

## Heinrich Lang

Der italienische *condottiero* im Film.

Historische Authentifizierung und die verfilmte Kriegsführung  
des Giovanni *dalle Bande Nere*<sup>1</sup>

### *Einführung*

Die emblematischen Figuren der italienischen Renaissance haben seit den Anfängen der bewegten Bilder Eingang in den Film gefunden.<sup>2</sup> Die ebenso gewalttätigen wie intriganten Fürsten der italienischen Kleinstaaten und die *condottieri*, die Söldnerkapitäne, haben Drehbuchautoren sowie Regisseure fasziniert und zu mehr oder weniger publikumswirksamen Historienfilmen Anlass gegeben. Gleich welcher Stoff dabei verfiel, selten hegten die Filmemacher, die sich der italienischen Renaissance im allgemeinen oder den *condottieri* im besonderen zuwandten, die Ambition, dem Publikum innovative oder stilprägende Streifen zu präsentieren.<sup>3</sup> Vielmehr unterhalten die Filme, die sich um verruchte Protagonisten wie die Borgias, die den *condottieri* artverwandten Konquistadoren oder die Söldnerführer drehen, und transportieren, nach Möglichkeit und wenn überhaupt, eine gängige, stereotypisierende Ideologie respektive Botschaft.

---

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz hätte ohne die Hilfe meiner Freunde Peter Hartig und Jörn Glasenapp nicht geschrieben werden können; beiden danke ich für ihre praktischen und film- bzw. kinowissenschaftlichen Anregungen und ihre konstruktive Kritik.

<sup>2</sup> Bei der Prägung des Epochenbegriffs der italienischen Renaissance hat Jacob Burckhardt eben die Charakterzüge der Fürsten, die sich zumeist selbst als Söldnerkapitäne verdingten, typologisiert und den politisch-höfischen Ränke-spielen sowie der oft gewaltsam geäußerten Skrupellosigkeit dieses Menschentypus emblematische Bedeutung zugemessen: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch, 11. Aufl., Stuttgart 1988 [zuerst: 1922/1869], S. 12-21.

<sup>3</sup> Folglich erscheinen solche Filme nicht in einschlägigen Filmlexika, die eine Auswahl an kineastischen ‚Höhepunkten‘ treffen: Steven Jay Schneider (Hrsg.), 1001 Filme. Die besten Filme aller Zeiten. Ausgewählt und vorgestellt von internationalen Filmkritikern. Übersetzt von Maja Ueberle-Pfaff und Sabine Grebing, Zürich 2004.

Aufwändige Kostümierung und farbenprächtige Schlachtenszenen bilden zwei wesentliche Komponenten des cineastischen Spektakels, in welchem italienische *condottieri* eine wichtige Rolle spielen. Die detailverliebte Darstellung von Armierungen – Rüstungen sowie Hieb-, Stich- und Feuerwaffen – und die Inszenierung kriegerischer Auseinandersetzungen in offenen Feldschlachten, Scharmützeln oder Zweikämpfen gehören zur Ausstattung dieser Filme nicht weniger als höfisches Geschehen, amouröse Verhältnisse und das durchtriebene Intrigenspiel. In der jüngeren Zeit aber haben Filmemacher zunehmend Aufmerksamkeit der Absicht gewidmet, in ihren filmischen Erzeugnissen Geschichte zu erzählen und historische Authentizität darzustellen. Auf diese Weise verschmelzen die Arbeitsbereiche des Drehbuchautors und des Regisseurs mit der Tätigkeit des Historikers.<sup>4</sup>

Da es sich bei diesen filmischen Instrumenten – etwa der an die Erzählzeit angepasst wirkenden Requisite – um Erzählformen handelt, die auf historische Authentifizierung zielen, stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von ‚tatsächlicher‘ Geschichte, der Narrativität von Geschichte und Geschichte im Film. Dies geschieht unter der Doppelperspektive von Geschichte als Gegenstand des Films – Filme als Texte über Geschichte – und die Geschichtlichkeit von Filmen selbst – Filme als Quellentexte.<sup>5</sup>

Im vorliegenden Aufsatz soll die medienwissenschaftliche Aufgabenstellung, Geschichte im Film für die Geschichtswissenschaft fruchtbar zu machen, an einem konkreten Stoff und in einer spezifischen Dimension bearbeitet werden: der italienische *condottiero* im

---

<sup>4</sup> Ausgesprochen niveauvoll widmet sich Robert Rosenstone diesen Überlegungen, in wieweit der Film nicht ein weiteres Medium der rekonstruierenden Darstellung von Geschichte ist, dazu die Diskussion weiter unten: Robert A. Rosenstone, *History on Film/ Film on History*, Harlow/UK 2006, S. 8; S. 12.

<sup>5</sup> Rainer Rother, *Der Historiker im Kino*, in: ders. (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, S. 7-16, hier S. 11. Lionel Gossman, *Between History and Literature*, Cambridge/Mass. u.a. 1990, S. 292: Gossman folgert aus seinen Überlegungen zur Rationalität der Geschichtsschreibung die Charakteristik des Narrativs (*narrative is an essential and not an accidental characteristic of historiography*). Vgl. Rosenstone, *History on Film* (wie Anm. 4), S. 6 u. 12.

Film und die Verfilmung der entsprechenden historischen Kriegsführung. Als Repräsentant der filmischen Figur des Söldnerkapitäns – verhasst, verklärt und verkannt – soll der legendenumwobene Giovanni de' Medici, genannt *dalle Bande Nere*, vorgestellt werden. Er ist Protagonist in vier verschiedenen Verfilmungen, die jeweils einer filmgeschichtlichen Epoche zuzuordnen sind. Vergleichsbeispiele sind die kaum weniger sagenumwobenen Borgia, der zwielichtige Christoph Kolumbus (Cristoforo Colombo) oder weitere Medici wie in *Il Sacco di Roma*<sup>6</sup> oder in *Lorenzino de' Medici*<sup>7</sup>: Sowohl der Abenteurer-Krieger und das Renaissance-Scheusal als auch die Spielarten des Kriegs – das Handwerk der militärischen Gewalt – werden in solchen Filmen thematisiert oder zumindest angeschnitten.<sup>8</sup> Insbesondere die filmische Behandlung der Kriegsführung durch italienische Söldnerkapitäne soll in den Blick genommen werden, um nach der spezifischen Leistungsfähigkeit des Films für die Erzählung historischer Geschehnisse und Tendenzen zu fragen.

Kriegsfilme – und als historische Kriegsfilme werden die hier behandelten Filme trotz definitorischer Engführungen des Genres behandelt<sup>9</sup> – nehmen ihre Brisanz aus dem politischen Kontext, dessen sinnstiftende Kraft auf den Schlachtfeldern verblasst. Daher

---

<sup>6</sup> *Il sacco di Roma*, Italien, 1953, Regie [künftig: R]: Ferruccio Cerio; Englisch erschienen als *The Barbarians* (1958), <http://www.imdb.it/title/tt0046263/> (zuletzt am 06.01.2012).

<sup>7</sup> *Lorenzino de' Medici*, Italien, 1935, R: Guido Brigone; <http://www.imdb.it/title/tt0026648/> (zuletzt am 06.01.2012).

<sup>8</sup> Gian Piero Brunetta, *Il Rinascimento sullo schermo: uno sguardo policentrico*, in: Marcello Fantoni (Hrsg.), *Il Rinascimento italiano e l'Europa. 1: Storia e storiografia*, Venezia 2005, S. 637-663, hier S. 638f.

<sup>9</sup> Die Filmwissenschaft schliesse mit ihren Definitionskriterien Filme über die Kriege der Renaissance aus: Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), *Filmgenres. Kriegsfilm*, Stuttgart 2006, S. 9-28, hier: S. 10. Vgl. in ähnlicher Verengung – aber mit sehr guter filmgeschichtlicher Analyse: Gerhard Paul, *Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodische Überlegungen*, in: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hrsg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München 2003, S. 3-76.

sind die meisten Kriegsfilmte zugleich ‚Antikriegs‘-Filme.<sup>10</sup> Die anthropologisch-historische Verschränkung von kriegerisch-militärischer Auseinandersetzung und politisch-diplomatischen Verflechtungen, die das Sinnpotential für das ge-/verfilmte Geschehen generiert, gilt für die Söldnerkriege der Postmoderne, nicht minder für diejenigen des 16. Jahrhunderts.<sup>11</sup> Während ein guter Teil der Verfilmungen des Stoffes der italienischen *condottieri* dem Abenteuerfilm zugerechnet werden kann, bietet sich die Perspektive auf die Inszenierung von Kriegshandlungen und deren technologischer Umsetzung durch entsprechende Armierung bei den *condottieri* im Film an. Dadurch erscheinen die Söldnerführer und ihre Heere als Repräsentanten des Kriegs in einem anderen historischen und technologischen Kontext als die ‚modernen‘ sowie ‚postmodernen‘ Nachfahren und verweisen zugleich auf sich wandelnde Kriegsbilder.<sup>12</sup>

Das Vorhaben des Aufsatzes gliedert sich in drei Kapitel, in denen zwar die historischen Grundlagen als Voraussetzung für die Einzelanalyse von Historienfilmen und deren Tragfähigkeit für den historiographischen Diskurs herausgearbeitet werden. Dabei wird aber auf eine detaillierte Rekonstruktion der ‚historischen Figuren‘ der *condottieri* im allgemeinen und Giovanni *dalle Bande Nere* im besonderen weitgehend verzichtet.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Vgl. zur semantischen und strukturellen Widersprüchlichkeit des *Anti-Kriegsfilms* und damit zur Definition des Antikriegsfilms: Burkhard Röwekamp, ‚Peace Is Our Profession‘ – Zur Paradoxie von Antikriegsfilmen, in: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hrsg.), *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 141-154.

<sup>11</sup> Herfried Münkler, *Die neuen Kriege*, Reinbek/b. Hamburg 2002. Vgl. Heinrich Lang, Herfried Münkler über den Krieg. Eine Rezension des politiktheoretischen Buches „Über den Krieg“ und eine Bewertung der Ansätze Münklers aus Sicht der Geschichte der Frühen Neuzeit, in: *Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit* 8 (2003), S. 51-59.

<sup>12</sup> Ausdrücklich verweisen auf den Wandel des Kriegsbildes in Film: Stefan Machura, Rüdiger Voigt, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), *Krieg im Film*, Münster 2005, S. 1-21, hier S. 11 f.

<sup>13</sup> Die *faktischen* Grundlagen als Folie für die Analyse der aus dem entsprechenden Stoff gedrehten Filme erklärt Annerose Menninger zur methodischen Voraussetzung für die Interpretation von *Historienfilmen*: Annerose Menninger,

Das erste Kapitel trägt die Verfilmungen von Giovanni *dalle Bande Nere* zusammen, damit der Wandel der filmischen Adaptionen des Stoffes nachgezeichnet werden kann. Hierbei tritt in besonderem Maße die Veränderung der Sichtweise des Handwerks des Krieges und der menschlichen Geschicke in militärischen Konflikten hervor.

Die Narrativität und die filmischen Instrumente der Authentifizierung werden im zweiten Kapitel am Beispiel der Verfilmungen Giovanni *dalle Bande Neres* mit Augenmerk auf die Darstellung des Krieges im Film eingehend untersucht. Gerade die jüngste Verfilmung der letzten Tage im Leben des Giovanni de' Medici in *Il mestiere delle armi*<sup>14</sup> gibt Anlass zur Diskussion von Historie im Kino und die Genre-Diskussion über Kriegsfilm.

Im abschließenden dritten Kapitel werden die Ergebnisse vor dem Hintergrund der medienwissenschaftlichen Diskussion interpretiert.

---

Historienfilme als Geschichtsvermittler. Kolumbus und Amerika im populären Spielfilm, Stuttgart 2010, S. 34-37. Vergleichbar: John E. O'Connor, History in Images/ Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past, in: American Historical Review 93 (1988), S. 1200-1209. Vgl. ders., Image as Artifact: An Introduction, in: ders. (Hrsg.), Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television, Malabar 1990, S. 1-9. Vgl. Marcia Landy, Introduction, in: dies. (Hrsg.), The Historical Film. History and Memory in Media, New Brunswick/N. J. 2001, S. 1-22. Zur Verbindung der etablierten Zugriffe der Geschichtswissenschaften auf den Film (1. Film als historische Quelle, 2. Darstellung von Geschichte im Film, 3. Beschäftigung mit Filmgeschichte): Hilde Hoffmann, Geschichte im Film – Film und Geschichte, in: Sabine Horn, Michael Sauer (Hrsg.), Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen, Göttingen 2009, S. 135-143, hier S. 137 f.

<sup>14</sup> *Il mestiere delle armi*, Italien/ Frankreich/ Deutschland, 2001, Historienfilm, in Farbe, R/ Buch: Ermanno Olmi, Produzent: Luigi Musini/ Roberto Cicutto, Kamera: Fabio Olmi, Kostüm: Francesca Sartori, Szenographie: Luigi Marchione, Musik: Fabio Vacchi, Darsteller: Hristo Jivkov (Joanni de' Medici), Stimme Joannis: Giovanni Crippa), Sergio Grammatico (Federico Gonzaga), Dimitar Rachkov (Luc'Antonio Cuppano, Giovanni's Kommandant), Dessy Tenekedjieva (Maria Salviati de' Medici), Sandra Ceccarelli (Nobildonna di Mantova), Fabio Giubbani (Matteo Cusastro, Botschafter Federico Gonzagas), Sasa Vulicevic (Pietro Aretino), Michele Zattara (Palafreniere di Joanni); [http://it.wikipedia.org/wiki/Il\\_mestiere\\_delle\\_armi](http://it.wikipedia.org/wiki/Il_mestiere_delle_armi) (zuletzt am 06.01.2012).

tiert, um auf die Fähigkeit des Films, den italienischen *condottiero* und seine Kriegsführung zu behandeln, zu verweisen.

Mit *condottieri* betitelt man die unter Vertrag militärische Dienste leistenden Söldner und Söldnerkapitäne, die vom späten 14. Jahrhundert bis zu den Italienkriegen zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Kriegsführung der italienischen Renaissance prägten.<sup>15</sup> Die bekannten Söldnerkapitäne stammen wie Giovanni de' Medici aus geadelten Familien bzw. aristokratischen Kleinfürstendynastien und sicherten sich ihre soziale sowie ökonomische Existenz durch strategische Vorteile und monetäre Gewinne, die sie aus ihren besoldeten Einsätzen zogen.<sup>16</sup> Obschon sich Giovanni de' Medici, der als Sohn der Herrin von Imola-Forlì, Caterina Sforza, und Giovanni de' Medicis 1498 zur Welt kam, nicht wesentlich von ehrgeizigen Adligen seines Alters unterschied, genoss er alsbald einen legendären Ruhm und wurde zu einer entscheidenden Figur für die Legitimation der heroischen Dynastiebildung seines Sohnes Cosimo, ab 1537 erster Herzog der Toskana.<sup>17</sup> Seine innovative Leistung bestand weniger im Einsatz der leichten Reiterei (wie üblicherweise behauptet), vielmehr entwickelte er eine schlagkräftige und gefürchtete Infanterie im beginnenden Piken- und Schusszeit-

---

<sup>15</sup> Michael Mallett, *Mercenaries and their Masters. Warfare in Renaissance Italy*, London u.a. 1974; ders., *Mercenaries*, in: Maurice Keen (Hrsg.), *Medieval Warfare. A History*, Oxford 1999, S. 209-229; ders., *I condottieri nelle guerre d'Italia*, in: Mario Del Treppo (Hrsg.), *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento*, Napoli 2001, S. 347-360; ders., *The Transformation of War, 1494-1530*, in: Christine Shaw (Hrsg.), *Italy and the European Powers. The Impact of War, 1500-1530*, Leiden u.a. 2006, S. 3-22.

