeiten der Bühne abzusetzen. Auch in dieser Hinsicht war Dantes Werk eine dankbare Vorlage für den jungen Film.

Die früheste Dante-Adaption scheint ein italienischer Film mit dem Titel *L'Inferno* von 1906 gewesen zu sein (Enciclopedia dantesca, Bd. 2, 4f.), dessen Titel bereits ein Paradigma verkündet: Verfilmt wurden bevorzugt das *Inferno* oder einzelne Episoden daraus. Damit setzt sich eine Tradition fort, die schon in der literarischen Rezeption zu beobachten war – das *Inferno* gilt als anschaulicher und zugänglicher als die abstrakteren und scheinbar handlungsärmeren Teile *Purgatorio* und *Paradiso*,<sup>5</sup> die Episoden und Figuren sind bekannter und die Handlung bietet genügend erstaunliche, gruselige, schaurige und sentimentale Elemente, um ein Filmpublikum zu faszinieren. So verwun-

4 »In generale si può dire che, dal punto di vista tecnico, *L'Inferno* sia una antologia degli effetti speciali« (Bernardini 1985, 96).

5 Vgl. Hölter 2002, 109–116.

dert es nicht, daß gleich im folgenden Jahr 1907 die Firma Itala eine Verfilmung der Episode von *Il Conte Ugolino* unter der Regie von Giuseppe De Liguoro herausbrachte (Enciclopedia dantesca, Bd. 2, 4f.),<sup>6</sup> dem wir auch *L'Inferno* von 1911 verdanken.

Die italienische Produktionsfirma Milano erkannte früh, daß die Zukunft des jungen Kinos in langen Filmen lag und zielte schon ab 1909 »al traguardo dei 1000 m« (Bernardini 1982, 87). Ein Dreierteam, bestehend aus Francesco Bertolini, Adolfo Padovan und Giuseppe De Liguoro begann mit der Verfilmung von Dantes *Inferno*. Bereits 1909 wurden einige Episoden unter dem Titel *Saggi dell'Inferno Dantesco* beim ersten *Concours international cinématographique* in Mailand gezeigt. Der Film gewann die Goldmedaille und wurde von der Presse begeistert aufgenommen (Gili 1996, 14).<sup>7</sup> Ermutigt durch den Erfolg, setzte Milano das Projekt fort. So entstand schließlich ein abendfüllender Film von rund 1300 m Länge: *L'Inferno*, der 1911 als »progetto più ambizioso di tutto il primo cinema italiano« (Bernardini 1982, 46) in die Kinos kam und der erfolgreichste Dante-Film dieser Zeit wurde.<sup>8</sup> Auf der vorliegenden DVD hat der Film mit Zwischentiteln eine Laufzeit von einer Stunde und acht Minuten.<sup>9</sup> Über die Namen der Beteiligten und ihre genauen Funktionen herrscht in den schriftlichen Quellen große Uneinigkeit.<sup>10</sup> Der Vorspann der englischsprachigen Filmfassung nennt als Schauspieler Salvatore Anzemo Papa, Arturo Pirovano, Giuseppe De Liguoro, Atilio Motta, Augusto Milla und Emilise Beretta. Als Fotograf war Emilio Roncarlo für die Spezialeffekte verantwortlich.<sup>11</sup>

Die Entstehung dieses Films gab prompt den Anstoß für einen weiteren *Inferno*-Film: Milano plante, den Film in den ersten Monaten des Jahres 1911 herauszubringen

6 Vermutlich war es dieser Film, den Jules Claretie, Direktor der Comédie Française in Turin, im Jahr 1909 sah (Toeplitz 1987, 62f.).

7 Wahrscheinlich ist dies der Film von 1000 Fuß Länge, den Gifford erwähnt (Gifford 1991, 36).

8 »[...] inaugurò infatti una moda, quella del kolossal di lunghezza superiore ai mille metri« (Bernardini 1985, 91).

9 Vgl. Gili 1996, 14. Die übereinstimmende Länge deutet darauf hin, daß die DVD eine ungekürzte Fassung zeigt.

10 Magliozzi nennt als Regisseure Francesco Bertolini und Adolfo Padovan; als Schauspieler Salvatore Papa und Arturo Pirovano. Daisne führt als Regisseur nur De Liguoro auf; als Schauspieler Salvatore Papa (Dante), Arturo Padovano (Vergil) und De Liguoro (Graf Ugolino). Die ED nennt ebenfalls als Regisseur nur De Liguoro; als Regieassistenten Adolfo Padovan und Francesco Bertolini; als Schauspieler Salvatore Papa als Dante, A[dolfo] Padovan als Vergil und De Liguoro u.a. als Graf Ugolino. Nowell-Smith macht keine Angaben zu den Schauspielern, schreibt jedoch, Francesco Bertolini und Adolfo Padovan hätten zusammen mit Giuseppe de Liguoro Regie geführt. Im Programmheft des Elite Theaters sind als Regisseure E. Bertolini, A. Padovan und der in den anderen Quellen ungenannten Emile Beretta aufgeführt; als Schauspieler übereinstimmend Salvator Papa als Dante, Arthure [!] Pirovano als Vergil, G. de Liguoro als Ugolino und außerdem A. Mula [Augusto Milla?] in der Rolle des Luzifer.

11 Ursprünglich war der Film sogar teilweise koloriert. Gili schreibt über die existierenden Kopien: »[...] en particulier elle ne comporte par les virages colorés qui, selon des témoignages d'époque, ajoutaient une grande force expressive aux scènes infernales teintées évidemment en rouge« (Gili 1996, 14). Vgl. Sadoul 1951, 97: »Cette imagerie ultra-romantique était pleine de grandeur, surtout dans les versions en couleurs comme celle que conservait, avant guerre, une cinémathèque italienne.« Passend zu »le furibonde imbibizioni in rosso fuoco delle scene infernali« war das Teatro Mercadante bei der Uraufführung ganz in rotes Licht getaucht »come un cabaret di Montmartre« (Paolella 1956, 82).

und begann schon im Mai 1910 mit einer Werbekampagne, was eine Konkurrenzfirma auf den Plan rief – die Firma Helios, »che in tre settimane [...] riuscì a realizzare un altro *Inferno* di 400 m, e a farlo uscire nel gennaio 1911« (Bernardini 1982, 88).<sup>12</sup> Helios betrieb auch in Deutschland rege Werbung:

<b>Plakate</b> 2×9 Meter Preis 1 Mk.	<b>1000<sup>de</sup></b>	<b>Kunstdruck- Broschüren</b> zum Verteilen. Verlangen Sie eiligst Muster.
von Anfragen legen schon vor!!! Wann ist der Ausgabetermin von		
<span style="font-size: 2em;">?</span> <b>Dante Alighieris Göttliche Komödie</b> <span style="font-size: 2em;">?</span>		
Am 4. März erscheint dieses Riesenspektakel der Kinematographie von Helios Roma. Preis 650 Mark mit Ufrage.		
General-Vertretung für Deutschland: <b>R. Glombek &amp; Co., Berlin SW. 48, Friedrich-          strasse 21.</b>		

Der Kinematograph Nr. 216, 15.02.1911.

Die *Göttliche Komödie* von Helios startete zeitgleich mit der Opernverfilmung *Eine Zauberflöte* am 4. März 1911 und befand sich beim Verleiher in Gesellschaft so unterschiedlicher Produktionen wie *Die weiße Sklavin*,<sup>13</sup> *Napoleon auf St. Helena*, *Cowboys unter sich*, *Conrad von Schwaben* oder *Sherlock Holmes' letzter Fall* (Der Kinematograph Nr. 216, 15.02.1911). Zählte der Verleiher Max Loeser die *Göttliche Komödie* im März 1911 noch zu den »zugkräftigsten Sujets meiner Schlager-Abteilung« (Der Kinematograph Nr. 219, 08.03.1911), so scheint die Attraktivität des Films nach einigen Wochen schon nachgelassen zu haben: Im Juni werden von *Dante Alighieris Hölle* schon »2 Exemplare sofort frei!« angeboten (Der Kinematograph Nr. 235, 28.06.1911), während gleichzeitig der ebenfalls von Helios produzierte Nachfolge-Film *Das Fegefeuer* beworben und vor Raubkopien gewarnt wird. So annouciert der Verleiher Richard Glombek aus Berlin:

Warnung! Wir allein sind die ausschließlichen Vertreter der Firma Helios-Velletri-Rom und nur durch uns können Sie die Fortsetzung Dante Alighieris *Das Purgatorio - Fegefeuer* beziehen [...]. Die Firma Helios gibt bekannt, dass sämtliche Plakate gesetzlich geschützt sind und nur die mit ihrer Schutzmarke versehenen Filme allein die Original-Fortsetzung sind. (Der Kinematograph Nr. 234, 21.06.1911)

<sup>12</sup> Eine Kopie des Helios-Films ist ebenfalls nachgewiesen in den *National Film and Television Archives* in London.