<sup>16</sup> Heinrich Lang, *Condottieri im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts. Zu Politik und Ökonomie des Krieges der Republik Florenz am Beginn der Frühen Neuzeit*, in: Stig Förster, Christian Jansen, Günther Kronenbitter (Hrsg.), *Die Rückkehr der Condottieri? Krieg und Militär zwischen staatlichem Monopol und Privatisierung: Von der Antike bis zur Gegenwart*, Paderborn u.a. 2010, S. 91-110. Heinrich Lang, *Cosimo de' Medici, die Gesandten und die Condottieri. Diplomatie und Kriege der Republik Florenz im 15. Jahrhundert*, Paderborn u.a. 2009, S. 327-330, S. 351-353, S. 355-370.

<sup>17</sup> Maurizio Arfaoli, *Medici, Giovanni de' (Giovanni dalle Bande Nere)*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* [künftig: DBI], Bd. 73, Roma 2009, S. 67-70.

alter.<sup>18</sup> Der Beiname *dalle Bande Nere* wurde Giovanni im Nachhinein und fälschlich zudem verliehen: Nach seinem Tod am 30. November 1526 hefteten sich die Söldner seiner einstigen Kompanie schwarze Bänder an.<sup>19</sup> Am Anfang der mythischen Überhöhung steht Pietro Aretino (1492-1556)<sup>20</sup>, der die letzten Tage Giovannis miterlebt und literarisch verarbeitet hat.<sup>21</sup> Auch nach dem Ende der Medici-Dynastie (nach 1737) erfuhr Giovanni *dalle Bande Nere* ein heldenhaftes Nachleben, wobei er zunächst Hauptdarsteller historisierender Romane des 19. Jahrhunderts war und dann schließlich als Vorbild Benito Mussolinis erhalten musste.<sup>22</sup>

### *1. Die Figur Giovanni dalle Bande Nere im Film*

Die Filmographie des *condottiero* Giovanni de' Medici hebt an im Zusammenhang mit der romanhaften und mythenriefenden Verehrung durch die Literatur des italienischen Risorgimento. Noch vor dem ersten Weltkrieg betritt Giovanni *dalle Bande Nere* als Hauptfigur eines Stummfilms die Bühne des Kinos. In der Folge muss er sich auch als filmischer Protagonist der vereinnahmenden Erzählung des Faschismus beugen. Während er nach dem Zweiten Weltkrieg zum Helden des mediokeren italienischen Kinos aus

---

<sup>18</sup> Maurizio Arfaio, *The Black Bands of Giovanni. Infantry and Diplomacy during the Italian Wars (1526-1528)*, Pisa 2005, S. XIII f., S. XVI.

<sup>19</sup> Ebd., S. XIII f., S. XVI: Die falsche Geschichte der *Bande Nere* ist einzig in den *Mémoires* von Martin du Bellay zu lesen.

<sup>20</sup> Giuliano Innamorati, Aretino, Pietro, in: DBI, Bd. 4, Roma 1962, S. 89-104, hier S. 94: Begleitung Giovanni *dalle Bande Neres* bis zum Tod und Verweis auf den Brief an Francesco degli Albizzi, in dem Aretino auf die letzten Stunden Giovannis zu sprechen kommt.

<sup>21</sup> Carlo Milanese, Lettere inedite e testamento di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere con altri di Maria e di Iacopo Salviati di principi, cardinali, capitani, familiari e soldati raccolte dal cav. Filippo Moisé, in: *Archivio Storico Italiano* 7 n.s. (1858), S. 3-48; 8 n.s. (1858), S. 4-40; 9 n.s. (1859), S. 3-29, S. 109-147, hier Nr. 173: Pietro Aretino an Francesco degli Albizzi, 10. Dezember 1526.

<sup>22</sup> Ilaria Taddei, *Il fantasma del Principe. La figura di Giovanni delle Bande Nere tra Illuminismo e Fascismo*, in: Mario Scalini (Hrsg.), *Giovanni delle Bande Nere*, Firenze 2001, S. 273-309, hier S. 273-294. Vgl. Peter Ihring, *La figura del condottiero del romanzo storico risorgimentale*, in: *Studi italiani* 4 (1992), S. 83-101.

Massenproduktion wird, erleidet er im neuen Jahrtausend die Entzauberung als zentraler Darsteller eines historistisch anmutenden Anti-Kriegsfilms. Somit reflektiert die Filmographie dieses speziellen Söldnerkapitäns zum einen die Entwicklung des Mythos' der *condottieri* der Renaissance, zum anderen aber auch die Geschichte des Kriegs- und Historienfilms. Daher soll in diesem Kapitel eben diese Filmographie vorgestellt und kontextualisiert werden.

Die erste Verfilmung datiert zurück auf die Frühphase des Kinos.<sup>23</sup> Mario Caserini brachte *Giovanni dalle Bande Nere* im Sommer 1910 in die Kinosäle.<sup>24</sup> Von diesem schwarz-weißen, kurzen Stummfilm existieren nur noch einzelne Photographien.<sup>25</sup> Der Regisseur, Mario Caserini (1874-1920), spezialisierte sich auf Kostümfilm: Nach dem unrühmlichen Verlauf seiner Theaterkarriere wandte er sich dem Schauspiel auf der Leinwand zu. Mit *Pierrot innamorato* feierte er 1906 sein Debut als Regisseur. Er widmete sich vornehmlich der Verfilmung von klassischen Stoffen der Literatur und historischen Themen. Damit frönte er einer Tendenz des frühen italienischen Films.<sup>26</sup> Die Kritik reagierte auf seine künstlerischen Erzeugnisse eher zurückhaltend, weil man seine Filme als Stereotypen getränkt und romanzenhaft abqualifizierte. *Giovanni dalle Bande Nere* wurde von der *Società Italiana Cines*, deren künstlerischer Leiter Caserini seit 1907 war, produziert. In der weiblichen Hauptrolle erschien die Schauspielerin Maria Adele Gasperini, die Caserini 1911 ehelich-

---

<sup>23</sup> Zur eher holprigen Entwicklung von Produktionsfirmen in der Toskana in den ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts: Aldo Bernardini, *Avventure di nobili e nobildonne. Il primo cinema italiano in Toscana*, in: Luca Giannelli (Hrsg.), *La Toscana e il cinema*, Firenze 1994, S. 153-163, hier S. 157-160.

<sup>24</sup> *Giovanni dalle Bande Nere*, Italien, 1910, Kurzfilm, sw, stumm, R: Mario Caserini, Szenographie: Arrigo Frustra, Produzent: Società Italiana Cines; Darsteller: Dante Cappelli, Maria Caserini, Fernanda Negri Pouget, Amieto Novelli, Amieto Palmeri. In den USA im September 1910 unter *Giovanni of Medici* erschienen, <http://www.imdb.it/title/tt0177810/> (zuletzt am 06.01.2012).

<sup>25</sup> Taddei, *Il fantasma del Principe* (wie Anm. 22), S. 306 f.

<sup>26</sup> Christian Kiening, *Mittelalter im Film*, in: Christian Kiening, Heinrich Adolf (Hrsg.), *Mittelalter im Film*, Berlin u.a. 2006, S. 3-101, hier S. 19. Einführend: Marcia Landy, *Italian Film*, Cambridge 2000, Kapitel 1.

te.<sup>27</sup> Caserinis Streifen *Gli ultimi giorni di Pompeii* (bekannt geworden unter dem Titel *Last Days of Pompeii*) von 1913 wurde demgegenüber aufwändiger gedreht und hatte kommerziellen Erfolg.<sup>28</sup>

Die zweite Verfilmung geht auf Luis Trenker zurück: Der aus Gröden stammende Alois Franz Trenker (1892-1990), der zwischen Dezember 1935 und Januar 1936 in den toskanischen Studios von Tirrenia an einem ‚Proto-Spaghetti-Western‘ gearbeitet hatte<sup>29</sup>, übernahm im Auftrag der *Ente Nazionale Industrie Cinematografiche* und dem *Consorzio Condottieri* die Regiearbeit und die Hauptrolle als Giovanni de’ Medici im 1937 publizierten Film *Condottieri*.<sup>30</sup> Hierbei handelt es sich um eine großzügige Adaption der Biographie Giovanni *dalle Bande Nere*, der hier die *Bande Nere* ins Leben rief – in der vagen Absicht, Italien von der Fremdherrschaft anderer Mächte zu befreien und zu einigen. Der *condottiero* Malatesta indes gibt als Antagonist das Bild des unzuverlässigen, windigen und verräterischen Söldnerkapitäns ab. Der Rat von Florenz und der Papst stellen sich den Plänen Giovanni entgegen, Giovanni lässt allerdings von seinen Attacken gegen Rom ab, ehelicht Maria Salviati und stirbt in einer von Malatesta sowie dessen zusammengewürfelten

---

<sup>27</sup> Roberta Ascarelli, Caserini, Mario, in: DBI, Bd. 21, Roma 1978, S. 337-339.

<sup>28</sup> *Gli ultimi giorni di Pompeii*, Italien, 1913, R: Mario Caserini, <http://www.imdb.it/title/tt0003489/> (zuletzt am 06.01.2012). Anett Werner, Kathrin Nachtigall, Moving Antiquity. Antike Welten im Stummfilm. Ancient Worlds in Silent Cinema. Internationale Tagung veranstaltet vom SFB 644 Transformation der Antike, Humboldt-Universität zu Berlin, in Kooperation mit der University of Bristol und dem Zeughaus-Kino (DHM), Berlin, 18. bis 19. März 2011, in: AHF-Informationen, Nr. 075 vom 20. 4. 2011.

<sup>29</sup> Piero Mechini, Cinecittà a Bocca d’Arno. Gli studi Pisorno di Tirrenia, in: Luca Giannelli (Hrsg.), *La Toscana e il cinema*, Firenze 1994, S. 199-214, hier S. 205.

<sup>30</sup> *Condottieri*, Italien/ Deutschland, 1936/37, Spielfilm, sw, R: Luis Trenker, Werner Klingler, Buch: Luis Trenker, Kurt Häuser, Mirko Jelusich, Kamera: Albert Benitz, Montage: Giuseppe Becce, Produzent: *Ente Nazionale Industrie Cinematografiche/ Consorzio Condottieri* (dt. Heinrich Schier). Zu *Condottieri* im Kontext der Biographie Luis Trenkers: Stefan König, Florian Trenker, Bera Luis. *Das Phänomen Luis Trenker. Eine Biographie*, München 2006, S. 177-183.

Söldnerhaufen aufgenötigten Schlacht (die Giovannis Truppen letztlich gewinnen).<sup>31</sup>

Der propagandistisch aufgeladene Film zeigt Massen- und Schlachtenszenen (an denen 60 Mann der SS-Division Leibstandarte *Adolf Hitler* und von der italienischen Heeresleitung abkommandierte 1.500 Infanteristen sowie 500 Reiter nebst einer Pionierkompanie mitwirkten) und diente den Interessen Benito Mussolinis, der seinerseits das Kino für eine schlagkräftige Waffe (*il cinema è l'arma più forte*) hielt. Insofern lässt sich dieser Streifen als ‚gelungenes‘ Beispiel für den ‚italienischen Film im Faschismus‘ sehen. Die Botschaft des Filmes zeigt sich in der antiindividualistischen Umdeutung der protonationalen Gemeinschaft eines vermeintlichen Mittelalters. Obschon Trenker in dieser Rolle auf Deutsch sprach, überarbeitete man das Werk für eine deutsche Version mit deutschen Schauspielern. Das heroische Narrativ des Giovannis von Luis Trenker kann sowohl als Lesart der vaterländischen Erhebung mit der Zentralfigur Adolf Hitlers als auch der finalen Einigung Italiens durch Mussolini gedeutet werden.<sup>32</sup> Auf der Seite des Reiches engagierte sich die *Tobis-Rota* als Produzentin. Im Mai 1936 wurden die entsprechenden Verträge zwischen der italienischen *Ente Nazionale Industrie Cinematografiche* und dem *Consorzio Condottieri* sowie der deutschen *Tobis-Cinema* unterzeichnet. Adolf Hitler hatte dies zunächst begrüßt, zeigte sich dann aber massiv verärgert, weil er den Film für klerikal hielt.<sup>33</sup>

Luis Trenker, der selbst am Drehbuch für *Condottieri* geschrieben hatte, bezog sich ausdrücklich auf Söldnerkapitäne wie Giovanni

---

<sup>31</sup> Bettina Bildhauer, *Filming the Middle Ages*, London 2011, S. 153 f.

<sup>32</sup> Ebd., S. 152-154.

<sup>33</sup> Taddei, *Il fantasma del Principe* (wie Anm. 22), S. 307. BZ am Mittag, Berlin, 6. 5. 1936, abgedruckt: Florian Leimgruber (Hrsg.), Luis Trenker, Regisseur und Schriftsteller. Die Personalakte Trenker im Berlin Document Center, Bozen 1994, S. 31. Zu den Eingriffen in den Schnitt des Films aufgrund von Hitlers und Goebbels Kritik: Franz A. Birgel, Luis Trenker: A Rebel in the Third Reich? *Der Rebell, Der verlorene Sohn, Der Kaiser von Kalifornien, Condottieri, and Der Feuertenfel*, in: Robert C. Reimer (Hrsg.), *Cultural History through a National Socialist Lens: Essays on the Cinema of the Third Reich*, Rochester/NY 2000, S. 45-64, hier S. 49.

dalle *Bande Nere*, Colleoni und Gattamelata als ungleich ‚herrlichere, kühnere und großzügigere‘ Figuren, die er zum Leben zu erwecken gedachte.<sup>34</sup> Giovanni de’ Medici diene beim vermeintlichen Streben nach einem ‚einigen Vaterland‘ als Gegenbild zur genussüchtigen und prachtlverliebten Adelswelt im Italien der Renaissance.<sup>35</sup> Über die Glaubwürdigkeit der Figuren und die schauspielerische Verwirklichung dieses Anspruches mochte man indes geteilter Meinung sein.<sup>36</sup> Trenker, der in *Condottieri* nicht auf die Metaphorik landschaftsszenischer Gebirgsbilder verzichtet<sup>37</sup>, wandte sich im Anschluss wieder dem eigentlichen Gebirgsstreifen zu.<sup>38</sup>

Die dritte Fassung der Materie ist von 1956: Der Regisseur Sergio Grieco (1917-1982)<sup>39</sup> drehte *Giovanni dalle Bande Nere* auf der Grundlage des gleichnamigen Romans von Luigi Capranica (1821-1891).<sup>40</sup> Der Film kam 1958 in die Kinosäle, in der Bundesrepublik unter dem Titel *Die schwarzen Ritter von Borgoforte*, in den USA erst 1960 unter dem ebenso selbstredenden wie paradoxen Titel *The Violent Patriot*.<sup>41</sup> Mit diesem Streifen fügte sich Sergio Grieco, der in

---

<sup>34</sup> Zeitungsausschnitt vom 28. 4. 1936: Leimgruber, Luis Trenker (wie Anm. 33), S. 29.

<sup>35</sup> BZ am Mittag, Berlin, 6. 5. 1936, abgedruckt: ebd., S. 31.

<sup>36</sup> Vgl. L. Fickeisner, 3. 4. 1937, an die Reichsfilmüberwachungsstelle, abgedruckt: ebd., S. 41: *Die Rolle, die er in Condottieri spielt, glaubt ihm doch kein Mensch, dieser lächelnde, junge Mann, ohne Größe, Hobeit u. Würde, hat doch keine Führeigenschaften. Sein Gegenspieler, der Malatesta, der ja, er keineswegs.*

<sup>37</sup> Bildhauer, *Filming the Middle Ages* (wie Anm. 31), S. 154-159.

<sup>38</sup> König, Trenker, Bera Luis (wie Anm. 30), S. 183 f.

<sup>39</sup> Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano. I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Roma 1993, S. 130 f.

<sup>40</sup> Vgl. zu literarischen Impulsgebern des 19. Jahrhunderts: Kiening, *Film im Mittelalter* (wie Anm. 26), S. 37 f. Alessandra Briganti, Capranica, Luigi, in: *DBI*, Bd. 19, Roma, 1976, S. 158-160, hier S. 159.

<sup>41</sup> *Giovanni dalle Bande Nere*, Italien, 1956, Abenteuerfilm, in Farbe, R: Sergio Grieco, Produzent: Ottavio Poggi, Buch: Luigi Capranica, Ottavio Poggi, Kamera: Alvaro Mancori, Szenographie: Ernest Kromberg, Darsteller: Vittorio Gassman (Giovanni de’ Medici), Anna Maria Ferrero (Anna), Silvio Baglioni (Lumaca, il servo gobbo), Ubaldo Ley (Stefano, padre di Anna), Constance Smith (Lady Emma), Gérard Landry (Gasparo, il traditore): *Giovanni dalle Bande Nere*, <http://www.imdb.it/title/tt0049262/> (zuletzt am 06.01.2012). Die deutsche DVD unter dem Titel *Die Schwarzen Ritter von Borgoforte* ist offenbar mit der alten, miserablen Tonspur (Fernschfassung?) versehen. Die Politik des

besonderem Maß auf Kostüm- und später vor allem auf Sandalenfilme setzte, in die Reihe wenig anspruchsvoller Abenteuerfilme italienischer Prägung ein.<sup>42</sup> Im selben Jahr (1956), davor, entstand unter Griecos Regie auch der Ritterfilm *Lo spadaccino misterioso* (deutsch: *Der geheimnisvolle Ritter von Montferrat*, auch *Der schwarze Capitano*), der bereits 1956 in Italien, 1957 in Deutschland anlief.<sup>43</sup>

Im Mittelpunkt des Plots von *Giovanni dalle Bande Nere* steht die Liebesbeziehung, die Giovanni zur Lady Emma hegt: Der Verrat von Giovanni's Unterkapitän Gaspar führt zur Plünderung von Caravaggio durch die gierigen Söldnerhaufen und schließlich zur Niederlage bei Borgoforte, wo es dem wagemutigen Giovanni und seinen treuen Männern nicht gelingt, das kaiserliche Heer unter der Führung von Georg von Frundsberg aufzuhalten. Entsprechend den italienischen Klischees blamieren sich die ebenso verschlagenen wie arroganten französischen Generäle und Gesandten, während die tapfersten Söldner *Giovanni dalle Bande Neres* unter dem Kommando ihres Söldnerkapitäns mit entblößtem Oberkörper einen mutig vorgetragenen, mit dem Schwert ausgefochtenen Überraschungsangriff gegen die kanonenbewehrte Stellung des Heeres König Franz' I. führen.

Im Kontext der zügig wechselnden Regierungschefs nach den Kabinetten Alcide de Gasparis (*Democrazia Cristiana*) und der außenpolitischen Defensive, in der sich Italien nach dem Zweiten Weltkrieg befand, mochte sich ein unpolitischer Held *Giovanni dalle Bande Nere* gut eignen, um den beliebten Stoff aus der Renaissance

---

Titels im Sinne Glasenapps – wie bei der Auswahl mythentauglicher Stoffe: Jörn Glasenapp, Vom Kalten Krieg im Westen zum Vietnamkrieg. John Wayne und der Alamo-Mythos, in: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hrsg.), *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 75-92.

<sup>42</sup> Vgl. Kiening, *Mittelalter im Film* (wie Anm. 26), S. 34. Vgl. zur thematischen Varianz, allerdings ohne Verknüpfung mit dem Kontext der Verfilmung: Derek Elley, *The Epic Film. Myth and History*, London 1984.

<sup>43</sup> *Lo spadaccino misterioso*, Italien, 1956, R: Sergio Grieco, <http://www.imdb.it/title/tt0049786/> (zuletzt am 06.01.2012). Poppi, *Dizionario* (wie Anm. 39), S. 130.

in eskapistischer Manier einem Kinopublikum zu präsentieren.<sup>44</sup> Insofern stellt der aufrechte und mutige Söldnerkapitän, der sich in Griecos Film patriotischer Diktion weitgehend enthält, den idealisierten italienischen Mann der 1950er Jahre dar – arbeitsam und listig, aber ehrlich und sich selbst treu, unabhängig und vor allem charmant gegenüber der blonden Damenwelt, die sich seiner erst unter Billigung des Vaters und nach Ausräumen aller missverständlichen Verwicklungen auf religiös verklärter Ebene hingibt.<sup>45</sup>

Die vierte und vorläufig letzte Verfilmung Giovanni *dalle Bande Nere* hat Ermanno Olmi als Drehbuchautor und Regisseur 2001 unter dem Titel *Il mestiere delle armi* vorgenommen.<sup>46</sup> Bei diesem in Italien hoch gelobten und prämierten Film handelt es sich gegenüber den bisherigen Adaptionen um einen dezidierten Anti-Kriegsfilm, in dessen Mittelpunkt die letzten Tage Giovanni de' Medicis stehen.<sup>47</sup> Olmi, der bereits verschiedentlich zuvor historisierende Streifen gedreht hat<sup>48</sup>, verknüpft im der italienischen DVD als *Extra* beigegebenen Interview sein filmisches Erzeugnis ausdrücklich mit dem Terror-Krieg, der mit dem 11. September 2001 seinen symbolischen Beginn hatte. Die anthropologische Grundsatzfrage, warum sich Menschen überhaupt Gewalt antun und einander auslöschen, wenn sie in der Blüte ihres Lebens stehen (Giovanni de' Medici zählte gerade 28 Jahre, als er aus dem Leben gerissen wur-

---

<sup>44</sup> Vgl. Heinrich Adolf, Richard Thorpe: *Ivanhoe* (1952), in: Christian Kiening, Heinrich Adolf (Hrsg.), *Mittelalter im Film*, Berlin u.a. 2006, S. 227-247, hier S. 242. Für die USA gilt ein patriotischer Zug im Charakter einer Figur wie *Ivanhoe*.

<sup>45</sup> Eine Untersuchung zu Sergio Grieco, die den politischen sowie kulturellen Kontext ausleuchtet und die gesellschaftlich relevanten Stereotypen herausarbeitet, steht noch aus; Grieco griff in seinen Filmen Stoffe auf, die nicht nur populär waren, sondern die sich auch in besonderer Weise eigneten, im Italien der 1950er und 1960er Jahre die tradierten Mythologeme neu zu chiffrieren. Vgl. zu US-amerikanischen „Mythologien“: Glasenapp, *Vom Kalten Krieg* (wie Anm. 41).

<sup>46</sup> *Il mestiere delle armi*, <http://www.imdb.it/title/tt0245276/> (zuletzt am 06.01.2012).

<sup>47</sup> Vgl. Taddei, *Il fantasma del Principe* (wie Anm. 22), S. 307.

<sup>48</sup> Hierin folgt Olmi einer jüngeren Tendenz der ‚Historisierung‘ von filmischen Stoffen: Kiening, *Mittelalter im Film* (wie Anm. 26), S. 27.

de), gibt den Leitfaden für das Interesse der Erzählung ab und verknüpft den historischen Stoff mit der Phänomenologie der Gegenwart. Die strukturelle Verknüpfung zwischen den Ereignissen des unglücklichen Todes des *condottiero* und dem terroristischen Massenmord des 11. Septembers 2001 verweist, wenigstens in den Augen Olmis, auf einen technologischen Paradigmenwechsel: Hier ist es der asymmetrische Krieg mit den Instrumenten des Terrors, dort der Wandel des Kriegswesens durch die Feuer- und Schusswaffen auf dem Feld.<sup>49</sup> Während der Film in Italien im Mai 2001 in die Kinos kam, startete er in Deutschland erst im Oktober 2002 unter dem irreführenden Titel *Der Medici-Krieger* – ohne bemerkenswerten Erfolg.<sup>50</sup>

Ermanno Olmi bemüht sich im Film *Il mestiere delle armi* um eine historisch möglichst authentische Darstellungsform und wählt dabei filmische Instrumente wie die präzise Nachbildung von Kostümen, Armierungen, Waffen und Schauplätzen – soweit er nicht an originalen Orten dreht –, eine Anpassung der Sprache und Dialoge an historische Quellen sowie die szenische Darstellung in Anlehnung an historisch verbürgte Abläufe. Anders als seine Vorgänger greift er nicht auf die Romanvorlagen zurück, sondern stützt sich weitgehend auf den quellenmäßig rekonstruierbaren Zeitraum vom 23. bis zum 30. November 1526.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> DVD Multimedia San Paolo Srl, *Il mestiere delle armi*, 2001, Extras: *Intervista ad Ermanno Olmi*. Die italienische DVD (fortan nur als *Il mestiere delle armi* zitiert) bildet auch die Bezugsgröße der Zitate und Beschreibungen in diesem Aufsatz. In seinem Essay *Die Neuen Kriege* votiert Herfried Münkler für ein ähnliches Verfahren: Während Münkler wenig an der anthropologischen Grundfrage der Gewalt interessiert ist, sieht auch er die Kriege der Renaissance als Vergleichsbeispiel für die ‚entgrenzte‘ Kriegsführung des beginnenden 21. Jahrhunderts: Münkler, *Die neuen Kriege* (wie Anm. 11). Vgl. Lang, Herfried Münkler über den Krieg (wie Anm.11).

<sup>50</sup> *Il mestiere delle armi*, <http://www.imdb.it/title/tt0245276/releaseinfo> (zuletzt am 6. Januar 2012). Über die Rezeption in Deutschland bspw.: <http://www.cinema.de/film/der-medici-krieger,1319583.html> (zuletzt am 06.01.2012).

<sup>51</sup> Vgl. Ilaria Ciseri, *Gli ultimi giorni di Giovanni delle Bande Nere, le esequie e il ritorno del suo sepolcro a Firenze*, in: Mario Scalini (Hrsg.): *Giovanni delle Bande Nere*, Firenze 2001, S. 202-221.

Allerdings gelingt dem penibel um Historizität ringenden Ermanno Olmi mit seinem *Il mestiere delle armi* wohl ein Anschauungsbeispiel für den ‚historischen‘, ja historistischen Film, nicht aber ein ansprechender Spielfilm. Bereits in *Albero degli zoccoli*<sup>52</sup> von 1978 strebt Olmi nach ‚Authentizität‘, die er durch den Dreh an Originalschauplätzen und mit Laienschauspielern zu gewinnen suchte: Allerdings garantieren solche Verfahren nicht, dass sich die Zuschauer verfangen lassen.<sup>53</sup> Olmi legt die filmische Lesart der letzten Tage Giovanni de’ Medicis vor und liefert eine für Fachhistoriker(innen) faszinierende Interpretation der Geschehnisse im Winter 1526 und der damaligen Kriegereignisse. Indes dürfte der Grund für den mangelnden Erfolg an den Kinokassen, zumindest außerhalb Italiens, darin zu suchen sein, dass sich das künstlerische Erzeugnis Olmis nicht den medientypischen Konventionen des Spielfilms fügt – weil keine dramatische Geschichte erzählt wird, die die Zuschauer gefühlsmäßig engagierte.

## *2. Historische Authentizität, Krieg der condottieri und Giovanni dalle Bande Nere*

Das Phänomen der historischen Authentizität im Film sowie die Diskussion um die diskursive Leistungsfähigkeit des Mediums Film, historische Wirklichkeit darzustellen und dadurch zur Geschichtsinterpretation beizutragen, kann besonders deutlich bei der filmischen Inszenierung historischer Gewalt- und Schlachtenereignisse gezeigt werden. Denn der *condottiero* war in erster Linie ein Akteur in militärischen – und damit untrennbar verbunden diplomatischen – Strukturen und Vorgängen im Italien der Renaissance.

---

<sup>52</sup> *Albero degli zoccoli*, Italien, 1978, R: Ermanno Olmi, <http://www.imdb.it/title/tt0077138/> (zuletzt am 06.01.2012).

<sup>53</sup> Zum Verfahren, das Olmi in *L'albero degli zoccoli* (und auch in *Il mestiere delle armi*) wählt (Interview-Auszug): Natalie Zemon Davis, „Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen...“: Der Film und die Herausforderung der Authentizität, in: Rainer Rother (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, S. 37-64, hier S. 43. Zur distanzierenden Wirkung durch ‚zu viel‘ Authentizität, speziell im Fall Olmis: Rainer Rother, *Der Historiker im Kino* (wie Anm. 5), S. 12. Zum Film – und Auszug aus Kritiken: [http://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Holzschuhbaum](http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Holzschuhbaum) (zuletzt am 06.01.2012).

Die filmische Adaption dieses Stoffes formuliert eine Erzählung vom Verhalten der Söldnerkapitäne und ihrer Kompanien, der Fürsten und höfischen Gesellschaften, der kirchlichen Vertreter und Kaufleute. Die Mechanismen und Instrumente der Sprache des Film sollen im Wesentlichen an Ermanno Olmis *Il mestiere delle armi* bearbeitet werden. In Olmis Verfilmung der letzten Tage des Giovanni de' Medici wird das Handwerk des Krieges selbst thematisiert und damit in den Kontext des Genres Kriegsfilm eingeordnet. Demgegenüber dienen die Gewalt- und Schlachtszenen in Sergio Griecos *Giovanni dalle Bande Nere* (*Die schwarzen Ritter von Borgoforte*) als Gegenstück aus der Filmgeschichte. In Griecos Streifen, der irgendwo zwischen Abenteuer-, Ritter- sowie Mantel- und Degenfilm anzusiedeln ist, spielen Schlachtszenen nur eine Nebenrolle mit dekorativem Sinn bzw. Unterhaltungswert.<sup>54</sup>

*Il mestiere delle armi* beginnt mit dem Kommentar Pietro Aretinos zum Tode Giovanni de' Medicis am 30. November 1526 und formuliert in Einblendung die Leitfrage nach der Erfindung des Krieges in den Worten des lateinischen Dichters Albius Tibullus (ca. 54 bis 19 v. Chr.).<sup>55</sup> Die Handlung des Filmes setzt mit dem Überfall von Giovanni's Reitern auf eine Nachhut kaiserlicher Truppen an den verschneiten Uferbänken des Po am 23. November sowie mit dem Kappen der Pontonbrücke über den breiten Fluss ein. Der päpstliche *condottiero* Giovanni ist nicht nur berüchtigt für diese *scaramucchie*, diese nadelstichartigen Scharmützel – wie auch erläutert wird, er sieht sich vielmehr zu dieser Taktik gezwungen: *Signor Iohanni*, wie er im Streifen gerufen wird, hat keine Artillerie zur Verfügung. Aus seinem Feldlager – man folgt ihm und seinem Offizier Luc'Antonio Cuppano ins schlichte Kommandanten-Zelt – diktiert er ein entsprechendes Schreiben an den formal als Generalkapitän

---

<sup>54</sup> Zum Authentizitätsanspruch von Verfilmungen/ Filmen und den medien-spezifischen Bedingungen (programmatisch und für die hier folgenden Beobachtungen richtungsweisend): Kiening, *Film im Mittelalter* (wie Anm. 26), S. 9. Zur Historisierung populärer Stoffe; ebd., S. 60 f.

<sup>55</sup> Reinhart Herzog, Tibullus, Albius T., in: *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, Band 5, München 1979, coll. 819-820: Kriegshass als eines der Motive in der Dichtung des Tibullus.

der Armee der italienischen Liga und des Papstes investierten Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino.

Um die Artillerie entfaltet sich ein eigener Erzählstrang: Zunächst wird der Zuschauer Zeuge der Herstellung eines Falkonetts in einer Ferrareser Kanonengießerei und deren durchschlagender Erprobung (gerichtet auf Harnisch, Panzer und Helm Giovannis). Der Herzog von Ferrara, Alfonso d'Este, bescheidet Giovanni allerdings eine entsprechende Anfrage abschlägig.<sup>56</sup> Denn Alfonso d'Este will seinen Sohn Ercole mit Margarethe von Österreich, des Kaisers Tochter, verheiraten und empfängt noch am 23. November einen Gesandten Karls V., um den Heiratsvertrag abzuschließen. Im Gegenzug präsentiert der Herzog dem Gesandten und seinem Dolmetscher in Kellergemächern ein Falkonett; vier dieser kleinen Hinterladergeschütze macht er dem Kaiser zum Geschenk. Die vier Falkonette werden umgehend verschifft und dem kaiserlichen Heer unter General Georg von Frundsberg zugeführt.