<sup>13</sup> Der dänische Film von 1910 war einer der ersten erotischen Filme und löste prompt »einen öffentlichen Aufschrei und den Ruf nach Filmzensur« aus (Gronemeyer 1998, 40).

Zu diesem Zeitpunkt hatte die Firma Milano die Vorherrschaft auf dem Gebiet der Dante-Filme zurückerobert. Auf das *Inferno* von Helios reagierte man mit Voraufführungen vor ausgewählten Zuschauern aus dem gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Leben und zeigte *L'Inferno* ab März 1911 in Neapel, Mailand, Paris und Rom. Mit Unterstützung der *Società nazionale Dante Alighieri* gelang es, den Film in Presse und Öffentlichkeit zu einem Thema zu machen, bevor er überhaupt ab Juli 1911 einem breiteren Publikum gezeigt wurde – ein frühes Beispiel strategischer Presse- und Öffentlichkeitsarbeit im Filmbereich. Zum ersten Mal zog ein Film die Aufmerksamkeit der Intellektuellen auf sich »*pari di un libro o di uno spettacolo teatrale*« (Bernardini 1985, 105), wie zahlreiche Rezensionen belegen.<sup>14</sup> Für Matilde Serao, die gemeinsam mit Benedetto Croce und Roberto Bracca der Uraufführung im Teatro Mercadante in Neapel beiwohnte (Bernardini 1985, 105; Prolo 1951, 104), bedeutete dieser Film die Rehabilitation des Kinos bei den Intellektuellen: »*Noi che, spesso, abbiamo detestato il cinematografo, per la banalità e per la scempiaggine dei suoi spettacoli, noi, ieri sera, abbiamo fatto ammenda onorevole*« (zit. nach Bernardini 1985, 106).

Nicht nur in Italien, sondern auch in Amerika, wo er zusammen mit zwei anderen italienischen Monumentalfilmen im Sommer 1911 auf den Markt kam,<sup>15</sup> war der Streifen sehr erfolgreich: »Wo der durchschnittliche Kurzfilm [...] vielleicht zwei Tage lief, blieb *L'Inferno* zwei Wochen im Programm. Während [andere] Filme [...] für 10 Cents in einem Odeon mit 200 Sitzplätzen gezeigt wurden, präsentierte man *L'Inferno* für 1 Dollar in gemieteten Theatern mit eintausend Sitzplätzen.« (Nowell-Smith 1998, 44) In anderen Quellen heißt es sogar, man habe bis zu 2,50 Dollar Eintritt genommen (Bernardini 1982, 89).<sup>16</sup> Daisne führt den Film unter dem Titel *L'enfer*, was auf eine Aufführung in Frankreich schließen läßt. Eine Anzeige in *The Bioscope* vom 31. Oktober 1912 bewirbt die Aufführung von »*Dante's Inferno (Milano)*, 5,000 ft. in length« in einem Kino am Londoner Strand.<sup>17</sup> Es wird sich wohl um das *Théâtre de Luxe* gehandelt haben, in dem *L'Inferno* damals 18 Wochen lang lief (Bernardini 1982, 89). Ein Programmheft des Elite-Theaters in Brüssel, Porte de Namur vom 28. Nov.–4. Dez. 1913, kündigt den Film *La Divine Comédie de Dante Alighieri: L'Enfer* für die kommende Woche an:<sup>18</sup>

Le film sensationnel que l'Elite-Théâtre va nous donner et qui classera définitivement cet établissement au tout premier rang des Cinémas Bruxellois, est une œuvre artistique tout à fait remarquable, qui intéressera au plus haut point le public intellectuel et aussi la grande foule.

14 Ausführliche Zitate aus italienischen Zeitungsartikeln (aus *Il Giorno*, *Il Mattino*, *Unione*, *La Perseveranza*, *CineForo*, *Vita Cinematografica*, *Veritas*, *Lux*, *Pungolo*) bei Bernardini 1985, 106–108.

15 Die beiden anderen Filme waren *La Caduta di Troia* und *La Gerusalemme Liberata*, die ebenso wie *L'Inferno* das amerikanische Publikum mit »einer visuellen Pracht« verwöhnten, »wie es sie selten in einheimischen Produktionen zu sehen gab: Aufwendige Bauten und riesige Statistenheere füllten den tiefen Raum« (Nowell-Smith 1998, 40).

16 Zum Vergleich: Der einflußreichste frühe Spielfilm *The Birth of a Nation* (1915) lief in New York ein Jahr lang, »und das bei einem unerhört hohen Eintrittspreis von 2 Dollar« (Nowell-Smith 1998, 44).

17 Booklet zur DVD *L'Inferno*.

18 Bestände der Cinémathèque Royale de Belgique. Für die Kopie danke ich Dr. Frank Kessler, Nijmegen. In diesem Archiv ist auch eine spätere amerikanische Dante-Adaption vorhanden: *Dante's Inferno* von 1924, von Henry Otto für Fox-Film gedreht. Weitere Kopien dieses Films befinden sich im Museum of Modern Art in New York und im Filmarchiv der UCLA.

[...] La grande maison de Milan à qui est due l'édition du film L'Enfer a établi celui-ci avec un luxe de figuration, une richesse d'imagination qui n'a pas d'exemple.

Neben einer Zusammenfassung der wichtigsten Szenen erfährt der Kinogänger, daß sich die Kosten auf 750000 [belgische] Francs beliefen und 3400 (!) Personen teilnahmen. Als Dauer werden im Programm 1½ Std. angegeben; der Film wurde in vier Teilen gezeigt. Die Eintragung einer Dante-Verfilmung mit dem Titel *Dantes »Göttliche Komödie« - Dantes Höllenfahrt* und die Angabe »Chemnitz 1911« in Theodor Ostermanns (im allgemeinen sehr zuverlässiger) Dante-Bibliographie könnten auf eine deutsche Distribution dieses italienischen Films hindeuten (Ostermann 1929, 269), obwohl bislang weder eine Vorführung noch eine Rezension nachgewiesen werden konnte, was angesichts des immensen internationalen Erfolges geradezu erstaunlich ist.<sup>19</sup> In Italien selbst war der Film bis 1925 auf den Verleihlisten zu finden (Bernardini 1982, 89).

Der einzige vorliegende deutschsprachige Augenzeugenbericht stammt von dem Kunsthistoriker Ludwig Volkmann, der *L'Inferno* 1913 in London sah und durch »auf fallende Plakate mit der Aufschrift *Dantes Inferno*« sowie durch geschickte Öffentlichkeitsarbeit (»An der Kasse aber stehen zwei junge Burschen, ganz in Rot als geflügelte Teufel gekleidet, und verteilen Programme ...«) ins Kino gelockt wurde.<sup>20</sup>

Das besondere Interesse am Thema bezwang meinen Widerwillen, und ich ging hinein. Es war gerade der Schluß einer Vorstellung, und vor den zahlreichen, durchweg entschieden halbgelbten Zuschauern verzehrte Luzifer mit scheußlichen Grimassen drei nackte Sünder, die in seinen drei Mäulern sich zappelnd krümmten, zur Heiterkeit des im übrigen recht manierlichen Publikums. Dann eine kurze Pause, und es ging wieder von vorn an [...]. Da muß zunächst unumwunden zugestanden werden, daß das Ganze als *technische Leistung* unbedingt bewundernswert ist. Die Szenen gehen in überaus geschickt, ja geschmackvoll gemachten Landschaften vor sich; Dante klettert mit Virgil durch herrliche Dolomitenwildnisse, Charon fährt die Verdammten in seinem Kahn über ein wundervoll glitzerndes und wogendes Wasser u. dgl. m., und die Zusammenordnung und Aufeinanderfolge der mannigfachen, höchst komplizierten und schwer darstellbaren Ereignisse durch ein ganzes Heer von Akteuren ist an und für sich eine Leistung [...]. Aber schon hierbei mußte natürlich manches die gefährliche Grenze, die des Lächerlichen, überschreiten, so der schon erwähnte Luzifer, so die maskierten drei Tiere, die Dante im Wald den Weg versperren, der dreiköpfige Zerberus und besonders die Verwandlungen von Menschen in Drachen im 25. Gesange. Das schlimmste aber sind die nackten Gestalten der Sünder, moderne, ordinäre Alltagsmenschen, denen man es ansieht, daß sie lediglich ad hoc ausgezogen wurden und die nun überdies zur höheren Ehre der Sittlichkeit [...] fein säuberlich mit Badehosen oder Schamgürteln bekleidet sind. In der Hölle; in *Dantes Hölle!*

19 *Der Kinematograph* enthält im fraglichen Zeitraum keine entsprechenden Anzeigen oder Artikel; die *Erste Internationale Kinematographenzeitung* ist in keiner deutschsprachigen Bibliothek mehr nachgewiesen. Einen kleinen Hinweis auf Dante-Filme, die auch in Deutschland gezeigt wurden, gibt der deutsche KZ-Insasse Udo Dietmar, der sich während seiner Zeit im Konzentrationslager an einen Film »über Dantes Inferno« erinnert fühlt, den er »vor vielen Jahren, vor der Zeit Hitlers« gesehen hatte (Dietmar 1946, 27f.; zit. nach Taterka 1999, 40). Wo er diesen Film gesehen hat und ob es die Helios- oder die Milano-Version war, läßt sich nicht mehr nachvollziehen.