Zeitgleich entwickeln sich zwei weitere Handlungsstränge: Der eine spielt auf diplomatischer Ebene. Der Botschafter des Markgrafen von Mantua, Matteo Cusastro, legt dem Medici-Verwandten, Papst Clemens VII., die militärische Situation der päpstlichen Truppen und die missliche Situation des Markgrafen, Federico II. Gonzaga, dar. Letzterer ist bemüht, die lästigen kaiserlichen Truppen loszuwerden und über den Po zu schicken (womit er seinem Intimfeind Giovanni de' Medici ‚eins ausgewischt‘ hätte). Der Papst gibt sich desinteressiert, und Federico Gonzaga gewährt den imperialen Truppen Durchzug: Während sich der kaiserliche Gesandte in Begleitung eines deutschen Kaufmannbankiers in Mantua am Gonzaga-Hof eingestellt hat und feierlich empfangen wird, weist Cusastro den Kastellan von Curtatone sul Po an, Frundsberg und seine Leute passieren zu lassen. Am Morgen des 24. Novembers erreichen die vier Falkonette die Kaiserlichen und werden unter den Augen des Generals ans Ufer gesetzt. Bei Ostiglio sul Po setzt Frundsberg

---

<sup>56</sup> *Il mestiere delle armi*, 00:13:49-00:14:44. Milanesi, Lettere di Giovanni de' Medici (wie Anm. 21), Nr. 164: Alfonso d'Este an Giovanni de' Medici, 2. März 1526.

sein Heer über den breiten Fluss und verlässt somit das Markgrafentum Mantua.

Der andere Faden der Handlung verfolgt Giovanni de' Medici weiter: Noch in derselben Nacht befiehlt er den Aufbruch seiner Kompanie, um die Landsknechte Frundsbergs aufzuhalten – die Nachricht vom Durchmarsch durch das Markgrafentum Mantua erreichte Giovanni sofort. Die lustvolle Affäre mit einer Mantuaner Edeldame tritt an dieser Stelle in Erscheinung: Sie ist die Gemahlin des Kastellans von Curtatone sul Po. Diese schöne Dame treibt sich in ihrem Wagen, der zuvor schon Schauplatz des Liebesspiels mit dem *condottiero* geworden ist, durch die Nacht auf der vergeblichen Suche nach Giovanni. Ob der Kastellan ahnt, zu wem die nächtlichen Ausflüge seiner Ehefrau führen, bleibt unklar. Nur zu gern mag man seinen Unwillen gegenüber den umherziehenden Söldnerführern verstehen: Anweisungsgemäß bleibt das Tor von Curtatone sul Po nach dem Abmarsch der kaiserlichen Truppen für Giovanni und seine Kompanie verschlossen.

In der Nacht verheeren die Söldner in den Diensten Giovanni de' Medicis das Umland, da sie ohne Bezahlung geblieben sind und vergeblich durch die Nacht marschieren mussten. Dabei kommt es zur Schändung eines hölzernen Kruzifixes: Die Verantwortlichen lässt Giovanni aufknüpfen. Am nächsten Morgen kann die Kompanie Medicis schließlich durch das Tor von Curtatone ziehen. Giovanni führt seine Kompanie an die Einheiten Frundsbergs heran, um sie zum Gefecht zu stellen. Die kaiserlichen Söldner weichen auf Befehl ihres Kommandanten zurück, so dass der Angriff zum Unmut des päpstlichen *condottiero* ins Leere läuft. Nach einer kurzen Rast befiehlt Giovanni abermals die Verfolgung der Eindringlinge aus dem Norden. Bei der alten Ziegelei von Governolo erreicht der Verband Giovanni de' Medicis eine Nachhut Frundsbergs: Die Landsknechte haben sich dort unter den Augen ihres Generals verschanzt und die vier Falkonette – verdeckt – in Stellung gebracht. Der Frontalangriff, den Giovanni einleitet, wird durch die Schüsse aus den Falkonetten abgeblockt, wobei die Ku-

gel des vierten Falkonetts den rechten Unterschenkel Giovannis zertrümmert.<sup>57</sup>

Die verschiedenen Handlungsabfolgen münden in die Szenerie des qualvollen Dahinsiechens des Giovanni de' Medicis, den man auf dessen eigenen Wunsch in den Palazzo seines alten Gefährten und Freundes Luigi Gonzaga – ein Onkel des Markgrafen Federico II. – transportiert hat.<sup>58</sup> Die Protagonisten der diplomatischen Vorgänge stellen sich vor dem Krankenlager des *condottiero* ein: Sie machen Giovanni ihre Aufwartung und diskutieren in den Nebenzimmern die Auswirkungen des Rückzugs Giovannis vom kriegerischen Geschehen. Der jüdische Arzt Abraam übernimmt vom 25. November an die Therapie, in deren Verlauf das verletzte Bein amputiert wird. Die Rück- und Überblenden, die die Gedankenwelt des Fiebernden visualisieren, zeigen das Turnier zu Mantua, bei dem Giovanni die Edeldame seiner amourösen Abenteuer kennengelernt hat, lassen ihn an seine sorgende Ehefrau Maria Salviati und seinen kleinen Sohn denken. Am Abend des 29. Novembers bestellt man einen Beichtvater, dem Giovanni sein Bekenntnis, als *Soldat* gelebt zu haben, gibt: *In questi anni della mia vita son' sempre vissuto come un soldato. Allo stesso modo sarei vissuto secondo il costume dei religiosi, si avessi l'abito, che voi portate.*<sup>59</sup> Der Film endet mit der Niederlegung Giovannis auf das Feldbett und seiner Begräbnisfeier in San Domenico zu Mantua, wo man den toten *condottiero* in seiner Armatur aufbahrt. Die Erläuterung zu den folgenden Geschehnissen berichtet von der Rückkehr des erkrankten Georg von Frundsbergs über die Alpen und vom *Sacco di Roma* durch kaiserliche Heerscharen im Frühjahr 1527.

---

<sup>57</sup> Damit erlitt Giovanni *dalle Bande Nere* kein außergewöhnliches Schicksal: Hannelore Zug Tucci, *La morte del condottiero: Braccio, i Bracceschi e altri*, in: *Archivio Storico Italiano* 158 (2000), S. 721-749, hier S. 737 f.

<sup>58</sup> Diese Szenenfolge hält sich an den Brief Pietro Aretinos: Milanese, *Lettere di Giovanni de' Medici* (wie Anm. 21), Nr. 173: Pietro Aretino an Francesco degli Albizzi, 10. Dezember 1526.

<sup>59</sup> *Il mestiere delle armi*, 1:25:25 f; Milanese, *Lettere di Giovanni de' Medici* (wie Anm. 21), Nr. 173: Pietro Aretino an Francesco degli Albizzi, 10. Dezember 1526.

Ohne den diplomatischen Kontext auszublenden, verfolgt der Film die letzten Tage des *condottiero* und Soldaten Giovanni *dalle Bande Nere*. Militärisches und diplomatisches Handeln erscheinen als Zwillingsgeschwestern, verkörpert durch den Operetten-Feldherrn Francesco Maria della Rovere, beschrieben durch Machiavelli – dessen Schriften wiederholt zitiert werden. Die tägliche Existenz eines Söldnerkapitäns im Zusammenleben mit seinen Söldnern wird minutiös erzählt und dabei ein historisch authentifizierendes Bild von der Kriegswirklichkeit in der Renaissance entworfen. Darin setzt sich *Il mestiere delle armi* unmissverständlich und ausdrücklich ab von vergleichbaren Filmen zu Söldnern oder *condottieri*.

Die Verfilmung *Giovanni dalle Bande Nere* von Sergio Grieco bewegt sich demgegenüber in einem konventionellen Narrativ, in welchem die Roman-Vorlage in eine schlichte filmische Dramatik übersetzt wird. Wiewohl der Held fast durchgehend in einem schillernden Wams umherläuft und gelegentlich einen silberglänzenden Brustpanzer anlegt, verdichten sich die söldnerspezifischen Kampfszenen auf zwei Schlachtereignisse. Die Erzählung wird von zwei zeituntypischen Duellen eingfasst: In beiden Fällen muss der wohlfrisierte Hero Giovanni mit einem Verräter fertig werden.

Das erste Duell ist ein Zweikampf, den Giovanni *dalle Bande Nere* selbst als Form der Bestrafung eines Befehlsverweigerers ausgewählt hat. Dieses Duell vollzieht sich parallel zur Einführung, in der die wichtigsten Personen vorgestellt und das Feldlager als Setting vorgeführt werden. Im Verlauf der Auseinandersetzung spricht Giovanni seinem alsbald unterliegendem Gegenüber das Leitmotiv des Films zu: *Habt keine Furcht. Ich bin Soldat und kein Henker*. Wenig überraschend endet das Duell mit einem gewaltigen Hieb, durch den Giovanni den Verräter ins Jenseits befördert.<sup>60</sup>

Das den Film abschließende Duell wird Giovanni vom dramatisch entscheidenden Gegenspieler, dem Unterkapitän Gaspar, in einer verwüsteten Kirche aufgenötigt. Dorthin hat sich Giovanni schwer verwundet geschleppt und darf seines unausgesprochenen Chris-

---

<sup>60</sup> *Die Schwarzen Ritter von Borgoforte*, 00:01:08-00:05:36.

tus-Erlebnisses im Angesicht des Kruzifixes teilhaftig werden. Dieser nicht ritualisierte Zweikampf bricht durch den für Gaspar tödlichen Schlag, den Giovanni mit einem Kandelaber ausübt, ab.<sup>61</sup>

Bei den beiden Schlachtszenen handelt es sich zunächst um den siegreichen Angriff Giovanni de' Medicis auf französische Stellungen bei Caravaggio. Nur mit Schwertern bewaffnet schwimmen 50 Mann unter dem Befehl Giovanni durch einen breiten Fluss und überrumpeln die französischen Kanoniere. Die Kanonen werden nach einer Fechtperiode gegen das Lager der Franzosen gewendet. Mit dem nur widerwillig beginnenden Verstärkungsangriff durch Gaspar und die übrigen *Bande Nere* klingt die Darstellung des Scharmützels aus.<sup>62</sup> Die eindimensional auftretenden feigen Duodez-Fürsten und Landkarten-Feldherren schwenken um und dürfen sich als Sieger über die Franzosen fühlen; sie ziehen das weitere diplomatische Vorgehen an sich. Im Anschluss an dieses Geschehen wird in Ausschnitten die gegen Giovanni erklärten Willen von Gaspar erlaubte Plünderung Caravaggios gezeigt.<sup>63</sup>

Die zweite Schlachtenszene schildert den Durchbruch der *deutschen* Landsknechte unter der Führung Georg von Frundsbergs bei Borgoforte. Nachdem sich Gaspar mit einem Teil der *Bande Nere* abgesetzt hat, übernimmt Giovanni mit den ihm verbliebenen Söldnern die Sicherung der Engstelle. Die Zahl der heran preschenden *Deutschen* gibt den Ausschlag, während des Gefechts wird Giovanni (wie aus dem Nichts) verletzt, stürzt vom Pferd und schleppt sich in die

---

<sup>61</sup> Ebd., 1:28:21-1:29:54.

<sup>62</sup> Ebd., 00:47:02-00:49:34.

<sup>63</sup> Ebd., 00:53:46-00:56:48 (Kapitel 6). Hierbei handelt es sich um eine höchst interessante Interpretation der Plünderung einer militärisch unbedeutsamen Stadt. Denn das Massaker, das unter der Führung der Lichtgestalt Federico da Montefeltros 1472 in Volterra ereignete (als die Republik Florenz in einem wirtschaftlich motivierten Krieg gegen das untergegebene Volterra das vom Generalkapitän der Liga kommandierte Heer für seine Zwecke einspannte), war ein Schandfleck in der Vita des kunstsinnigen Grafen von Urbino; die florentinische Chronistik mühte sich um eine „reinigende“ Darstellung, wobei man dazu tendierte, den Unterkapitänen Federico da Montefeltros die Schuld zuzuweisen. Vgl. Enrico Fiumi, *L'impresa di Lorenzo de' Medici contro Volterra (1472)*, Firenze 1948.

Kirche von Borgoforte, wo das letzte Duell mit dem Verräter stattfinden wird.<sup>64</sup>

Während der Diversifizierung des Filmschaffens entwickelte sich bis in die 1990er Jahre eine Richtung unter dem Genretitel ‚Historienfilm‘, die sich intensiv mit der authentifizierenden Verfilmung historischer Wirklichkeiten auseinander gesetzt hat.<sup>65</sup> In Europa entstand im Kontext des *New British Cinema* eine ganze Reihe von Historiendramen, die sich auch auf die Vergangenheit vor der Industrialisierung beziehen und die Kenneth Branagh mit der Verfilmung *Henry V* von 1989 – auf der Grundlage des gleichnamigen Shakespeare-Stückes – wohl begonnen haben mag.<sup>66</sup> Die erneute filmische Adaption der *Bartholomäusnacht* durch Patrice Chéreau aus dem Jahr 1994 unter dem Titel *La Reine Margot*<sup>67</sup> gehört zu einem spezifisch französischen Zusammenhang der kunstvollen, empathischen Film-Darstellung. Wie Kenneth Branagh und Patrice Chéreau, die beide zunächst vor allem für die Bühne des Theaters aktiv waren, erzählt auch Jean-Paul Rappeneau in *Cyrano de Bergerac* von 1990 ein theatralisch aufgemachtes Historienwerk.<sup>68</sup> Die französische Traditionslinie solcher Historienfilme dürfte auf *Le retour de*

---

<sup>64</sup> *Die Schwarzen Ritter von Borgoforte*, 1:20:59-1:24:00 (Kapitel 9).

<sup>65</sup> Vgl. Werner Faulstich, *Filmgeschichte*, Paderborn 2005, S. 212.

<sup>66</sup> *Henry V*, England, 1989, R: Kenneth Branagh, <http://www.imdb.de/title/tt0097499/> (zuletzt am 06.01.2012). Vgl. Brian McFarlane, *The More Things Change... British Cinema in the 90s*, in: Robert Murphy (Hrsg.), *The British Cinema Book*, 3. Aufl., London 2009, S. 366-374, hier S. 367. Der Film *Henry V* hat in besonderer Weise Anlass gegeben, über die Darstellung von Geschichte im Film zu diskutieren; ähnlich wie bei Giovanni *dalle Bande Nere* handelt es sich beim englischen König Heinrich V. um eine Figur, die ein eigenes literarisches und filmisches Nachleben entfaltet hat; umso mehr da sich Kenneth Branagh mehreren Schichten der Verarbeitung eines historischen Stoffes gegenüber sah: James Quinn, Jane Kingsley-Smith, Kenneth Branagh's *Henry V* (1989): Genre and interpretation, in: Claire Monk, Amy Sargeant (Hrsg.), *British Historical Cinema. The history, heritage and costume film*, London 2002, S. 163-175, hier S. 168-172.

<sup>67</sup> *Die Bartholomäusnacht*, Frankreich/Italien/Deutschland, 1994, R: Patrice Chéreau, <http://www.imdb.de/title/tt0110963/> (zuletzt am 06.01.2012).

<sup>68</sup> *Cyrano de Bergerac*, Frankreich, 1990, R: Jean-Paul Rappeneau, <http://www.imdb.de/title/tt0099334/> (zuletzt am 06.01.2012).