20 In: *Der Kunst- und Kulturwart*, Jg. 26, Bd. 3, Drittes Viertel April–Juni 1913, 218–220 (Auszüge auch in Zeller 1976, 249f.).

Ludwig Volkmann stören »neben der unvermeidlichen, süßlich aufgefästen Liebesszene zwischen Francesca da Rimini und Paolo« vor allem die »möglichst krasse Wiedergabe des Hungertodes des Ugolino und seiner Söhne, sowie die Blendung und der Selbstmord des Pietro della Vigna im Gefängnis, eine Begebenheit, die Dante selbst nicht einmal andeutet [...] aber so etwas *zieht*.« Die Kritik an der Spekulation auf den Geschmack der breiten Masse und der Brutalität der Bilder ist also fast so alt wie das Kino selbst und keineswegs ein Phänomen des späteren 20. Jahrhunderts. Volkmann sieht zudem eine Gefahr in der Verwischung der »Grenzen zwischen Natur und Kunst« durch die neuen technischen Möglichkeiten und warnt, schlichtere Zuschauer könnten die Bilder für Realität halten – auch dies ein Problem, das uns bis heute begleitet. Letztlich empfindet er seinen Weg aus dem Kino als glückliches Entrinnen aus einer neuen Hölle:

Mir aber, der ich Dantes Hölle mit den Gestalten eines Botticelli, Signorelli, Michelangelo, oder auch eines Flaxman, Blake, Koch oder anderer Meister bevölkert zu sehen gewohnt bin, wird man es nicht verdenken, daß ich beim Ausgang aus diesem Inferno die Sterne mit einem kräftigen deutschen ›Pfui Teufel‹ begrüßte.

Einen großen Dante-Illustrator hat Ludwig Volkmann in seiner Aufzählung nicht genannt: Gustave Doré, dessen Bilder er gewiß kannte und die er eigentlich auch hätte wiedererkennen müssen, denn *L'Inferno* ist fast noch mehr als eine Dante-Adaption eine Doré-Verfilmung, wie schon Matilde Serao unmittelbar nach der Uraufführung 1911 in *Il Giornale* bemerkte: »E se Gustavo Doré ha scritto, con la matita del disegnatore, il miglior commento grafico al Divino Poema, questa cinematografia ha fatto rivivere l'opera di Doré!« (zit. nach Bernardini 1985, 106).

Die von Gustave Doré zwischen 1861 und 1868 geschaffenen Stiche zur *Göttlichen Komödie* waren zu ihrer Zeit berühmt und gehörten in vielen gebildeten Bürgerhaushalten zur Bibliothek (*Laterna Magica*, 102).<sup>21</sup> Schon der Vorstufe des Films, der *Laterna Magica*, dienten Dorés Illustrationen als Grundlage. Besonders bekannt wurden sie durch den Projektionskünstler Paul Hoffmann (1829–1888), der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als reisender Artist in Europa seine Bilder zeigte.<sup>22</sup> Von seiner Serie zu Dantes *Göttlicher Komödie*, die er ab 1868 vorführte,<sup>23</sup> sind noch 71 Laternenbilder erhalten, die nach den Vorlagen Dorés gestaltet sind. Für das *Inferno* wählte Hoffmann 37 Vorlagen Dorés aus (*Laterna Magica*, 102).<sup>24</sup> Die beiden anderen Teile der *Komödie*, 28 Bilder zum *Purgatorium* und bezeichnenderweise nur zwei zum *Paradies*, wurden im Stile Dorés eigens angefertigt, da die Stiche zu diesen beiden Teilen noch nicht erschienen waren. Diese Vorführungen zur *Commedia* scheinen sehr erfolgreich gewesen zu sein – so meldete das *Neue Wiener Tagblatt* am 14. Juli 1872 die 17.

21 So erinnerte sich etwa Walter Benjamin 1933, daß er als Kind den Innenraum der Berliner Siegestsäule gemieden hatte, weil »ich fürchtete, dort Schilderungen der Art derjenigen zu finden, die ich nie ohne Entsetzen in den Stahlstichen Dorés zu Dantes ›Hölle‹ aufgeschlagen hatte [...].« (Benjamin 1980, 242)

22 Von 1858 an ist Paul Hoffmann während vieler Jahre fast eine stehende Einrichtung des Wiener Sommers. 1866 wird z. B. seine 300. Vorstellung in Wien angekündigt.

23 Belegt durch einen Wiener Theaterzettel von 1868, der »Paul Hoffmann's grosse Vorstellung über Dante's göttliche Komödie« ankündigt (*Laterna Magica*, 15). Während der Vorführung wurde Dantes Text in der deutschen Übersetzung von Philaletes begleitend vorgelesen

24 Da die deutsche Ausgabe der *Göttlichen Komödie* mit Dorés Stichen erst 1870/71 erschien, muß Hoffmann für das *Inferno* eine französische Ausgabe benutzt haben.



Vorstellung innerhalb von zwei Wochen (Laterna Magica, S. 108) – und trugen »zum Bekanntheitsgrad Dorés möglicherweise weit mehr bei als die vergleichsweise niedrigen Buchauflagen« (Guratzsch/Unverfehrt 1982, 294).<sup>25</sup> Dorés Illustrationen gehören bis heute zu den beeindruckendsten und umfassendsten Bilderzyklen zur *Divina Commedia* und werden – wie auch seine Bibel-Illustrationen – immer wieder aufgelegt. »Besonders in den Höllendarstellungen läßt Doré seiner Phantasie freien Lauf. Hier kann er gewaltige Kulissen aufbauen, Monstren und andere phantastische Gestalten erscheinen lassen«, schreibt Peer Zietz (in Guratzsch/Unverfehrt 1982, 119) und formuliert damit schon die besondere Eignung der Bilder als Film-Vorlage.

Die Doréschen Bilder sind voller Anregungen für Lichttechniker und Kulissenbauer, für Regisseure und Kameraleute. Man brauchte eigentlich nur noch dem großen Illustrator auf seinem Weg durch die Hölle zu folgen – und genau das taten die Produzenten von *L'Inferno*, wie die folgende Gegenüberstellung von Filmszenen mit den entsprechenden Stichen Dorés zeigt.

Der Film beginnt textgetreu mit Dantes Verirrung in der »selva oscura« (Inf. I) und seiner Begegnung mit den wilden Tieren.<sup>26</sup> Die Darstellung Dantes im Film folgt genau der ikonographischen Tradition (Umhang, Mütze, hagere Gestalt),<sup>27</sup> so daß die Figur dem Zuschauer von Beginn an vertraut ist.



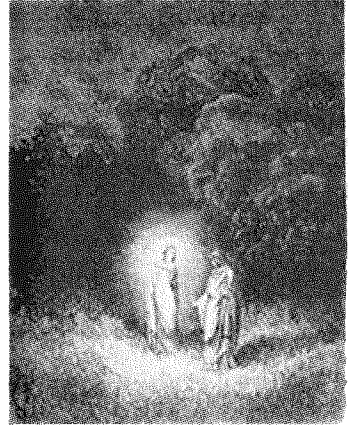
Ist der Anklang an die Dorésche Darstellung hier noch eher vage, so mutet die folgende Szene hingegen wie eine Kopie an. Vergil berichtet Dante von seiner Begegnung mit Beatrice, die ihn beauftragt, Dante durch die Jenseitsreiche zu führen:

25 Wahrscheinlich hat der 1880 geborene Franz Hessel als Kind auf dem Rummelplatz in der Berliner Hasenheide noch Hoffmanns Panoramen gesehen: »[...]sicher aber kam mir hier zum ersten Male der Name Dante zu Ohren in einer Bude, wo einige seiner Höllenstrafen panoramisch-plastisch dargestellt waren. Es war sehr schaurig. So etwas wird uns heute nicht mehr geboten.« (Hessel 1999, 133)

26 Ein Sequenzprotokoll des Films findet sich bei Bernardini 1985, 92-94.

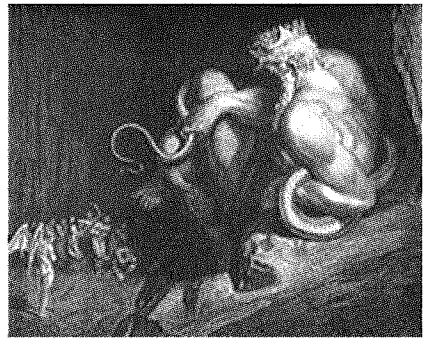
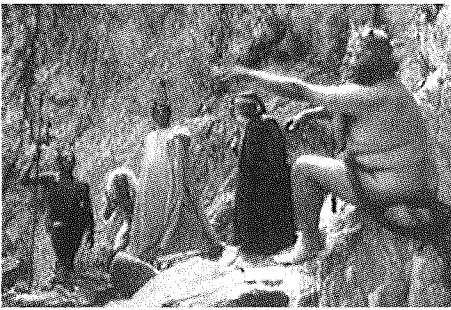
27 Vgl. zur Dante-Ikonographie Hölter 2002, 118-122.

Io era tra color che son sospesi, / e donna mi chiamò beata e bella, / tal che di comandar io la richiesi. / Lucevan gli occhi suoi più che la stella; / e cominciommi a dir soave e piana, / con angelica voce, in sua favella: / [...] / Io son Beatrice che ti faccio andare: / vegno del loco ove tornar disio: / amor mi mosse, che mi far parlare. (Inf. II, 52-72)



Die Gloriele, die Beatrice umgibt, wird im Film äußerst wirkungsvoll nachgebildet: »La principale innovation fut une auréole lumineuse autour de la tête de Béatrice, dont l'opérateur garda jalousement le secret.« (Sadoul 1951, 97) Bemerkenswert ist, daß der Film diese erzählerische Rückblende aus zweiter Hand überhaupt zeigt und nicht einfach durch einen Zwischentitel erklärt. Auf den Auftritt Beatrices hätte man wohl nicht verzichten können, ohne die Zuschauer zu enttäuschen.

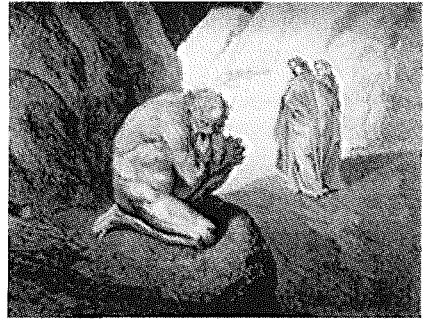
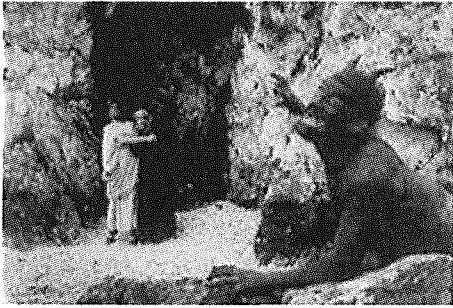
Wie genau der Film in Personendarstellung und Bildaufbau Doré folgt, veranschaulicht besonders die Szene mit dem Höllenrichter Minos (»Stavvi Minòs orribilmente e ringhia; / esamina le colpe nell'entrata, / giudica e manda, secondo che avvinghia.« Inf. V, 4-7):



Die Figuren werden durch eine dunkle Felsenkulisse eingerahmt. Minos, wie im Scheinwerferlicht sitzend, ist in Rückenansicht gezeigt, so daß man ihm bei seiner Tätigkeit »über die Schulter« blicken kann. So wird der Betrachter direkt in das Geschehen einbezogen. [...] Er [Doré] hantiert äußerst geschickt mit seinen Kulissen; durch die Beleuchtung werden Akzente gesetzt und seine dem Infernalischen anhaftende surreale Atmosphäre erzeugt.

(Zietz in Guratzsch/Unverfehrt 1982, 127)

Somit ist die Illustration schon eine Regieanweisung für *L'Inferno*, die detailgetreu umgesetzt wurde. Man vergleiche hierzu auch die spätere Darstellung des Pluto (Inf. VII):



Analog zum romantischen Kompositionsprinzip bei Doré sieht man Dante und Vergil meist von fern in der Totalen, zwei kleine Figuren, die durch eine gewaltige Kulissenlandschaft wandeln und in jeder Hinsicht mit dem Sublimen konfrontiert werden (vgl. Bernardini 1985, 98). In weiten Kameraschwenks wandert der Blick über scheinbar endlose Menschenmassen. Selbst bei der Begegnung mit einzelnen Sündern geht die Einstellung nie über die Halbtotale hinaus; expressionistische Großaufnahmen von Gesichtern sucht man vergeblich. Auch sind immer, noch ähnlich wie auf einer Bühne, Dante und sein jeweiliger Gesprächspartner nebeneinander im Bild; nie wechselt die Perspektive nach dem jetzt so selbstverständlichen Schuß-Gegenschuß-Prinzip. Damit ist *L'Inferno* bei aller inhaltlichen Grausamkeit kameratechnisch gesehen das Gegenstück zu einem Horrorfilm, der »nie ein Genre der Kameraeinstellung *Totale* gewesen ist und deswegen immer zur Unübersichtlichkeit neigt. Nur selten gibt es erklärende *establishing shots*. Der Horrorfilm verdeckt immer einen Teil des Raums [...]. Auch rückt der Horrorfilm nie ganz vom Körper des Schauspielers ab« (Meteling 2005, 19). Bei *L'Inferno* ist es anders: Meist stehen Dante und Vergil nicht einmal in der Bildmitte, sondern als Beobachter des Höllengeschehens eher am Rand der Szene. Durch diese Besonderheiten der Kamera-Einstellungen und des Bildaufbaus bewahrt *L'Inferno* eine bemerkenswerte Distanz zu seinen Protagonisten und nimmt ihrer Anwesenheit das Gewicht (vgl. Monaco 1980, 187). Während der Ich-Erzähler Dante in der *Commedia* den Leser an seinem Mitleid, seinem Zorn und seiner Angst teilhaben läßt, können wir Dante und Vergil sowohl bei Doré als auch im Film nur von außen zuschauen, während die Handlung wie ein Panorama vorüberzieht. Sie bleiben so, deutlicher vielleicht noch als im Text, allegorische Figuren.

Mit dem Erreichen der eigentlichen Hölle steigen nicht nur die Schwierigkeiten des Erzählers Dante, sondern auch die technischen Herausforderungen an die Filmemacher auf seinen Spuren. Konnte man für die ersten Gesänge noch Naturkulissen benutzen oder diese relativ einfach nachbauen (Wald, Felsen, eine Lichtung für die Begegnung mit den Dichtern der Antike),<sup>28</sup> so wird die Szenerie nun zunehmend dramatisch und unreal. Bereits der fünfte Gesang bietet eine besondere Schwierigkeit – den Wirbel-

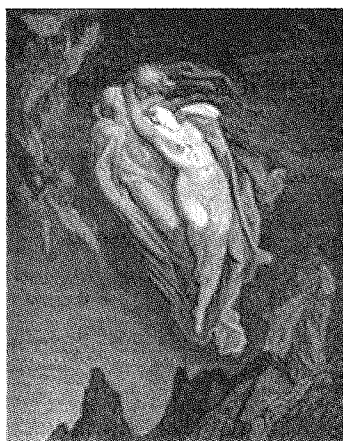
28 Genaue topographische Zuordnungen der als Kulissen verwendeten italienischen Landschaften bei Bernardini 1985, 98.

sturm, der die Fleischessünder auf ewig umhertreibt. Auf diese Szene konnte unter keinen Umständen verzichtet werden, da die Begegnung Dantes mit Paolo und Francesca die wohl berühmteste Episode der gesamten *Commedia* darstellt und unzählige Male in Literatur und Kunst rezipiert wurde.<sup>29</sup> Das Ergebnis ist erstaunlich und besonders im bewegten Bild sehr wirkungsvoll, da die Seelen tatsächlich in der Luft zu kreisen scheinen wie Vogelscharen:

E come gli stornei ne portan l'ali / nel freddo tempo, a schiera larga e piena, / così quel fiato gli spiriti mali: / di qua, di là, di giù, di su li mena; / nulla speranza li conforta mai, non che di posa, ma di minor pena. / E come i gru van cantando lor lai, / facendo in aere di sè lunga riga; / così vid'io venir, traendo guai, / ombre portate dalla detta brigia; [...]. (Inf. V, 40–49)



Paolo und Francesca lösen sich von den anderen Seelen und schweben »quali colombe« (Inf. V, 82) zu Dante und Vergil herab, um ihre Geschichte zu erzählen. Hier übertrifft der Film sogar die Dorésche Darstellung dahingehend, daß Dante und Vergil mit im Bild zu sehen sind und so die direkte Verbindung zwischen Binnenerzählung und Rahmenhandlung auch optisch verdeutlicht wird.