*Martin Guerre* von Daniel Vigne (1982) zurückgehen:<sup>69</sup> Hier stand mit Nathalie Zemon Davis nicht nur eine profilierte Historikerin den Filmschaffenden Pate, vielmehr entspringt diese französische Art der filmischen Aufbereitung und Interpretation historischer Stoffe dem Umfeld einer durch die *Annales* begründete *Histoire de la sensibilité*.<sup>70</sup>

In *Die Bartholomäusnacht* operiert Patrice Chéreau mit wenig schmeichelhaften Bildern, die er im 1:1,85 Seitenverhältnis als Kompromiss zwischen Breitwandkino und der Bildkomposition des in der Renaissance gesuchten Goldenen Schnitts filmen lässt. Der Lichteinfall bei Innenraumaufnahmen ist spärlich, die Figuren müssen einzig durch ihre physische Präsenz überzeugen. Fackeln und Kerzen erhellen Innenräume, soweit nicht Tageslicht durch die verglasten Fenster einfällt. Geräusche dringen ungefiltert deftig an das Ohr des Publikums, die Menschen schwitzen vor Anstrengung und entbehren der peniblen Reinlichkeit der wohlhabenden Welt des ausgehenden 20. Jahrhunderts: Insbesondere die Hugenotten verzichten anders als die katholische Hofgesellschaft auf die Körperpflege. Die Kostüme scheinen der Porträtkunst und der Genredarstellung des späten 16. Jahrhunderts entnommen zu sein, meist handelt es sich um schwere Wollstoffe, oft einfache Kleidung mit schwacher Färbung, dunkle Farben. Einzig Seidentuch schillert und weist die Träger als vornehm aus. Neben der komplexen Inszenierung der Handlung sind es gerade diese Elemente, die den Film in die Nähe verfilmten Theaters rücken – und zugleich die authentifizierende Darstellung historischer Wirklichkeit ausmachen.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> *Le retour de Martin Guerre*, Frankreich, 1982, R: Daniel Vigne, <http://www.imdb.fr/title/tt0084589/> (zuletzt am 06.01.2012).

<sup>70</sup> Lucien Febvre, Sensibilität und Geschichte. Zugänge zum Gefühlsleben früherer Epochen, in: Claudia Honegger (Hrsg.), M. Bloch, F. Braudel, L. Febvre u.a. Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse, Frankfurt/M. 1977, S. 313-334 [zuerst: *Annales d'Histoire* 3 (1941), S. 5-20.]

<sup>71</sup> Ian Umlauf, Das Ende der Romantik, in: CINEARTE. Das Magazin für angewandte Filmkunst 10 (Dezember 2008), S. 56-67.

Während sich *Il mestiere delle armi* durchaus in den Zusammenhang der hier als ‚neuer‘ Historienfilm charakterisierten Adaptionen von literarisch-historischen Stoffen der Renaissance einordnen lässt und er mit vergleichbaren Instrumenten zur Authentifizierung arbeitet, schlägt Ermanno Olmi konzeptionell einen etwas anderen Weg ein. Nicht nur, dass er mit der Tradition der Verarbeitung des *Giovanni dalle Bande Nere*-Themas bricht. Seine Verfilmung erscheint vielmehr als pure historisierende – historistische – Lesart der italienischen *condottieri*-Geschichte. Überdies weist das Eingangsstatement der anti-kriegerischen Zeilen des Albius Tibullus darauf hin, dass dem Historienstreifen ein moralisches Programm unterliegt. Man verzichtet auf die Landkarte, die mit bedeutungsschwerer Stimme aus dem Off erläutert wird, wie im meisterhaften Film über den spanischen Söldner Diego Alatríste. Dort blickt die Kamera auf ein bunt eingefärbtes Europa, fokussiert den spanischen Teil, schließlich wird Flandern heran gezoomt, es wird eingeleitet:

*En el siglo 17, cercada de enemigos, España aún dominaba el mundo. Reinaba Filipe IV, el ‘rey planeta’, y sus territorios los gobernaba con puño de hierro su privado, el Conde Duque de Olivares. A Flandes, América, Filipinas, parte de Italia y el norte de África se habían unido Portugal y sus colonias, pero era en Flandes, en una guerra larga e cruel donde se jugaba la supervivencia del imperio – un imperio que se sostenía gracias a ejércitos profesionales cuyo núcleo principal eran soldados veteranos de los temibles tercios viejos de infantería española. Esta es la historia de uno de aquellos hombres [...].<sup>72</sup>*

In *Il mestiere delle armi* werden nun eine Reihe von eindeutig authentifizierenden filmrhetorischen Elementen, die durchaus gängig sind, eingesetzt – man denke an Beleuchtung oder Kostümierung in *Die Bartholomäusnacht* oder an das Schlachtengetümmel in *Henry V*. Nebst der dokumentarischen Einblendung der Chronologie, bei der sich Ermanno Olmi an die fachwissenschaftlich überprüfbare

---

<sup>72</sup> *Alatríste*, Spanien, 2006, R: Augustín Díaz Yanes, <http://www.imdb.es/title/tt0395119/> (zuletzt am 06.01.2012). Die den Zitaten zugrunde liegende DVD: Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2006; künftig zitiert als *Alatríste*, hier 00:00:17-00:00:50. Ich danke Berta Romero Hartig für die Hilfe bei der Transkription.

historische Abfolge der Ereignisse zu halten anschickt, sind dies vor allem die Wahl der Drehorte, die Arbeit mit dem Licht, die Kostümierung, die Armierung und das Arrangement von einzelnen Situationen, nicht zuletzt die Auswahl der Schauspieler – alles medienspezifische Komponenten des Films.<sup>73</sup>

Die Szenen, die am Fluss Po oder zumindest in dessen Nähe wie das einschneidende Gefecht bei der alten Ziegelei von Governolo spielen, drehte das Team am Unterlauf der Donau in Bulgarien: Nebel und Schnee blies man auf die Landschaft, wobei der Kameramann Fabio Olmi, der Sohn Ermannos, durch den Einsatz von farbigen Verlaufsfiltern nachzuhelfen hatte. Man bemühte sich um die eindrückliche Aufnahme der unwirtlichen Landschaft wie bei einer Naturstudie, die den geradezu dahin kriechenden, einschüchternd breiten und abweisend dreckigen Strom auf die Zuschauer wirken lassen will.<sup>74</sup> Der Szenenbildner Luigi Marchione beteuert die Schwierigkeiten, den zahlreichen bulgarischen Helfern zu vermitteln, dass man für das Feldlager von rauem Klima gezeichnete, brüchige Baracken und Behausungen benötigte. Allerdings versetzte die winterliche Witterung Bulgariens die Dreharbeiten in ein ungeschönt unangenehmes Ambiente, worin wenig Phantasie oder Einfühlungsvermögen gefordert waren, um die unfreundlichen letzten Novembertage des Jahres 1526 auf Celluloid zu bannen.<sup>75</sup> Ein ähnliches Verfahren wählte der Regisseur Agustín Díaz Yanes in *Alatriste* von 2006, als er die armen Darsteller seiner Flandern-

---

<sup>73</sup> *Il mestiere delle armi, extras, specials*; Olmis Erläuterung: *C'è una drama. Il film è la storia così come avvenuta, i fatti storici come sono avvenuti. La differenza che c'è fra la lettura di fatti storici e un film come questo è che se siamo riusciti, almeno non lo so, un fildato storico che ho di diventare un dato arricchito da una dimensione che amiamo la poetica che fa e trasforme il dato storico in un dato molto più significativo quindi ci da alla realtà valori che la realtà stessa riprodotti sulla pagina non può dare.* Die Chronologie nimmt Olmi von: Milanese, *Lettere di Giovanni de' Medici* (wie Anm. 21), *Cronologia*.

<sup>74</sup> Hans-Günther Dicks, Interview mit Fabio Olmi, in: *Film & TV Kameramann* 51.5 (2002), S. 1-8, hier S. 5.

<sup>75</sup> *Il mestiere delle armi, extras, specials*: Erläuterungen des Szenenbildners Luigi Marchione und der Kostümbildnerin Francesco Sartori: [...] *questa durezza della vita di questi tempi, abbandonati delle dispese, nella neve... una vita che non è paragonabile a quella d'oggi.*; zur Alteritätserwartung s.u. Kapitel III.

Veteranen bei der Belagerung von Breda durch den Schlamm im Regen kriechen hieß.<sup>76</sup>

Die Innenraumaufnahmen verlegte Olmi an die Originalschauplätze. In akkurater Wiedergabe der historischen Gegebenheiten positioniert er die Szenen mit den Fürsten Alfonso d'Este und Federico II. Gonzaga in die Paläste zu Ferrara und Mantua, lässt auf die Kastelle im padanischen Umland blicken, fängt Papst Clemens VII. Medici in den Hallen des Vatikans ein. Einzig natürliches Licht, Fackeln und Kerzen scheinen die Gemächer der Renaissance-Paläste, die Hütten und die Zelte zu beleuchten. In den hässlichen Winternächten vermochte man sich, selbst in den Salons der Gonzaga im Mantuaner Herzogspalast kaum zu wärmen. Ein offener Kamin spendet Wärme und Licht, nur zarter Schein von Kerzenleuchtern fällt auf die geschminkten und von der Ofenwärme leicht geröteten Gesichter der vornehm und dick gekleideten Hofgesellschaft. Der Regisseur Olmi aber verzichtet auf *schöne* und *einschmeichelnde* Bildgebung, sondern strebt nach einer Beobachterposition, wie sie ihm die vermeintlichen Umstände des 16. Jahrhunderts anbieten.<sup>77</sup>

Die Figuren wurden nach Vorlagen des 16. Jahrhunderts gestaltet: Das bekannte Porträt mit Rüstung von Gian Paolo Pace (1545, *Uffizi*, Florenz)<sup>78</sup> ist richtungsweisend für das Aussehen von Giovanni de' Medici, gespielt vom Bulgaren Hristo Jivkov. Der eher schütterere Bartwuchs, das lockige, dunkle Haar sowie der Oberlippenbart finden sich bei Jivkov wieder. Der Markgraf von Mantua, Federico Gonzaga, verkörpert von Sergio Grammatico, scheint Tizians Darstellung mit weißem Hündchen entstiegen zu sein: Seine weichen Gesichtszüge, der schwarze Vollbart, die Ringe an der linken Hand, das kostbare Seidentuch mit weißer Spitze sowie das

---

<sup>76</sup> *Alatriste*, Kap. 5 (Belagerung von Breda 1625).

<sup>77</sup> Dicks, Interview mit Fabio Olmi (wie Anm. 74), S. 6. Kontraste zwischen den Gesichtern und der Kleidung ergeben sich vor allem dadurch, dass die Licht- und Farbwerte der Kostüme jener Zeit deutlich unter denjenigen der menschlichen Haut lagen.

<sup>78</sup> Abbildung: Scalini, Giovanni delle Bande Nere (wie Anm. 22), S. 208.

Streicheltier finden sich meisterhaft imitiert wieder bei der höfischen Gesellschaftsszene mit dem kaiserlichen Botschafter – hier hat man Federico noch zusätzlich einen wärmenden Pelz um den Hals gelegt. Von Tizians Version kann man auch die kontrastreiche Beleuchtung lernen: Die helle menschliche Haut und das vergleichsweise lichte Fell des Viehs heben sich markant vom schwarz-blauen Gewand und vom opaken Hintergrund ab.<sup>79</sup>

Widersprüchlich wie auf Gemälden treten auch die Frauen im Film höchst unterschiedlich auf: Maria Salviati ist in ein schwarzes Gewand aus feiner Wolle gehüllt und trägt eine kapuzenartige Kopfbedeckung in Form eines weißen Schleiers – wie auf den Bildern Jacopo Pontormos.<sup>80</sup> Ihr werden nicht nur die in leuchtende Farben gewandeten Hofdamen entgegen gestellt, sondern ebenso wie auf dem Paarporträt Giovan Battista Naldinis von 1585 (*Uffizi*, Florenz) bildet der in Rüstung gekleidete Giovanni den Counter-Part.<sup>81</sup> Die Kostümbildnerin Francesca Sartori hat für ihre Arbeit an *Il mestiere delle armi* den italienischen Filmpreis „David“ bekommen<sup>82</sup> – und fungierte ebenso bei der spanischen Produktion *Alatriste* in dieser Aufgabe. Auch in diesem Film gelingt die eindrucksvolle Adaption von Bildern, in diesem Fall von Velazquez, um die höfische Gesellschaft, die Rüstungen und Kleidungsstücke der Söldner und Feldherren sowie das Gewand des spanischen Königs Filipe IV. – wahrlich meisterhaft – darzustellen.<sup>83</sup>

Besondere Betrachtung verdient die Armierung der Söldner, Offiziere und Generäle: *Il mestiere delle armi* unterscheidet klar und de-

---

<sup>79</sup> *Il mestiere delle armi*, 00:33:33-00:34:55, Abbildung: Scalini, Giovanni delle Bande Nere (wie Anm. 22), S. 204.

<sup>80</sup> Beispielsweise bei in der Einführung: *Il mestiere delle armi*, 00:03:09. Besonders: Jacopo Pontorno, Maria Salviati, Disegno, ca. 1530, Uffizi, Florenz, inv. 6680F, Abbildung: Scalini, Giovanni delle Bande Nere (wie Anm. 22), S. 234.

<sup>81</sup> Giovan Battista Naldini, Maria Salviati e Giovanni de' Medici, Ölgemälde, 1585, Abbildung: Scalini, Giovanni delle Bande Nere (wie Anm. 22), S. 233.

<sup>82</sup> Vgl. Francesca Sartori: <http://www.imdb.it/name/nm0765664/> (zuletzt am 06.01.2012).

<sup>83</sup> Peter Hartig, Goldene Zeiten (Produktion *Alatriste*). In: CINEARTE. Das Magazin für angewandte Filmkunst 3 (Januar 2007), S. 28-41, hier S. 40 f. (Abbildungen!).

tailgetreu zwischen den Prunkrüstungen der Feldherren, die sich – wie Francesco Maria della Rovere – in dieser Montur zur Schau stellen, und den brünierten Kampfarmierungen der Söldnerkapitäne im Einsatz. Der markanteste Anachronismus scheint sich allerdings beim Helm Giovanni zu zeigen: Die Armatur, die man Giovanni *dalle Bande Nere* bei seinem Leichenzug angelegt hatte<sup>84</sup>, weist einen Burgunder Helm mit spitz schließendem Visier (Mantelhelm) auf – der Film verpasst dem *condottiero* einen schlanken Helm ohne Kinnschutz (eine Art Barbuta mit Visier) für seine letzten Tage und den Leichenzug.<sup>85</sup> Giovanni de' Medicis Reiterei war ebenfalls mit dem Burgunder Helm ausgestattet, anders als im Film. Die Brustpanzer entbehren des hohen Harnaschkragens und des Rüsthakens – wie man sie aber bei der anonymen Darstellung der Schlacht von Pavia 1525 an der schweren Reiterei des *Duca de Borbon* auf französischer Seite oder beim *Marchese di Peschiera* auf kaiserlicher erkennen kann. Die Landsknechte oder die italienische Infanterie entsprechen demgegenüber ziemlich genau dem leichter armierten Schweizer Haufen oder dem spanischen Fußvolk auf derselben Bilddarstellung. Nur die wohlhabenderen Söldner, insbesondere jene zu Pferd, konnten sich eine volle Panzerarmatur leisten; Kriegsknechte verfügten nur über Brustplatten.<sup>86</sup>

Die Brunierung der Armatur diente zum einen der leichteren Pflege, zum anderen – wie im Film erläutert<sup>87</sup> – der geringeren Sichtbarkeit im Dunkeln. Eine Anspielung auf die mitgeführte Rüstkammer Giovanni de' Medicis bietet der Film, wenn ein Transportwagen mit einer Ladung Rüstungen und Speißen bei der Aufhebung

---

<sup>84</sup> Mario Scalini, I resti dell'armatura funebre di Giovanni delle Bande Nere e alcuni oggetti a lui legati, in: ders. (Hrsg.), *Giovanni delle Bande Nere*, Firenze 2001, S. 222-229 (Abbildung 2, S. 225).