<sup>29</sup> Vgl. das Stichwort *Francesca da Rimini* bei Frenzel 1998, 217ff. u. Heinzel 1956, 187f. sowie Hölter 2002 passim.

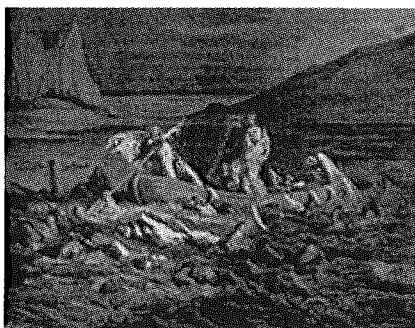
Die Binnenerzählung selbst wird im Film als Rückblende gezeigt, die durch ausladende Kostüme und übertriebene Stummfilmgestik und -mimik auf eigentümliche Weise viel älter wirkt als der Rest des Films; eine abgefilmte Bühnenszene des späten 19. Jahrhunderts, die die Aura der berühmten Leseszene nicht transportieren kann:

Noi leggevamo un giorno per diletto / di Lancelotto, come amor lo strinse: / soli eravamo e senza alcun sospetto. / [...] / Quando leggemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante, / questi, ma che da me non fià diviso, / la boca mi baciò tutto tremante. / Galeotto fu il libro e chi lo scrisse: / quel giorno più non vi leggemmo avante. (Inf. V, 127-138)

In einer Umfrage für das *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* aus dem Jahr 1913 über die »Beziehungen zwischen darstellender Kunst und dramatischer Industrie« kritisiert Max Bruns das Genre der Literaturverfilmungen mit seiner »phantasielähmende[n] Deutlichkeit des Bildes« als »Abweg« und »Barbarei« und nennt als Beispiel für die »ästhetischen Ungeheuerlichkeiten« die Verfilmung der Szene zwischen Paolo und Francesca, die er also offenbar (vielleicht eher in dem Helios-Film) gesehen oder von der er wenigstens gelesen hatte:

Wenn Dante die Schuld des Paolo und der Francesca uns offenbaren will, so läßt er die Liebende die Worte sprechen »An jenem Tage lasen wir nicht weiter; wenn aber der Kinomann uns eine solche Szene mitteilen will, so läßt er den männlichen Körper dezent auf den weiblichen niedergleiten, und niemand im Zuschauerraum weiß, daß er dort eine Wirklichkeitsszene photographiert sieht. (Kaes 1978, 86)

Eine sehr schön realisierte und eindrucksvolle Szene ist die Überfahrt über den Styx zur Höllenstadt Dis, deren rauchende Silhouette schon im Hintergrund zu sehen ist:

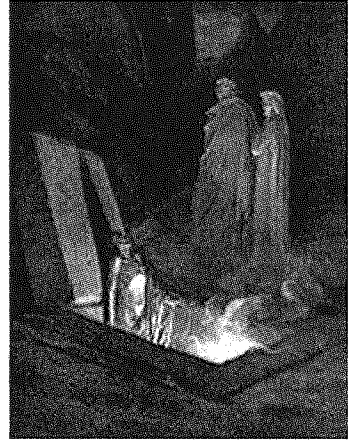


Textgetreu wird sogar nachgestellt, wie Vergil Filippo Argenti wegstößt, der sich am Boot festklammert (Inf. VIII, 25-66; eine auch durch das Gemälde von Delacroix berühmte Szene).

Während die Begegnung mit den Ketzern in ihren Flammengräbern (Inf. IX) technisch und atmosphärisch beeindruckend umgesetzt wurde, stößt der Film mit dem Wald der Selbstmörder (Inf. XIII) an seine Grenzen. Die als Harpyien verkleideten Statisten in den Bäumen wirken zumindest aus heutiger Sicht eher komisch als furchteinflößend; und auch die Metamorphose der Sünder in Bäume kann der Film nicht zeigen. Zwar bricht Dante textgetreu einen Ast ab und erschrickt vor dem heraussprudelnden Blut (bei dem es sich übrigens deutlich erkennbar um Wasser handelt), doch

ohne Zwischentitel bleibt die Szene dem nicht völligen textsicheren Zuschauer relativ unklar:

Però disse il maestro: »Se tu tronchi / qualche fraschetta d'una d'este piante, / li pensier c'hai, si faran tutti monchi.« / Allor porsi la mano un poco avante, / e colsi un ramicel da un gran pruno; / e il tronco suo gridò: »Perchè mi schiante?« / Da che fu fatto poi di sangue bruno, / ricominciò a gridar: »Perchè mi scerpi? / non hai tu spirito di pietate alcuno? / Uomini fummo, ed or sem fatti sterpi [...]«. (Inf. XIII, 31-37)



An dieser Stelle wird die längste der drei Rückblenden des Films eingeschoben: Die Geschichte Pier della Vignas (Kanzler Friedrichs II), der zu Unrecht eingekerkert und geblendet wurde und sich aus Verzweiflung im Gefängnis das Leben nahm, indem er mit dem Kopf gegen die Wand schlug. Diese bei Dante etwas über 20 Verse lange Erzählung des Selbstmörders (Inf. XIII, 55-78) nimmt in der Verfilmung fast drei Minuten in Anspruch (zum Vergleich: die ungleich berühmtere Episode von Paolo und Francesca wird in einer Rückblende von ca. einer Minute erzählt). Ludwig Volkmann kritisiert in seinem Bericht über den Film besonders diese Szene als übermäßig grausam und zu ausführlich und führt damit mitten in die Laokoon-Problematik, daß das direkte Vor-Augen-Stellen eines höchsten Affektes beim Betrachter Unbehagen erzeugt. Die Theaterästhetik hat im Verlauf der Jahrhunderte zur Grausamkeit auf der Bühne in unterschiedlicher Weise Stellung bezogen: Waren Grausamkeiten in den Tragödien Senecas noch selbstverständlich, so warnte Horaz davor, körperlich abstoßende Szenen auf der Bühne zu zeigen (»ne pueros coram populo Medea trucidet / aut humana palam coquat exta nefarius Atreus«, *Ars poetica* 185f.). Interessanterweise zählt Horaz auch Metamorphosen zu den ungläubhaften und verabscheuungswürdigen Szenen auf der Bühne (»aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem. / quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi«, *Ars poetica* 187f.), was vielleicht auch erklärt, warum der *Inferno*-Film mit seinen begrenzten technischen Möglichkeiten daran mehrfach scheitert. In den *Revenge Tragedies* der englischen Renaissance zwischen 1580 und 1630 gehörten Grausamkeiten aller Art zu den genrespezifischen Eigenheiten (das berühmteste Beispiel ist sicher *Titus Andronicus*), ebenso in den deutschen Barocktragödien (vor allem bei Lohenstein und Gryphius). Mit dem Klassizismus verschwand

die körperliche Grausamkeit für lange Zeit weitgehend von der Theaterbühne und kehrte erst nach den Erfahrungen des Ersten Weltkrieges zurück. *L'Inferno* gehört bei allen Innovationen ästhetisch noch dem 19. Jahrhundert an, ebenso wie seine Zuschauer. Der frühe Film »ist eine Geschichte der Sensationen und des Spektakels. Es ist eine Geschichte des Jahrmarkts, des Rummelplatzes, der Freakshows und auch der Kriege« (Meteling 2005, 18). Mit anderen Worten: Was möglich war, wurde auch gezeigt. Wo die Grenzen des Zuschauers lagen, mußte das frühe Kino erst austesten. Man muß vielleicht nicht so weit gehen, in der Zerlegung der menschlichen Bewegungen in Filmbilder bereits eine Antizipation der tatsächlichen körperlichen Zerstückelung zu sehen (Meteling 2005, 18), aber die technische Aufzeichnung und Reproduzierbarkeit des realen menschlichen Abbildes bewirkte bei den Zuschauern der ersten Filme mit Sicherheit neben Faszination auch Schrecken. Siegfried Kracauer schreibt zum *Grauen im Film* 1940: »Der Film strahlt die Erscheinung des Entsetzlichen an, dem wir sonst im Dunkeln begegnen, macht das in Wirklichkeit Unvorstellbare zum Schauobjekt« (zit. nach Meteling 2005, 19). Dies gilt für die Visionen Dante Alighieris in besonderer Weise, der sich in seinen Versen dem Unsagbaren näherte (»Oh quanto è corto il dire«, Par. XXXIII, 121) und in dessen *Commedia* dieser Unsagbarkeitstopos immer wiederkehrt. In den Bildern Dorés wird dieses angeblich Unvorstellbare punktuell gezeigt, im Film hingegen bekommt es eine zeitliche Dimension und wird zur Pseudo-Wirklichkeit. Dies ist »der Horror der Gattungstheorie und das mediale Fundament des Films« (Meteling 2005, 17). Obgleich bereits der Text des Danteschen *Inferno* von zahlreichen Lesern als zu grausam empfunden wurde,<sup>30</sup> hat dies seinem Klassiker-Status nie geschadet (es gab sogar mindestens eine Ausgabe für Kinder).<sup>31</sup> Ein Film hingegen, der Dantes Text mit den Mitteln des Jahres 2006 wortwörtlich in Bilder umsetzte, wäre wohl erst ab 18 Jahren im Kino freigegeben. *L'Inferno* ist 1911 noch ein Film ohne Blut, der im wörtlichen Sinne nicht so nah herangeht, daß es wehtäte.

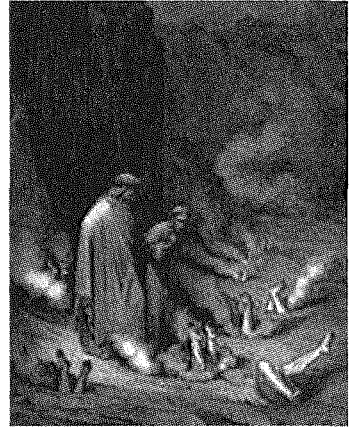
Eine der potentiell beeindruckendsten Szenen des Films ist offenbar größtenteils dem Schnitt zum Opfer gefallen: der Flug auf dem Rücken des Drachens Geryon in den nächsten Höllenkreis (Inf. XVII). Man sieht für Sekunden einen riesigen geflügelten Drachen, der von oben nach unten durch das Bild schwebt und zwei kleine Gestalten auf dem Rücken trägt. Leider ist die Szene so kurz, daß nicht einmal ein Screenshot möglich ist. Warum ausgerechnet hier so gekürzt wurde (oder ob nur die vorliegende Version an dieser Stelle lückenhaft ist), bleibt unklar, zumal andere Fabeltiere im Film, die wesentlich weniger imposant gelungen sind, länger im Bild gezeigt werden, z. B. der nicht besonders furchterregende Zerberus am Hölleneingang, der mit seinen drei Zottelköpfen wie der überdimensionale Stoffhund wirkt, der er wohl auch war.

Bei der Begegnung mit den Simonisten hingegen, die kopfüber mit brennenden Fußsohlen in Erdlöchern stecken (»Fuor della bocca a ciascun soperchiava / d'un peccator li piedi e delle gambe / infino al grosso; e l'altro dentro stava«, Inf. XVIII, 22–24), gelingt den Regisseuren eine dramatische Szene in einer ebenso dramatischen Landschaft. Die zackige Felsenbrücke wird noch mehrfach als Kulisse begeben.

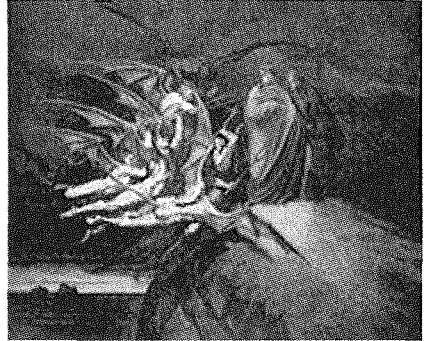
30 Vgl. Hölter 2002, 91–109.

31 *Stories from Dante*. Told to the Children by Mary MacGregor. London 1909.





Nicht verzichten wollte man auch auf die wirkungsvollen Teufel, die die Sünder in den Pechsee stoßen und sogar Dante und Vergil mit ihren Dreizacks verfolgen:



Während diese Szene nicht eines gewissen volkstümlichen Humors entbehrt und auch von einfacheren Zuschauerschichten goutiert werden konnte, erfordern die folgenden Bilder eine Rückkehr zum Text sowie Bibelkenntnisse: Unter schweren Bleikutten schreiten die Heuchler heran; im Vordergrund erkennt man auf dem Boden gekreuzigt den Hohepriester Kaiphas (bei Doré ein eigenes Bild):

Laggiù trovammo una gente dipinta, / che giva intorno assai con lenti passi, / piangendo e nel sembiante stanca e vinta. / Egli avean cappe con cappucci bassi / dinanzi agli occhi, fatte della taglia / che per li monaci in Cologna fassi. / Di fuor dorate son, sì ch'egli abbaglia; / ma dentro tutte piombo, e gravi tanto [...]. (Inf. XXIII, 58-65)

In Bildaufbau und Kostümierung ist die ikonographische Orientierung an Doré wieder besonders deutlich zu erkennen, während die gleichmäßige schwere Bewegung des langsamen Schreitens (»con lenti passi«) nur dem Text entnommen sein kann.

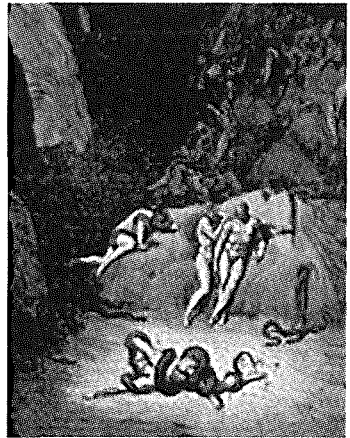
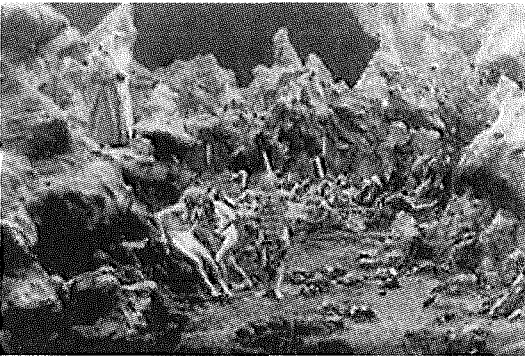




Ähnlich wie beim Wald der Selbstmörder scheitert der Film auch bei der Metamorphose der Diebe in Reptilien:

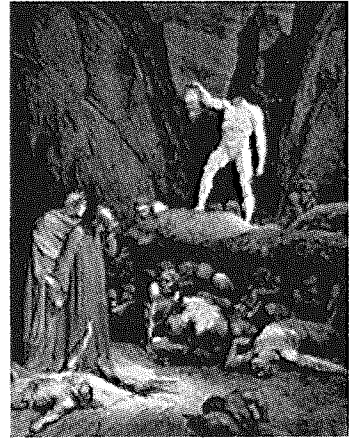
Com'io tenea levate in lor le ciglia, / e un serpente con sei piè si lancia / dinanzi all'uno, e tutto a lui s'appiglia. / Coi piè di mezzo gli avvinsse la pancia, / e con gli anterior la braccia prese; / poi gli addentò e l'una l'altra guancia; / li diretani alle cosce distese, / e misegli la coda tr'ambidue, / e dietro per le ren su la ritese. (Inf. XXV, 49-57)

Man sieht die Sünder in einer Felsengrube, ein Reptil nähert sich – ein Schnitt, und das Reptil «klebt» vor dem Darsteller (undeutlich zu erkennen in der Bildmitte). Das ist lustig anzusehen, hat aber keinesfalls auch nur annähernd den Anschein einer Metamorphose. Das stufenlose Morphing von einer Gestalt in die andere ist dem modernen Film erst seit wenigen Jahren möglich; ein Film von 1911 mit 18 Bildern pro Sekunde (Gili 1996, 14) mußte hier zwangsläufig an seine Grenzen stoßen. Zwar verwendete schon Georges Méliès, der bis 1913 drehte, Stop-Motion-Aufnahmen, Doppel- und Mehrfachbelichtungen sowie Matte-Effekte (gemalte Hintergründe) und beschleunigte und verzögerte Aufnahmen (Manthey 1998, 55), doch insgesamt war die Tricktechnik noch nicht so weit, daß die Illusion stets gewahrt werden konnte. Der Künstler Doré, der sich nicht um die technische Realisierung seiner Visionen kümmern mußte, hatte es naturgemäß leichter.