<sup>85</sup> *Il mestiere delle armi*. Einführung, Ende; 00:00:23.

<sup>86</sup> Gesamtansicht der Schlacht bei Pavia von 1525, Tafelbild eines anonymen Italieners (Leeds, Royal Armouries, inv. 1.142), Abbildung: Scalini, *Giovanni delle Bande Nere* (wie Anm. 22), S. 134 f.

<sup>87</sup> *Il mestiere delle armi*, 00:07:15.

des Feldlagers davon gezogen wird.<sup>88</sup> Die kaiserlichen, in Tirol ausgehobenen Söldnerscharen setzten sich neben der schweren Reiterei vor allem aus Arkebusieren und Landsknechten zusammen; sie trugen bevorzugt Sturm- und Schützenhauben.<sup>89</sup> Einzig Georg von Frundsberg wird von Olmi mit dem anachronistischen Morion vorgeführt – allerdings assoziiert der Zuschauer dadurch unwillkürlich die Zugehörigkeit Frundsbergs zu den Habsburgern.<sup>90</sup> Die Nachbildung dieser Panzerung unterscheidet *Il mestiere delle armi* grundsätzlich von den vorhergehenden Verfilmungen wie *Giovanni dalle Bande Nere* von Sergio Grieco: Hier sind die Hauptleute mit glänzenden, glitzernden, dünnwandigen Blechpanzern ausgestattet, die einfachen Söldner indes tragen ebenfalls Blechspielzeug mit Helmen, die eher hinderlich denn schützend sind. Die Panzer der Söldnerführer sind im Stile antikrömischer Phantasiegebilde gehalten und erfüllen somit nur dekorativen Zweck. Die Fußknechte rennen mit Filzbaretten umher und tragen strumpfhosenartige Beinlinge.<sup>91</sup>

Eine besondere Leistung hat Francesca Sartori mit dem Entwurf und der Herstellung der Bekleidung aus Wollstoff erbracht, den die Söldner und ihre Anführer für Beinkleid, Unterwäsche, Umhänge und Waffenröcke benutzen, zudem noch die Kettenhemden unter der Defensivarmatur: Sartori wählte die grob-rauen und mitunter

---

<sup>88</sup> Mario Scalini, *Tecniche e tecnologia nelle guerre d'Italia*, in: ders. (Hrsg.), *Giovanni delle Bande Nere*, Firenze 2001, S. 102-147, hier S. 115. *Il mestiere delle armi*, 00:01:20-00:01:31 und 1:35:58 ff.

<sup>89</sup> *Il mestiere delle armi*, 00:06:24-00:06:54: Einführung des Heeres unter der Führung des Generals Georg von Frundsberg.

<sup>90</sup> *Il mestiere delle armi*, 1:01:49-1:02:21: Szene des gegenseitigen Erweisens der Reverenz von Frundsberg und de' Medici. Frundsberg muss wohl eine Schützen bzw. Sturmhaube getragen haben (als Attribut für einen Infanteriegeneral), wie etwa das Gemälde von Christoph Amberger bzw. zeitgenössische Stiche zeigen: Reinhard Baumann, *Georg von Frundsberg. Vater der Landsknechte, Feldhauptmann von Tirol. Eine gesellschaftsgeschichtliche Biographie*, 2. Aufl., München 1991, Umschlagbild und S. 132. Die Infanteristen der spanischen Tercios im Film *Alatriste* trugen den Morion; dies entsprach den Gepflogenheiten (man assoziiert beim Morion spanische Söldner). Vgl. Hartig, *Goldenes Zeitalter* (wie Anm. 83), S. 35 f.

<sup>91</sup> *Die Schwarzen Ritter von Borgoforte*, Einleitende Szenen.

schweren Stoffe, was den Sinneneindruck aufdringlicher Fremdheit verstärkt.<sup>92</sup> Demgegenüber verwenden die Kostümbildner in Jo Baiers *Henri IV* von 2009 einen ‚locker-leichten Stoff‘, um möglichst ‚natürliche‘ Bewegungsabläufe der Schauspieler in den Gewändern des 16. Jahrhunderts zu gewährleisten.<sup>93</sup> Olmi bevorzugt in seinem Film jedes mögliche Detail, um die Lebenswelt des frühen 16. Jahrhunderts gegenwärtig werden zu lassen.

Die Auswahl der Schauspieler ist im Falle von *Il mestiere delle armi* ein eigener Schritt, um auf eine authentische Abbildung der Figuren des frühen 16. Jahrhunderts hinzuarbeiten. Giovanni de' Medici wird vom Bulgaren Hristo Jivkov verkörpert, der in einem langwierigen Verfahren aus 1.600 Bewerbern ausgewählt wurde. Ermanno Olmi mutete ihm zu, eine historische, nur auf Porträts greifbare Person zum Leben zu erwecken – ohne dass Jivkov des Italienischen mächtig gewesen wäre oder nur eine leiseste Ahnung von der Bedeutung der von ihm zu spielenden Figur gehabt hätte. Dazu gehört auch, dass Jivkov zunächst lernen musste, sich in einer Rüstung zu bewegen.<sup>94</sup> Als Komparsen für die italienischen und kaiserlichen Söldner gewann Olmi 1.800 Soldaten der bulgari-

---

<sup>92</sup> Dies gilt für beide, hier zitierten Filme, an denen Sartori mitwirkt (*Il mestiere delle armi* und *Alatriste*): vgl. Hartig, *Goldene Zeiten* (wie Anm. 83), S. 39. Vgl. *Il mestiere delle armi, Extras, Specials*, Francesca Sartori.

<sup>93</sup> *Henri IV*, Deutschland/Frankreich/Tschechische Republik/Spanien 2010, R: Jo Baier, <http://www.imdb.com/title/tt1270766/> (zuletzt am 06.01.2012). Romain Geib, *Mensch und Monarch (Produktion Henri IV)*, in: CINEARTE. *Das Magazin für angewandte Filmkunst* 13.9 (2009), S. 36-48, hier S. 40.

<sup>94</sup> *Il mestiere delle armi, Extras, Specials*: Olmi erklärt selbst: *Ogni volta che tu vai a scomodare qualche personaggio storico tu puoi avere tutte le informazioni possibili, però c'è un margine che nessuno può in qualche modo definire neanche ne una fotografia ne un ritratto letterario e perchè – perchè tu devi dare a questo personaggio storico un volto reale quindi prendere un attore che interpreta il personaggio storico allora questo scarto fra quello che sai dalla storia, quello che vedi delle storiche ritratte e l'attore che interpreta quel personaggio questo scarto va giustificato così perchè questo Giovanni ha quella faccia lì e chiaro che questo personaggio storico vive con una serie di sfumature nella trama dei sentimenti che quel volto porta con se il personaggio che interpreta Giovanni diventa un po' Giovanni e Giovanni diventa un po' Hristo. Jivkov selbst beschreibt sich als entsprechend unbedarft und bemüht. Seine italienische Stimme ist von Giovanni Crippa.*

schen Armee: Weil man glaubte, die militärischen Abläufe am besten durch gedrilltes Personal nachstellen zu können.<sup>95</sup>

Der Untertitel von Olmis Streifen, *Li ultimi fatti d'arme dello Ill(ustris)simo Sig(no)r Joanni da le Bande Nere*<sup>96</sup>, verweist unzweideutig auf die zentralen Vorgänge des Filmgeschehens. Damit rücken nun auch in der Analyse die Kampfhandlungen – die Scharmützel, die Manöver, die Gewaltmärsche, die Plündereien, die Schlachtszenen – in den Blick. Angelpunkt des Films ist der Einsatz der Schuss- und Feuerwaffen. Denn dieser technologischen Veränderung des Kriegswesens durch die schrittweise Einführung von Feuerwaffen – der Arkebusen und der Artillerie – gilt die moralische Stoßrichtung Ermanno Olmi, der diese Entwicklung als einschneidend charakterisiert und dem Handwerk des Krieges in der technisierten Form eine bis dahin ungekannte Qualität enthumanisierter Gewaltauseinandersetzung beimisst.<sup>97</sup>

Die Anwendung der Feuerwaffen und der Artillerie wird im Film zunächst diskutiert. Als Giovanni mit einem Teil seiner *compagnia* von einem Angriff auf eine kaiserliche Nachhut ins Feldlager zurückkehrt und sich in sein Zelt begibt, legt er seinen Brustpanzer ab und ein Wortwechsel ergibt sich: Das Projektil einer Arkebuse

---

<sup>95</sup> *Il mestiere delle armi*, *Extras, Specials*, Erläuterungen Francesca Sartori und Ermanno Olmi.

<sup>96</sup> Markant die antiquarische Schreibweise: *Il mestiere delle armi*, 00:04:23 ff.

<sup>97</sup> Teresa Bustelo, Ermanno Olmi: 'Lo más terrible de la guerra es la pérdida de un rostro' (Conversaciones), in: *El Ciervo* 52/ 622 (2003), S. 28-31. Dort Olmi wörtlich: *He querido hacer esta película para mostrar el malestar de la guerra. Antes, cuando se combatía cuerpo a cuerpo, se estaba obligando a mirar a la cara del enemigo, a descubrir que era un hombre como nosotros. Con la pólvora y las armas de fuego, esta chispa de humanidad desapareció y se empezó a disparar sin sentir nada porque ya no se veía la cara del otro. A Joanni delle Bande Nere lo mata una bala de cañón, un enemigo sin rostro.* Zur Einschätzung durch Beobachter des 15. und 16. Jahrhunderts: Clifford J. Rogers, 'The Military Revolutions of the Hundred Years' War', in: *Journal of Military History* 57 (1993), S. 241-278, hier S. 258-272. Bemerkenswert dabei ist, dass der von Olmi gerne zitierte Niccolò Machiavelli zwar die Entwicklung in Richtung eines verstärkten Einsatzes der Infanterie affirmativ behandelte; demgegenüber sah er im Aufkommen der Schuss- und Feuerwaffen, insbesondere der Artillerie, keine entscheidende Stufe im Wandel der Kriegsführung: Niccolò Machiavelli, *Discorsi*, in: Niccolò Machiavelli, *Tutte le opere*, ed. v. Mario Martelli, Florenz 1992, S. 168-171 (Buch II, Kapitel 17).

ist auf dem Harnisch Giovannis aufgeschlagen und hat sich zu einem münzähnlichen Stück Metalls verformt. Der Kommandant Luc'Antonio Cuppano kommentiert das von Giovannis Reitknecht bemerkte Geschoss mit der adretten Doppeldeutigkeit (in Anspielung auf den materiellen Lohn des Söldners): *un bel compenso per un soldato di nostri giorni*.<sup>98</sup> Diese Ironie wiederum erläutert Pietro Are­tino, der Giovanni *dalle Bande Nere* während dessen letzten Tage (zufällig) begleitete, mit dem leitmotivischen Satz: *Colonello Cuppano, e' nuovi arme di fuoco cambiano le guerre, ma sono le guerre che cambiano il mondo*.<sup>99</sup>

Unmittelbar im Anschluss wird der Zuschauer Zeuge, wie ein gerade in der Kanonengießerei zu Ferrara gegossenes Falkonett dem kühlenden Erdreich enthoben wird (damit ist das vorherige Gespräch auf die Ebene des technologischen Wandels gehoben: von der Anwendung der Arkebuse zum Einsatz der Kanone). In Ferrara verfügte man tatsächlich über kleinkalibrige Falkonette (Hinterlader).<sup>100</sup> Umstritten ist die Wirksamkeit der Arkebusen gegen die Harnische: In Italien war grundsätzlich ein weniger hartes Metall als in Deutschland zu haben.<sup>101</sup> Beim gerade erwähnten Angriff Giovannis und eines Teils seiner Reiter auf eine Versorgungseinheit Frundsbergs wird gezeigt, wie die Geschosse der Arkebusen von den Rüstungen abprallen (oder in einem Fall den Harnisch durchschlagen).<sup>102</sup> Mag sein, dass Giovanni gut geschützt war, da seine letzte vorhandene Armatur aus italienischer *und* deut-

---

<sup>98</sup> *Il mestiere delle armi*, 00:11:05-00:11:53.

<sup>99</sup> Ebd., 00:11:44-00:11:51. Vgl. [http://it.wikiquote.org/wiki/Il\\_mestiere\\_delle\\_armi](http://it.wikiquote.org/wiki/Il_mestiere_delle_armi) (zuletzt am 06.01.2012).

<sup>100</sup> Die *falconetta* hat ein Kaliber/ Kugeln zu 640-110 g, Durchmesser 4-5 cm: Francesco Locatelli, *La fabbrica ducale estense delle artiglierie* (da Lionello a Alfonso II d'Este), Bologna 1985, S. 147.

<sup>101</sup> Scalini, *Tecniche e tecnologia* (wie Anm. 88), S. 107. Vgl. Gervase Phillips, 'Of Nimble Service': Technology, Equestrianism and the Cavalry Arm of Early Modern European Armies, in: *War and Society* 20 (2002), S. 1-21, hier S. 5.

<sup>102</sup> *Il mestiere delle armi*, 00:05:13-00:05:30. Zur Diskussion um die Wirksamkeit der Feuerwaffen, die auch zu Pferde getragen wurde: Phillips, *Technology* (wie Anm. 101), S. 7 f.

scher Produktion stammt, zumindest partiell also mit dem besser gehärteten Metall ausgestattet war.<sup>103</sup>

Die Schlüsselszene, die den zunächst debattierten Quantensprung unmissverständlich darstellt, ist das letzte Gefecht des *condottiero*. Während die Pikeniere und Arkebusiere der kaiserlichen Söldnertruppen vor den Mauern der alten Ziegelei bei Governolo mit ihren Arkebussen und Langspießen Aufstellung beziehen, reihen sich die berittenen Arkebusiere der *compagnia* Giovanni auf<sup>104</sup> und zünden ihre Luntten.<sup>105</sup> Der Angriff der päpstlichen Reiter wird von den Schützen zu Pferd und der leichten (sowie schweren?) Reiterei mit ihren langen, gezückten Schwertern vorgetragen.<sup>106</sup> Indes muss die Attacke abrupt abgebrochen werden, weil die zuvor versteckt eingerichteten Falkonette im Besitz der kaiserlichen Kompanie<sup>107</sup> ihre vier Schüsse abgeben – von denen der letzte Giovanni am rechten Bein trifft und wanken lässt.<sup>108</sup>

Trotz ausgeprägter physischer Präsenz der Figuren in Olmis *Il mestiere delle armi*, erzeugt durch die lange Wirkung der körperlichen Erscheinungen unter naturalistischen Lichtbedingungen auf die beobachtende Kamera, wird der Zuschauer weder in den Schlachtszenen noch in der chirurgischen Behandlung des siechenden *condottiero* mit offen gezeigten Grausamkeiten konfrontiert. Olmi vertritt in diesem Zusammenhang die Ansicht, *reißerische Bilder* gänzlich ausschließen zu wollen.<sup>109</sup> Entgegen der sonst in Olmis Arbeit nach allen Regeln der Kunst angewandten Techniken der histori-

---

<sup>103</sup> Scalini, I resti dell'armatura funebre (wie Anm. 84), S. 226.

<sup>104</sup> Im Sturmangriff zu Pferd durch berittene Infanteristen wie die Arkebusiere bestand die Innovation Giovanni *dalle Bande Neres*: Scalini, *Tecniche e tecnologia* (wie Anm. 88), S. 109; *Il mestiere delle armi*, Einführung seiner *compagnia*: 00:06:54-00:07:19. Geoffrey Parker, The "Military Revolution", 1560-1660 – a Myth?, in: *Journal of Modern History* 48 (1976), S. 195-214, hier S. 199: Zum Phänomen der *arcabuceros a caballo*.

<sup>105</sup> *Il mestiere delle armi*, 1:00:17-1:01:49 und 1:02:21-1:02:43.

<sup>106</sup> Ebd., 1:02:43-1:03:06.