Eine der am meisten rezipierten Episoden, die Begegnung mit Odysseus und dessen berühmte Erzählung seines Schiffbruchs (Inf. XXVI), spart der Film nahezu völlig aus. Ob die Rückblende als technisch zu kompliziert angesehen wurde oder ob die literarische Versetzung des berühmten Helden Odysseus in die Dantesche Hölle als zu unpopulär galt, wird man nicht mehr rekonstruieren können.<sup>32</sup>

Der Film hat aus heutiger Sicht seine Stärken immer dann, wenn er mit relativ einfachen Mitteln wie Licht und Schatten eine Szene in ein Bild verdichten kann, wie z.B. bei der Begegnung mit Bertrand de Born, der seinen Kopf in der ausgestreckten Hand trägt wie eine Laterne: »[...] e il capo tronco tenea per le chiome, / pèsol con mano, a guisa di lanterna [...]. Quando diritto al piè del ponte fue, / levò 'l braccio alto con tutta la testa, / per appressarne le parole sue [...]« (Inf. XXVIII, 121–129). Zwei unterschiedlich große Darsteller vor schwarzem Hintergrund, von denen der kleinere ein schwarzes Trikot und der größere eine schwarze Kapuze trägt, erzeugen sehr realistisch den Anschein eines Mannes, der seinen Kopf in der Hand trägt (Sadoul 1951, 97).



Es gibt eine Szene im Film, die deutlich *nicht* auf Doré rekurriert: Als Dante und Vergil den Eissees des Cozytus im Erdmittelpunkt erreichen, sind im Hintergrund zwei überdimensionale, haarige Unterschenkel und Füße zu sehen. Dies sind die Füße Luzifers, die nicht Doré so gezeichnet hat, sondern Sandro Botticelli in seinem Illustrationszyklus zur *Commedia*:

32 Vielleicht wollte man sich Odysseus auch einfach nur »aufheben«, denn wenige Monate nach Fertigstellung des *Inferno* begannen Bertolini, Padovan und De Liguoro mit der Adaption von Homers *Odyssee* für das Kino (Bernardini 1985, 99).

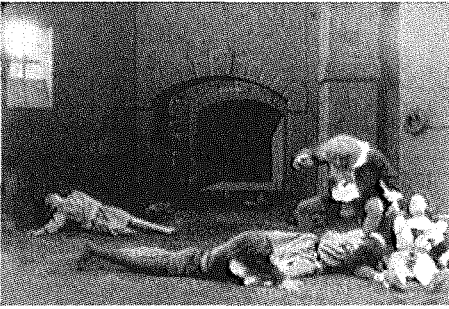


Bei der Begegnung mit Graf Ugolino (Inf. XXXIII) sind wir hingegen wieder in der Szenerie Dorés. Beeindruckend sind die Darstellung des Eissees, offenbar durch Glas- oder Marmorplatten, und die Tiefe des Raums.

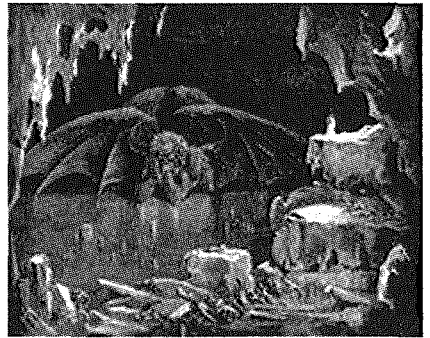
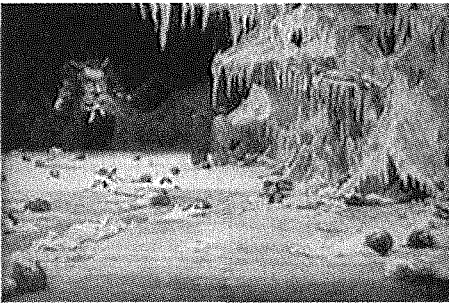


Die letzte Rückblende, die Erzählung Ugolinos, spielt erkennbar im gleichen Kerker wie die Geschichte Pier della Vignas. In einer Außenansicht, der einzigen ›Straßenszene‹ des Films, wird das Verschließen der Turmtür gezeigt (»E io senti' chiavar l'uscio di sotto / all'orribile torre«, Inf. XXXIII, 46f.); Ugolino und seine Söhne bleiben allein zurück. Der Film löst die Aufgabe, das langsame qualvolle Verstreichen der Zeit innerhalb weniger Minuten zu verdeutlichen, durch einen abrupten Schnitt und das Einfügen eines Zwischentitels, der erklärt, nun seien sechs Tage verstrichen und nur noch Ugolino selbst am Leben. Genau in dem Moment, als Ugolino sich über einen seiner toten Söhne beugt, erfolgt analog zum Text (»Quand'ebbe detto ciò«) ein kluger Schnitt zurück auf die Szene im Eissee, wo Ugolino den Kopf des Erzbischofs benagt – es bleibt, wie auch in der *Commedia*, offen, ob es zum Kannibalismus kommt:

{[...] Quivi mori, e come tu mi vedi, / vid'io cascar li tre ad uno ad uno, / tra 'l quinto dì e 'l sesto; ond'io mi diedi, / già cieco, a brancolar sovra ciascuno, / e due di li chiamai, poi che fur morti: / poscia, più che il dolor, poté il digiugno.« / Quand'ebbe detto ciò, con gli occhi torti / riprese il teschio misero co'denti, / che furo all'osso, come d'un can, forti. (Inf. XXXIII, 70-78)



Im Hintergrund des *Cozytus* sieht man die furchterregende Gestalt des geflügelten Luzifer, der die Ellbogen auf den Eisseee aufstützt wie auf einen Eßtisch und im Maul den Erzverräter Judas verzehrt:



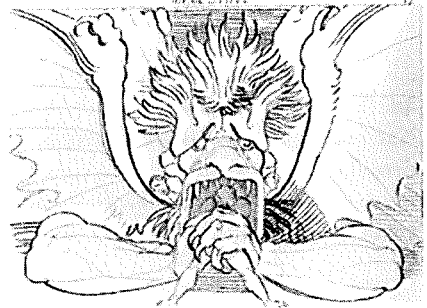
Auch wenn hier das ›Bühnenbild‹ wieder ganz genau der Vorlage Dorés entspricht, so ist doch die Darstellung des Luzifer keine genuin Dorésche Erfindung. Schon das Kuppelmosaik des Baptisteriums von Florenz aus dem 13. Jahrhundert (wo Dante getauft wurde) zeigt den Teufel als gehörntes Ungeheuer, das die Sünder verschlingt, von denen nur noch die zappelnden Beine zu sehen sind.



Dante selbst beschreibt Luzifer in *Inf. XXXIV* als Gestalt mit drei Gesichtern (»tre facce alla sua testa«) und gewaltigen, fledermausartigen Flügeln (»di vispistrello era lor mo-

do«). Bei Dante hat Luzifer sogar drei Mäuler, in denen er die drei Erzverräter Judas, Brutus und Cassius zermalmt. Die Tricktechnik der Filmszene erinnert an die Landung der Rakete im Auge des Mondes in Méliès' *Voyage dans la lune* von 1902, wobei jedoch der Effekt nicht auf die Evokation des Fantastischen oder Grotesken zielt, sondern analog zum Text auf die Steigerung des Horrors (Bernardini 1985, 97).<sup>33</sup>

Man vergleiche auch die Darstellung von John Flaxman aus dem Jahr 1807, die ihrerseits Doré beeinflusst haben dürfte (vgl. Malke 2000, 159f.):



Der Film endet erwartungsgemäß mit der Rückkehr Dantes und Vergils in die Oberwelt:

Lo duca e io per quel cammino ascoso / intrammo a ritornar nel chiaro mondo; / e senza cura aver d'alcun riposo, / salimmo su, el primo e io secondo, / tanto ch'io vidi delle cose belle / che porta il ciel, per un pertugio tondo, / e quindi uscimmo a riverder le stelle.

(Inf. XXXIV, 133-139)



Dieser letzten Spielszene folgt noch die Einblendung eines Dante-Monuments aus der Stadt Trient und die Aufforderung an die Rezipienten, den größten Dichter Italiens zu ehren.