<sup>107</sup> Ebd., 00:58:19-1:00:17. Vgl. Baumann, Georg von Frundsberg (wie Anm. 90), S. 269.

<sup>108</sup> *Il mestiere delle armi*, 1:03:06-1:03:17 und bis 1:03:34.

<sup>109</sup> Dicks, Interview mit Fabio Olmi (wie Anm. 74), S. 8.

sierenden Authentifizierung distanziert sich *Il mestiere delle armi* hier klar von möglichen Vorbildern wie *Die Bartholomäusnacht*. Das Massaker in *Die Bartholomäusnacht*, von Pierre Chéneau ebenso kunstvoll wie gnadenlos inszeniert, stellt den urmenschlichen und erschütternden Zusammenhang von Gewalt und Erotik her – die Edeldame wird an den Haaren gepackt, in Position gedreht und erhält den Schnitt durch die Kehle. Die aufdringliche Blutspritzerei befleckt symbolgeladen die Kostüme – besonders das schneeweisse Kleid der Königstochter Margot wird wie in geraubter Unschuld rot befleckt.<sup>110</sup>

Hierin lehnt sich *Die Bartholomäusnacht* an das Phänomen des *neuen Gewaltfilms* an, der *Gewalt in neuer drastischer Direktheit – nicht als Gewalt des Zeigens, sondern als gezeigte Gewalt* zur Schau stellt; Protagonisten dieser jüngeren Tendenz sind die Regisseure David Lynch, der mit *Blue Velvet*<sup>111</sup> von 1986 nicht nur Vorreiter war, sondern stets den erotischen Unterton von Gewaltdarstellungen anschlug, Quentin Tarantino und Oliver Stone.<sup>112</sup> Ebenso verhält es sich mit den Schlachten und Kämpfen in Díaz Yanes' *Alatriste*, die sich unter den Augen der erschütterten Zuschauer zum Gemetzel wandeln. Besonders anschaulich wird dies beim Überfall auf ein goldbeladenes Schiff durch eine Gruppe an finsternen Gesellen, die Diego Alatriste im Auftrag des Königs anführt: In der Dunkelheit hat man Mühe, die gewalttätig übereinander herfallenden Männer überhaupt als Personen zu identifizieren.<sup>113</sup> Intensiv drängen sich die Kampf- und Schlachtszenen etwa der berüchtigten Schlacht von Rocroi (1643) zwischen dem französischen Heer und den königlich-spanischen Streitkräften auf: Die spanischen Tercios stemmen sich der französischen Kavallerie entgegen, werden von französischer Artillerie beschossen, und schließlich gehen die Pikeniere aufeinander los. Der Regisseur Agustín Díaz Yanes rechtfertigt

---

<sup>110</sup> Umlauf, *Das Ende der Romantik* (wie Anm. 71), S. 64; S. 67.

<sup>111</sup> *Blue Velvet*, USA, 1986, R: David Lynch, <http://www.imdb.com/title/tt0090756/> (zuletzt am 06.01.2012).

<sup>112</sup> Faulstich, *Filmgeschichte* (wie Anm. 65), S. 288-293.

<sup>113</sup> *Alatriste*, 00:01:07 ff.

diesen Historismus der Schlächtereien: *Ich habe versucht, sie so zu inszenieren, wie sie damals war: sehr brutal und schnell. Wenn du jemanden mit dem Messer tötest, ist das immer ein Kampf mit deinem direkten Gegenüber.*<sup>114</sup>

Diese Thematik greift er durchaus im Sinne des Autors der Vorlage auf: Arturo Pérez-Reverte, der den fünfbändigen spanischen Erfolgsroman über seinen (Anti-)Helden Diego Alatraste verfasst hat, war selbst Kriegsberichterstatter für das spanische Fernsehen und hat auch das Buch für den ernüchternden Film *Territorio Comanche* geschrieben, welcher das Kinopublikum die Massaker von Sarajevo aus der Perspektive der Journalisten unverbrämt wahrnehmen lässt.<sup>115</sup> Für Jo Baier, der sich in *Henri IV* nicht minder um eine historisierende und ‚hyperrealistische‘ Inszenierung der Kampfsituationen bemüht, nahm die Schlacht von Coutras (1587) als Vorbild, setzte Duzende Stuntmen ein und nutzte für die eindringliche Komposition seines Materials die Möglichkeiten des Mehrkamera-drehs.<sup>116</sup>

Für den Eindruck der Unmittelbarkeit sorgt in *Die Bartolomäusnacht*, *Alatraste* und *Henri IV* eine Tonspur, die die Geräuschkulisse des Aufeinander-ein-Hackens und des bis zur Unmenschlichkeit verzerrten Geschreis verdichtet und ungefiltert an das Ohr des Publikums dringen lässt. Unterlegt werden oft fremdartige Klänge, die den Höreindruck hektischer und metallgeschwängerte Aktivität, berstender Panzer, splitternder Knochen und Lanzen noch verstärken. In *Die Bartholomäusnacht* werden während der unmittelbaren Vorbereitungen zum Pogrom an den in Paris eingepferchten Protestanten durch einen geräuschvollen Soundtrack die späteren Stechereien und Schlächtereien antizipiert.<sup>117</sup> Auch bei *Alatraste* wird

---

<sup>114</sup> Hartig, *Goldene Zeiten* (wie Anm. 83), S. 39 f.

<sup>115</sup> *Territorio Comanche*, Spanien, 1997, R: Gerardo Herrera, <http://www.imdb.com/title/tt0120311/fullcredits#cast> (zuletzt am 06.01.2012). Hartig, *Goldene Zeiten* (wie Anm. 83), S. 34.

<sup>116</sup> Geib, *Mensch und Monarch* (wie Anm. 93), S. 45.

<sup>117</sup> *Die Bartholomäusnacht*, 00:43:50-00:45:51. Während des Beginns des Massakers, als noch keine Stechereien eingesetzt haben (man die paar speziellen Protestanten in Sicherheit bringen will), ertönen Geräusche, die eben das

die enorme physische Gegenwart der in die Kämpfe verwickelten menschlichen Körper durch eine ungefilterte Präsenz der Geräusche unterstrichen, ohne (zunächst) jedoch musikalische Elemente einzusetzen, wenn die Schlächter fast buchstäblich in die Kamera stürzen. Díaz Yanes und sein Tonmeister Pierre Gamet bevorzugen die eigenartige Wirkung, die das gewaltsame Aufeinandertreffen bewaffneter Akteure generiert.<sup>118</sup> In gleicher Weise zielt Jo Baier auf ein abenteuerlich unmittelbares Tongemälde in *Henri IV*, denn er beabsichtigt einen *ungebärdige(n) Film*.<sup>119</sup>

Obschon Olmi die intensive und authentische akustische Darstellung sucht, geht er bei den Kampfszenen einem zu aufdringlichen Tonfall aus dem Wege – wiewohl er Gewänder und Armaturen einen vollen, ihrer körperlichen Realität entsprechenden Klang hervorbringen lässt. Den Aufzug der *compagnia* Giovannis zum letzten Gefecht des *condottiero* unterlegen er und Fabio Vacchi, für Musik im Film zuständig, mit einem Choral, der die Schlacht geradezu vorbereitet und ihr eine Bedeutung verleiht, die sich eigentlich erst aus der Rückschau erschließen lässt.<sup>120</sup> Der zweite Satz aus Igor Strawinskys *Symphonie der Psalmen* begleitet Giovanni während seiner Leidenszeit. Der Einsatz von Musik, etwa des spröden Klanges des Fagotts, dient eher der Verfremdung. Die Distanz zum historischen Geschehen wird eindringlich durch die wenig eingängige Tonalität erzeugt.<sup>121</sup>

Olmi versteht sich darauf, die Tonspur für das beinahe beiläufige Erklingen der Vielsprachigkeit zu gebrauchen – die Söldnerkompanien waren nicht selten aus Männern verschiedenster regionaler

---

Abschlachten vorwegnehmen (während der Glockenschläge zur Mitternacht): ebd. bis 00:47:20.

<sup>118</sup> *Alatriste*, Kapitel 12: Schlacht von Rocroi.

<sup>119</sup> Geib, Mensch und Monarch (wie Anm. 93), S. 44.

<sup>120</sup> *Il mestiere delle armi*, 00:57:17–00:58:19. Vorbildhaft hier die Chorus-Untermalung für das Schlachtgemälde in *Henry V* von Kenneth Branagh: Kiening, Mittelalter im Film (wie Anm. 26), S. 31.

<sup>121</sup> Dieses Kunstgriff lässt sich bis Sergeij Eisensteins Aleksandr Nevskij zurückverfolgen, wenn Prokofievs Musik zur Untermalung dient und mit Anklängen aus Musik des 17./ 18. Jahrhunderts versehen wird: Kiening, Mittelalter im Film (wie Anm. 26), S. 31.

Herkunft zusammengewürfelt. Die einfachen Kriegsknechte sprechen ein holpriges Idiom, fremdsprachige Fetzen ertönen, als ob sie aus dem Off eingeworfen würden.<sup>122</sup> Beide Instrumente – die Verwendung eines sprachlichen Mix’ und die Verfremdungseffekte durch musikalische Einlagen – führen zu einer Distanzierung gegenüber dem als fremd empfundenen historischen Stoff, der auf dieser akustischen Ebene aber historische Authentizität stiftet.

Insbesondere die Schlachtenszenen verweisen auf den Zusammenhang von historischer Authentizität im Film, die Darstellung von Krieg im Film und die Genre-Frage. Gerade bei *Il mestiere delle armi* greifen Verfremdung und detailgetreue Rekonstruktion ineinander. Dadurch erreicht Olmi die ‚Konsumierbarkeit‘ des Kriegsgeschehens.<sup>123</sup> In *Alatriste* wählt man einen anderen Weg: Die *hyperrealistische(n) und schonungslose(n)* Gewaltdarstellungen intendieren beim Publikum das Schockerlebnis, das *Alatriste* nicht nur als gelungene dramatische Unterhaltung, sondern auch als Anti-Kriegsfilm deuten lassen.<sup>124</sup>

Vor dem Hintergrund der Analyse historischer Authentifizierung mit filmischen Mitteln erscheinen die Untersuchung von Filmaussage und die Genre-Diskussion als Hebel zur Bewertung des interpretatorischen Anspruchs sowie der Leistungsfähigkeit des Mediums Film. Der spezielle Stoff Giovanni *dalle Bande Nere* und die dabei eingesetzten Darstellungsformen von Gewalt, militärischer Auseinandersetzung und Kriegsaktivitäten werden hier exempla-

---

<sup>122</sup> *Il mestiere delle armi*, 00:15:23-00:15:34.

<sup>123</sup> Vgl. Thomas Koebner, Schlachtinszenierung, in: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hrsg.), *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 113-131, hier S. 125; S. 131: Koebner siedelt die *Rezeptions-Biologie* der Schlachteninszenierung im Spannungsfeld zwischen den beiden Polen – Ver-/Entfremdung und *realitätsnahe*/detailgetreue Rekonstruktion – an.

<sup>124</sup> Vgl. Röwekamp, ‚Peace Is Our Profession‘ (wie Anm. 10), S. 141-154. Zitat: Hartig, *Goldenes Zeitalter* (wie Anm. 83), S. 39.

risch behandelt. Insofern folgt die abschließende Diskussion den Leitfragen von Sinn und Glaubwürdigkeit.<sup>125</sup>

### 3. *Verfilmte condottieri als Beitrag zur Historischen Forschung*

Wenn Fachhistoriker(innen) über die Verfilmung historischer Stoffe diskutieren, tendieren sie meist dazu, den Historienfilm auf seinen Grad an *akkurat*er Wiedergabe abzuklopfen. Dabei ist die Unterscheidung zwischen *historischen Fakten* und *filmischer Fiktion* richtungsweisend. Die Exaktheit bei der Reproduktion (vermeintlicher) historischer Gegebenheiten wird als Kriterium für eine ebenso penible wie liebevolle Bearbeitung genommen, nicht zuletzt vermag Genauigkeit schlicht zu erfreuen. Das Aufscheinen der Narbe von einer Pockenimpfung (beim Liebespiel von Giovanni und der Edeldame an Hristo Jivkovs Oberarm in *Il mestiere delle armi*) kann somit störend wirken – negativ im Sinne von *historical accuracy* gewertet werden.<sup>126</sup>

Der biographische Ansatz, den Ermanno Olmi in seinem Streifen wählt, wenn er die letzten Waffentaten des Giovanni *dalle Bande Nere* und dessen leidendes Entschwinden aus der diesseitigen Welt der Vergangenheit nachzeichnet, liegt im Zentrum des Geschichtsverständnisses Jacob Burckhardts, welcher Geschichte als Betrachtung *vom dulddenden, <strebenden und> handelnden Menschen wie er ist und immer war und sein wird* (als pathologische Betrachtung) verstanden wissen wollte. In besonderer Weise löst das filmische Medium die empa-

---

<sup>125</sup> Menninger, Historienfilme als Geschichtsvermittler (wie Anm. 13), S. 288 f: Annerose Menninger plädiert dafür, die Präsentationsverfahren historischer Themen und ihre mediale Rezeption vor der Folie des gesicherten historischen *Faktenwissens* – wie es die Geschichtswissenschaften anbietet – zu analysieren; dabei zielt sie darauf ab, nicht nur *Historienfilme* in die Untersuchung kulturellen Wissens einzubeziehen. Während sie durchaus für eine vergleichende Medien(rezeptions)geschichte votiert, wagt sie sich nicht so weit ins medienwissenschaftliche Feld voran, das filmische Narrativ als einen Beitrag zum historischen Bewusstsein anzuerkennen.

<sup>126</sup> Rosenstone, History on Film (wie Anm. 4), S. 33: hier im Zusammenhang mit einer Bewertung auf *Medieval History in the Movies* der Fordham University: <http://www.fordham.edu/halsall/medfilms.html> (zuletzt am 06.01.2012). *Il mestiere delle armi* 1:24:21-1:24:27.

thische Tiefe der Forderungen des Schweizer Renaissanceforschers ein.<sup>127</sup>

Die Beimischung fiktiver Elemente, um die Erzählung im Historienfilm griffig, gängig und verfänglich zu machen, kann vom puristisch-historischen Gehalt abführen: Die Liebesgeschichte zwischen Giovanni *dalle Bande Nere* und jener Mantuaner Edeldame mag frei erfunden sein, um dem Film ein dramatisches Moment beizugeben<sup>128</sup> – sie zeigt aber auch ganz gut eine Charaktereigenschaft des *condottiero*, der dem weiblichen Geschlecht zugetan war (*se non è vero, è ben trovato*) und scheint mit Laura de' Dianti (Geliebte und dann Ehefrau Alfonso d'Estes nach dem Tod Lucrezia Borgia)<sup>129</sup> ein visualisiertes und mit *donna Paola* ein reales Vorbild zu haben,<sup>130</sup> eine Nebenerzählung, um eine Facette der letzten Tage Giovannis zu einzufangen.

Aber mit eben dem Recht eines anderen Mediums, das eigene Gesetzmäßigkeiten hat, leistet die Verfilmung eines historischen Stoffes, nicht minder als die Transformation von Archivmaterial und fachwissenschaftlicher Anknüpfung in einer schriftlichen Darstellung einen Beitrag zur historischen Interpretation – im Lichte der Gegenwart. Diskursanalytisch gesehen handelt es sich in beiden Fällen um Lesarten der Vergangenheit, die als *Wust von Ereignissen*

---

<sup>127</sup> Jacob Burckhardt, Über das Studium der Geschichte. Der Text der ‚Weltgeschichtlichen Betrachtungen‘ aufgrund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach den Handschriften herausgegeben von Peter Ganz, München 1982, S. 226. Im Abschnitt über *Glück und Unglück in der Geschichte* formuliert Burckhardt den *Trost* in der Geschichte als das erhabene Glück, das aus dem Unglück erwächst, in das der Kampf derer, mit denen wir Mitleid haben, mündet: ebd., S. 240.

<sup>128</sup> Vgl. Menninger, Historienfilme als Geschichtsvermittler (wie Anm. 13), S. 126.

<sup>129</sup> Vgl. Marianne Koos, Maske, Schminke, Schein. Körperfarben in Tizians Bildnis der Laura Dianti mit schwarzem Pagen, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Bernhard Maaz, Sabine Slanina (Hrsg.), Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts, München 2010, S. 15-34.

<sup>130</sup> Die ‚Geliebte‘ *donna Paola* ist eine Repräsentantin, die Carlo Milanese zitiert, weil er den entsprechenden Brief für besonders gelungen hält: Milanese, Lettere di Giovanni de' Medici (wie Anm. 21), Nr. 170 und Fn. 1; der Brief wird auch zitiert, als die *nobildonna* eingeführt wird: *Il mestiere delle armi*, 00:18:21-00:19:13.

für sich noch keine *Geschichte* ist, vielmehr erst durch das konstitutive, sinngebende Narrativ zu Geschichte im kollektiven Singular wird.<sup>131</sup> Im Sinne diskursiver Praxis wäre also eher zu prüfen, welche moralischen, narrativen, filmisch-semiotischen und rhetorischen Komponenten die jeweilige filmische Adaption charakterisieren.<sup>132</sup>

Dazu wurde vor dem geschichtlichen, nur kurz ausdrücklich angerissenen Hintergrund die historisch-literarische Verarbeitung der Figur Giovanni *dalle Bande Nere* als ein Repräsentant der italienischen *condottieri* ausgeleuchtet, um die Historienstreifen und deren jeweiligen historischen Kontext darzustellen, also deren jeweilige Interpretation Giovanni de' Medicis und der Söldnerkapitäne zu charakterisieren. Das Argumentationsschema der Geschichtswissenschaften zielt auf Plausibilität, die durch transparente Verweisstrukturen sowie ein medienpezifisches, fachsprachlich nüchternes und kohärentes Narrativ erzeugt werden soll. Der jüngste Film – *Il mestiere delle armi* – geht nicht anders vor. Auch er reflektiert sein ‚Quellenmaterial‘, problematisiert die Entstehung der Zeugnisse der Vergangenheit und bedient sich einer medien-spezifisch gefügten Erzählung, die vor allem überzeugen soll.

Ermanno Olmi entwirft eine historische Sichtweise, die durch ein authentisch-historisches Bild der letzten Tage Giovanni de' Medicis und der Kriegshandlungen belebt wird. Während man großen Aufwand betreibt, der vergangenen Wirklichkeit mit den Mitteln des Films auf die Spur zu kommen – die verschiedenen Ebenen der Authentifizierung wurden im letzten Kapitel eingehend beschrieben –, bewahrt Olmis Film stets eine moralisch motivierte Distanz zum geschichtlichen Stoff: Fabio Olmi verzichtet auf das Eintauchen in die Vorgänge durch den Einsatz der wackligen Handkamera. Stattdessen erarbeitet *Il mestiere delle armi* das briefli-

---

<sup>131</sup> Wilhelm von Humboldt, Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers, in: Andreas Flitner (Hrsg.), Wilhelm von Humboldt, Schriften zur Anthropologie und Bildungslehre, Frankfurt/M. 1984 [zuerst 1827], S. 96-110. Johann Gustav Droysen, Grundriss der Historik, Jena 1858, § 2-3.

<sup>132</sup> William Guynn, Writing History in Film, New York u.a. 2006, S. 13.

che Kommunikationssystem, das nicht nur wichtigstes Verständigungsmedium neben der mündlichen Kommunikation war<sup>133</sup>, sondern auch die bedeutendste Quelle für die italienische Renaissance und die Kriege jener Tage ist.<sup>134</sup> Olmi präsentiert uns die Figuren, wie sie ihren Sekretären Briefe diktieren und die Sekretäre ihnen die schriftlichen Antworten ihrer Korrespondenzpartner vortragen. Aus dem Off oder Voice over kommentieren verlesene Briefe Entwicklungen, die gezeigt werden – so werden am Anfang die Vorgänge durch eine entsprechende Passage eingeleitet. Im weiteren Verlauf des Films reden verschiedene Personen wie Maria Salviati Medici in die Kamera, als ob die brieflichen Quellen selbst aus dem Geschehen heraus zum Publikum sprächen.<sup>135</sup> Auf diese Weise führt Olmi vor, wie die (seine?) wichtigste Quelle für die letzten Tage Giovannis dereinst entstanden ist und thematisiert somit die Quellenlage für die von ihm interpretierten Ereignisse.

Ähnlich verhält es sich mit den Ausführungen Machiavellis, die Pietro Aretino dem im Zelt lagernden Giovanni vorliest (als dieser nicht einzuschlafen vermag).<sup>136</sup> Man erblickt Pietro Aretino, der aus dem Buch zitiert. Später sind es die Kommentare Pietro Aretinos, die teils in die Kamera, teils aus dem Off zur Kenntnis gegeben werden – Pietro Aretino ist der wichtigste Gewährsmann und erste Legendenbildner für die letzten Tage Giovannis. Auch werden dem Zuschauer die Konstruktionspläne der Ferrareser Falkonette nicht vorenthalten, die der Herzog dem deutschen Botschafter und seinem Übersetzer hinhält. Die Fresken an der Decke des Raumes im Mantuaner Palazzo des Luigi Gonzaga, die die Fieber-

---

<sup>133</sup> Beispielsweise für den Söldnerkapitän-Fürsten Francesco Sforza treffend dargestellt: Francesco Senatore, „Uno mundo de carta“. *Forme e strutture della diplomazia sforzesca*, Napoli 1998.

<sup>134</sup> Vgl. Sergio Bertelli, *Diplomazia italiana quattrocentesca*, in: *Archivio Storico Italiano* 159 (2001), S. 797-827.

<sup>135</sup> Aus verschiedenen Briefen der Maria Salviati, vgl. Milanese, *Lettere di Giovanni de' Medici* (wie Anm. 21), Nr. 131: Maria Salviati an Giovanni de' Medici, 28. Februar 1524.

<sup>136</sup> *Il mestiere delle armi*, 00:25:16-00:26:00. Aus dem berühmten Kapitel *I danari non sono il nervo della guerra* in den *Discorsi*: Machiavelli, *Discorsi* (wie Anm. 97), S. 159.

träume des gequälten *condottiero* stimulieren, zeigen die phantastische Ikonologie der Hochrenaissance.<sup>137</sup> Bei all diesen mitunter etwas artifiziell eingebauten akustischen Ausführungen und visuell realisierten Appräsentationen handelt es sich um Text- und Bildfragmente, auf die wie besonders im Falle der Briefe Aretinos die historische Fachwissenschaft ihrerseits üblicherweise zurückgreift.<sup>138</sup> Aber der Film lässt die verschiedenen medialen Dimensionen (‚Quellengattungen‘) – reale Gegenständlichkeit, das gesprochene und das geschriebene Wort, Architektur und Bildwerk – ineinander fließen und verdichtet diese zu einer filmischen Erzählung, in der kulturelle Disposition und Geschehnisse miteinander verschränkt werden. Diese produktive Leistung, die gefunden Zeugnisse der Vergangenheit zu *durchdringen* und *wieder gestaltet* zur Anschauung zu bringen, ist eben genau jenes Charakteristikum, das Leopold von Ranke der Historie gegenüber anderen Wissenschaften als Kunstform zuerkennt.<sup>139</sup>

*Il mestiere delle armi* beschreibt die Entstehung unseres Wissens über die Kriegsführung der Renaissance am Beispiel Giovanni *dalle Bande Neres* in jenem als entscheidend interpretierten Moment, wenn der qualitativ einschneidende technologische Schritt mit der effektiven Nutzung der Feuerwaffen zu Felde getan und der Verlust des menschlichen Angesichts im Schlachtgeschehen erreicht wird. Olmi führt uns eine historische Situation vor Augen, er versucht die filmische Darstellung der geschichtlichen Momentaufnahme – ohne die textuellen Konstruktionsprinzipien seines bewegten Bildes zu verschleiern. Dass diese Interpretation – die Entmenschlichung

---

<sup>137</sup> Vgl. Aby Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara* [Rom 1912/1922], ders., *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. v. Dieter Wuttke, 2. verbesserte und bibliographisch erg. Aufl., Baden-Baden 1980, S. 173-198.

<sup>138</sup> *Il mestiere delle armi*, 00:00:54-00:01:25 (Beginn des Briefes: *Nell'appressarsi l'hora...*); dann die Erläuterung zu den letzten Anweisungen: 00:02:54-00:03:31. Milanesi, *Lettere di Giovanni de' Medici* (wie Anm. 21), Nr. 173: Pietro Aretino an Francesco degli Albizzi, 10. Dezember 1526.

<sup>139</sup> Leopold von Ranke, *Idee der Universalhistorie*, in: ders., *Vorlesungseinleitungen*. Aus *Werk und Nachlass*, hrsg. von Walther Peter Fuchs und Theodor Schieder, Band 4, München u.a. 1975, S. 72-89, hier S. 72.

des Krieges durch die Einführung und Durchsetzung der Feuerwaffen in den Schlachten des 14. bis 16. Jahrhunderts – in der Geschichtswissenschaft eher umstritten ist, zeigt umso deutlicher, inwieweit Olmis Film (übrigens nach eigenem Bekunden ebenso Díaz Yanes' *Alatriste*) eine Lesart der Geschichte präsentiert – eine Stellungnahme für eine bestimmte Interpretation, die die gegenwärtige Entwicklung zum globalen Terrorkrieg mit neuen medialen und militärischen Strukturen in der Vergangenheit spiegelt.<sup>140</sup>

Im Rahmen einer publikumsoffenen Rezeption wird *Il mestiere delle armi* auch entsprechend wahrgenommen: Die Lebensszenen eines *condottiero*, die Darstellung der Gefechtssituation und die Thematik des sozialen und militärischen Wandels des Kriegswesens durch den technologischen Übergang zu den Feuerwaffen werden als ‚authentisch‘ – wirklichkeitsgetreu und damit zitierfähig – beurteilt.<sup>141</sup>

Der weitgehende Verzicht auf Aktionsszenen und die vornehmlich auf die Ebene der Abstraktion übersetzten zwischenmenschlichen Spannungen, die durch Liebesgeschichten und persönliche Animositäten generiert werden, bringt *Il mestiere delle armi* allerdings zu einer Schallgrenze, an der die Historisierung die dramatischen Gesetzmäßigkeiten des Mediums Spielfilm ‚erstickt‘. Die ‚unnatürliche‘ Einfügung der kommunikativen Handlungen wie durch das Diktieren in die Kamera tut ein Übriges, um *Il mestiere delle armi* zu

---

<sup>140</sup> Bustelo, Ermanno Olmi (wie Anm. 97), S. 28-31. Dort Olmi wörtlich: *He querido hacer esta película para mostrar el malestar de la guerra. Antes, cuando se combatía cuerpo a cuerpo, se estaba obligando a mirar a la cara del enemigo, a descubrir que era un hombre como nosotros. Con la pólvora y las armas de fuego, esta chispa de humanidad desapareció y se empezó a disparar sin sentir nada porque ya no se veía la cara del otro. A Joanni delle Bande Nere lo mata una bala de cañón, un enemigo sin rostro.*

<sup>141</sup> Andrea Frediani, *Il mestiere delle armi*. Il Rinascimento non fu affatto un'epoca di pace: mercenari e capitani di ventura fecero affari d'oro, in: Focus.it vom 11. 3. 2011, S. 29-33. [http://www.focus.it/Allegati/2011/3/11\\_ilmestiere\\_dellearmi\\_38326.pdf](http://www.focus.it/Allegati/2011/3/11_ilmestiere_dellearmi_38326.pdf) (zuletzt am 06.01.2012). Auch die Schlachtenszenen werden an manchen Stellen im Internet als ‚authentisch‘ dargeboten: *War in the Renaissance*: <http://www.youtube.com/watch?v=Jaxc1X7k61A&feature=related> (zuletzt am 06.01.2012).

einem historistischen, aber doch irgendwie lehrmeisterlichen Streifen geraten zu lassen.<sup>142</sup>

Der gekonnte Rekurs auf historische Details, die im Film durchaus an neu erfundener, fiktiver Stelle zur Geltung kommen und die im Sinne eines Wiedererkennungseffektes eingebracht werden, legt Zeugnis von der Meisterschaft eines Filmemachers ab.<sup>143</sup> Die Plausibilität eines zusammengefügt Bildes, das durch den Einbau dramaturgischer Muster (Spannungsbögen, Antagonisten, Dilemmata etc.) ins Medium des Spielfilms transponiert wird, entscheidet schließlich darüber, ob einem Beitrag vor dem Kinopublikum die Anerkennung als historisches Statement zugebilligt oder versagt wird.

Die pazifistische Filmaussage in *Il mestiere delle armi*, die den von den Beobachtern des 15. und 16. Jahrhunderts als wesentlich eingestuftem technologischen Wandel durch die Schuss- und Feuerwaffen transportiert, unterlegt einem möglicherweise als *antiquarisch* bezeichneten Film einen Sinn, der in die gegenwärtige Geschichtsreflexion mündet.<sup>144</sup> Das durch die historisierende Rhetorik der Authentifizierung vertretene Konzept geschichtlicher Alterität bedient einerseits den engen Markt für Historienfilme, andererseits wird es durch den moralischen Gehalt unter der anthropologischen Grundfrage nach der Gewalt nivelliert. In der Präsentationsform von Krieg und *condottieri* bewegt sich *Il mestiere delle armi* weg von *Histotainment*<sup>145</sup> und zeigt stattdessen einen geradezu historistischen

---

<sup>142</sup> Im Grunde aber löst Ermanno Olmi den Anspruch der Geschichtsschreibung ein, wie ihn Georg Gottfried Gervinus in seiner *Historik* (1836) erhebt, dass nämlich *im Schreiben und Auffassen von didaktischen Gesichtspunkten* wie in der Dichtkunst die Nutzenanwendung der Geschichtsschreibung liegt: Georg Gottfried Gervinus, *Grundzüge der Historik*, Leipzig 1836, S. 69.

<sup>143</sup> Menninger, *Historienfilme als Geschichtsvermittler* (wie Anm. 13), S. 258 ff.

<sup>144</sup> Bildhauer, *Filming the Middle Ages* (wie Anm. 31), S. 20: Dort erhebt Bildhauer geradezu den Vorwurf des *antiquarischen* historischen Bewusstseins, wie es Nietzsche bereits als verwerflich diffamiert hatte.

<sup>145</sup> Vgl. Wortschöpfung als *Koffervort* für die Zusammenführung von *History* und *Infotainment/ Entertainment*: Christian Heger, *Zeitgeschichte im Fernsehen. Eine Beispiel-Analyse der ZDF-Dokumentation ‚Die wilden Siebziger‘*, in: ders.: *Im*

*Der italienische condottiero im Film*

Film – der als Spielfilm nicht wirklich funktioniert, wohl aber eine Interpretation der letzten Tage Giovanni de' Medicis gegen die überkommene Erwartungshaltung des italienischen Publikums vorlegt.

Die Filmgeschichte des Giovanni *dalle Bande Nere* führt uns die Dekadenz eines Helden vom epischen Protagonisten, über den verklärten Heros der Volksgemeinschaft und dann den dekontextualisierten Moralisten zur historischen Figur des menschlichen Leidens vor Augen. Speziell *Il mestiere delle armi* spiegelt die postmoderne, postheroische Gesellschaft, wie sie die Bandbreite technischer Raffinesse einzusetzen versteht, um technologische Entwicklungen sowie ihre Wirkung auf die Kriegsführung und den Lauf der Welt zu dechiffrieren – wie sie allen moralischen Richtwerten zum Trotz es aber nicht versteht, sich aus der selbst verschuldeten Opferrolle zu befreien.