33 »Per Lucifero maciullante Giuda, si fotografò una vera testa irsuta con la bocca enorme aperta, si costruì una enorme testa di cartone che riproduceva esattamente la vera, vi si pose dentro un uomo vivo e poi die girò la bocca vera e propria, che masticava un pupazetto. La precisa sovrapposizione della pellicola rendeva così possibile il trucco.« (Prolo 1951, 42)

Mit diesem Appell an das bildungsbürgerliche Bewußtsein und den italienischen Patriotismus (vgl. Bernardini 1985, 95) entläßt der Film nicht nur seine Protagonisten, sondern auch seine Zuschauer nach insgesamt einer Stunde und sieben Minuten wieder ans Tageslicht. Interessanterweise war genau diese letzte Szene der Anlaß dafür, daß der Film mit etwas Verspätung 1914 dann doch auf den Index geriet: »Sarà proprio questo significato politico e patriottico del finale a infastidire la censura italiana quando, nel 1914, il film verrà sottoposto alla sua approvazione: [...] la commissione di censura consentì la programmazione del film solo a condizione che quest'ultima scena fosse eliminata.« (Bernardini 1985, 108)

Was bleibt von *L'Inferno*? Der erste italienische Langfilm ist zugleich ein Hauptwerk des italienischen Stummfilms und des frühen europäischen Kinos überhaupt – eine interessante Analogie zur *Commedia*, die als erstes italienischsprachiges Epos gleich zur Nationaldichtung avancierte und bis heute diesen Platz behauptet. *L'Inferno* ist außerdem die erste wirklich kongeniale Literaturverfilmung, die den Text ernst nimmt und relativ werkgetreu an ihm entlang erzählt, ohne die Handlung den filmischen Möglichkeiten oder den Sehgewohnheiten des Publikums unterzuordnen:

Premier chef-d'œuvre du cinéma muet italien [...], première entreprise de grande ambition à la fois dans son contenu – un texte fondateur de la culture italienne – la somme des moyens techniques dont on dispose à l'époque –, *L'Enfer* de Bertolini et Padovan ouvre la voie au cinéma spectacle dans lequel les valeurs morales et artistiques, tout en jouant avec les codes des images interdites, ne sont pas sacrifiées aux seuls effets de cirque. (Gili 1996, 15)

Unerschrocken wagt sich der Film an die jenseitige, nie gesehene Welt der Höllenkreise und ist damit in gewisser Weise auch einer der ersten Science-Fiction-Filme. Kulissen und Effekte werden mit Phantasie und Detailtreue den Anforderungen des Textes, vor allem aber den Vorlagen Dorés angepaßt, wodurch der Film mindestens ebenso sehr eine Doré-Adaption darstellt.

Während der bildende Künstler eine Illusion des Raumes kreiert, aber die zeitliche Bewegung nur bedingt andeuten kann, verhält es sich bei der Dichtung Dantes umgekehrt – das Fortschreiten der Verse und der Protagonisten verdeutlicht das Verstreichen der Zeit, während die räumliche Dimension bei aller Danteschen Sprachgewalt letztlich der Phantasie des Lesers überlassen bleibt. So schafft Doré in seinem visuellen Kommentar zu Dante statische Momentaufnahmen des großen Panoramas der *Göttlichen Komödie*. Der *Inferno*-Film wiederum entwickelt daraus bewegte Bilder und kehrt mit dieser Adaption und Weiterentwicklung der Doréschen Stahlstiche zugleich zum literarischen Prinzip des Seriellen zurück und verdeutlicht die Abfolge der Zeit. Somit ist *L'Inferno* im besten Sinne, bei allen zeitbedingten Einschränkungen, eine Synthese aus Dante und Doré.

## Literatur

- Albersmeier, Franz-Josef u. Volker Roloff (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt a.M. 1989. [Albersmeier/Roloff 1989]
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften Bd. IV. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a.M. 1980. [Benjamin 1980.]
- Bernardini, Aldo: Cinema muto italiano. Bd. III: Arte, divismo e mercato 1910-1914. Roma (Laterza) 1982. [Bernardini 1982]
- Bernardini, Aldo: *L'Inferno* della Milano-Films. In: Bianco e Nero Nr. 11, 1985, 91-111. [Bernardini 1985]
- Bohnenkamp, Anne (Hg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart 2005 (= RUB 17527). [Bohnenkamp 2005]
- Daisne, Johan: Dictionnaire filmographique de la littérature mondiale. Bd. 1. Gent 1971. Suppl. A-Z. Gent 1978.
- Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Italienisch und deutsch. Übers. u. komm. v. Hermann Gmelin. 6 Bde. München 1988 (= Fotomech. Nachdr. d. Ausg. Stuttgart 1949-1957).
- Enciclopedia dantesca. 2nda edizione riveduta. Roma 1984. [Enciclopedia dantesca]
- Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 1998. [Frenzel 1998]
- Gifford, Denis: Books and Plays in Films 1896-1915. Literary, Theatrical and Artistic Sources of the First Twenty Years of Motion Pictures. London/New York 1991. [Gifford 1991]
- Gili, Jean A.: Le Cinéma Italien. Paris (La Martinière) 1996. [Gili 1996]
- Gronemeyer, Andrea: Schnellkurs Film. Köln 1998. [Gronemeyer 1998]
- Guartzsch, Herwig u. Gerd Unverfehrt (Hg.): Gustave Doré. Illustrator, Maler, Bildhauer. Beiträge zu seinem Werk. Dortmund 1982. [Guartzsch/Unverfehrt 1982]
- Heinzel, Erwin: Lexikon historischer Ereignisse und Personen in Kunst, Literatur und Musik. Wien 1956. [Heinzel 1956]
- Hessel, Franz: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hg. von Hartmut Vollmer und Bernd Witte. Oldenburg 1999. Bd. III: Städte und Porträts. Hg. von Bernhard Echte. [Hessel 1999]
- Hölter, Eva: Der Dichter der Hölle und des Exils. Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption. Würzburg 2002. [Hölter 2002]
- Horaz: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch. Übers. u. m. e. Nachw. hg. von Eckart Schäfer. Stuttgart 1972. [Ars poetica]
- Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Tübingen 1978. [Kaes 1978]
- Laterna Magica - Vergnügen, Belehrung, Unterhaltung. Der Projektionskünstler Paul Hoffmann (1829-1888). Eine Ausstellung des Historischen Museums Frankfurt. Frankfurt a.M. 1981. [Laterna Magica]
- Magliozzi, Ron (Hg.): Treasures from the Film Archives: a catalog of short silent fiction films held by FIAF archives. Metuchen, N.J./London 1988.
- Malke, Lutz S. (Hg.): Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten. Berlin 2000. [Malke 2000]
- Manthey, Dirk (Hg.): Making of ... Wie ein Film entsteht. Bd. II. Reinbek 1998. [Manthey 1998]
- Meteling, Arno: Medien und Ästhetik. In: Köhne, Julia, Ralph Kuschke und Arno Meteling (Hg.): Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm. Berlin 2005, 17-19. [Meteling 2005]
- Michel, Willy: Literaturverfilmung - Funktionswandel eines Genres. In: Universitas 40 (1985), 1015-1027. [Michel 1985]
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films. Reinbek 1980. [Monaco 1980]

- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart/Weimar 1998. [Nowell-Smith 1998]
- Ostermann, Theodor: Dante in Deutschland. Bibliographie der deutschen Dante-Literatur 1416-1927. Heidelberg 1929. [Ostermann 1929]
- Paech, Joachim: Literatur und Film. Stuttgart 1988 (= SM 235). [Paech 1988]
- Paolella, Roberto: Storia del cinema muto. Napoli (Giannini) 1956. [Paolella 1956]
- Prolo, Maria Adriana: Storia del cinema muto italiano. Bd. I. Milano (Poligno) 1951. [Prolo 1951]
- Sadoul, Georges: Histoire Générale du Cinéma. Bd. III: Le cinéma devient un art (1909-1920). Tl. 1: L'avant-guerre. Paris (Denoël) 1951. [Sadoul 1951]
- Schulze Altcappenberg, Hein-Thomas (Hg.): Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Konödie. Mit einer repräsentativen Auswahl von Zeichnungen Botticellis und illuminierten *Commedia*-Handschriften der Renaissance. Royal Academy of Arts, London 2000 (= Katalog zur Ausstellung des Kupferstichkabinetts Berlin, 15.04.-18.06.2000). [Schulze Altcappenberg 2000]
- Schweinitz, Jörg (Hg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig 1992.
- Sorlin, Pierre: Italian National Cinema 1896-1996. London/New York 1996. [Sorlin 1996]
- Taterka, Thomas: Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur. Berlin 1999 (= Philologische Studien und Quellen 1956). [Taterka 1999]
- Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films 1895-1933. München 1987. [Toeplitz 1987]
- Zeller, Bernhard (Hg.): Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Stuttgart 1976. [Zeller 1976]